

ALBERT CAMUS: UM ESCRITOR FRANCÊS

Luiz Antonio AMARAL¹

*Minha Pátria
é
Minha Língua!
Caetano Veloso (1984)*

RESUMO: Dando continuidade a diálogo franco e aberto com os Estudos Culturais, de imediato, ao orientar nossa percepção analítico-literária à obra romanesca camuseana, *L'étranger* e *La peste*, arrolados ao gênero romance, não podemos classificá-los como Literatura Colonial e Pós-Colonial. Tampouco, ambos não representam discurso colonialista e/ou *colonizador*, muito embora *façam parte* do cânone literário francês, ou seja, são cosmopolistas. Conquanto *L'étranger* e *La peste* têm seu “*plot*” circunscrito às cidades *Alger-Oran*, hoje, pertencentes à República da Argélia, o tema desenvolvido nesses dois romances é inquestionavelmente universal. Tal tema desdobra-se em dois sub-temas, a saber: o da identidade *versus* alteridade, e o da morte *versus* sobrevivência. O estrangeiro é o não-familiar, embora pertença ao gênero humano. A outridade, vivida como Absoluto, leva irremediavelmente à perda da identidade, ou seja, à MORTE. Assim sendo, as duas obras em foco, além de não só parecerem, são, de fato, realistas-“existencialistas”, fazem parte das obras que dão continuidade à expressão do sempre presente Humanismo Trágico, em um século em que o Humanismo está posto em xeque, em um século em que a Tragédia já não reconhece mais as condições sociais que lhe valeram sua sobrevivência – o diálogo entre Deuses e Aristocratas!

PALAVRAS-CHAVE: Estudos culturais. Gênero. Literatura colonial. Literatura pós-colonial. Discurso colonial. Identidade *versus* outridade.

Albert Camus nasceu em Mandovi – Argélia, então província da França, em 1913, vindo a falecer em Villeblevin (atualmente Yonne), em 1960, sem presenciar a emancipação política da Argélia, após longa guerra anticolonial. Sua origem,

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lua@fclar.unesp.br

extremamente pobre, fez dele, e também de seu irmão, um francês por conta da língua francesa, materna, e, no caso dele, estudante do *Lycée* e, posteriormente, da *Faculté de Lettres*, onde obteve os Graus de Sociólogo e Filósofo, com tese centrada nos estudos da obra de Santo Agostinho.

Através de seu primeiro casamento, adentra-se à burguesia franco-argelina e, dessa posição, é catapultado a uma primeira estada em França, interrompida em 1942 quando, então, volta para a Argélia e só retorna à França no Pós-Guerra, vindo a exercer o cargo de Editor da *Maison Gallimard*, graças, sobretudo, ao sucesso de recepção de seu primeiro romance – *L'étranger*. Datam, daí, sua colaboração a Jean-Paul Sartre e demais intelectuais envolvidos com a manutenção da publicação da revista *Temps Modernes* e também sua ligação com André Malraux – mais tarde, este artista/intelectual vem a assumir o Ministério da Cultura da França, sob o Governo de Charles De Gaulle, e se torna responsável/causa imediata pelo “*déclenchement*” do Movimento de 68, por conta da insatisfação dos estudantes da Sorbonne e dos cinéfilos, contrários, entre outros, a seu plano de política cultural que dava mostras do que seria então o Governo De Gaulle *in totum*, a partir da exoneração de André Langlois, diretor à época da Cinemateca, em Paris, assinada pelo Ministro da Cultura, Malraux. A proposta de plano por uma política cultural possível para a França defendida por Malraux, desde o final dos anos 50, e que, à época, fora criticada nada mais, nada menos do que, por Simone de Beauvoir, em *Les mandarins*, leva Camus a declarar que entre ele e o grupo sartreano construir-se uma incompatibilidade filosófica irreversível. Se havia uma relação forte de amizade entre ele e Malraux, não era menos verdade que dependia do Estado francês para, por exemplo, realizar as montagens de suas peças de teatro. Essa posição próximo-distante do Poder muito se deve à publicização da doença de que se soubera portador desde a adolescência: a tuberculose que, impedindo-o de “*vir-a-ser*” *comme d'habitude* mais um artista/funcionário do governo francês, fazia-o conhecer/construir o sentido de liberdade, de traçar seu próprio itinerário existencial, deveras singular, vale dizer, independente, relação de independência que ele também estabeleceu com/impôs à época ao Partido Comunista argelino e francês.

Se o autor habita a palavra – matéria-prima do romance – palavra enquanto presentificação/permanência do passado/memória feito palavra, então, Albert Camus deve ser considerado um autor francês. Ao enunciar tal afirmação, dou início a texto de base argumentativa em defesa desta tese, já antecipada desde o título que escolhi para o conjunto de minhas reflexões organizadas na forma de artigo. Autor, não pré-colonial, ou seja, “cantor” de uma Argélia pré-francesa;

nem autor colonial, isto é, defensor de um Imperialismo face ao exotismo e às mazelas coloniais; e, tampouco, autor pós-colonial, já que a Argélia tornou-se independente após sua morte e, antes disso, ele jamais se colocara como representante/interlocutor de quaisquer grupos nacionalistas e/ou islâmicos. Apesar de estar preso a uma estrutura de referências e atitudes argelinas, como Edward W. Said (1995) demonstrou em *Cultura e Imperialismo*, Camus não é nem um escritor de resistência e nem pratica o gênero testemunho, formas também tão caras a certa produção literária do Pós-Guerra. Albert Camus, como Sartre em *La nausée*, é sim, autor que professa um humanismo trágico, como defende Seligmann-Silva (2005), em *O local da diferença*, ao contrapor-se à tese de A. Robbe-Grillet, em *Pour un Nouveau Roman*, quando este afirma que o trágico, desde a Modernidade, já não encontra “abrigo” nem no *récit* e nem no testemunho, uma vez que não há mais condições sociais possíveis para a preservação de sua autonomia enquanto gênero:

Robbe-Grillet critica a tentativa da visão trágica do mundo de projetar uma salvação sobre a infelicidade, o fracasso, a culpa, a loucura e a solidão. Não existe, para ele [R.-G.], profundidade do **silêncio** derivado dessa situação. A tragédia apenas reproduz a situação que descreve, visando um consolo. Assim ele lê a presença da visão de mundo trágica no romance moderno, exemplificando essa situação com *L'étranger*, de Camus, e *La nausée*, de Sartre, obras essas que seriam marcadas pelo humanismo trágico. Um dos modos de expressão desse humanismo é o uso abundante de metáforas e antropomorfismos. Contra essa mesma poética da metáfora que ele aponta em Ponge, Robbe-Grillet pleiteia um partido das “coisas” que seria mais autêntico porque baseado na descrição. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.103, grifo nosso).

Seria A. Camus, como afirma certa tradição crítica, um escritor defensor da condição humana em geral, ou seja, mais próximo do jovem Marx (por exemplo, o de Manuscritos Econômico-Filosóficos), que aborda abstratamente o Homem e a Humanidade, ainda que entreveja esta Humanidade como um compósito predominantemente operário e oprimido? Aceitar incondicionalmente tal afirmação defendida por vertente crítica de tradição literária, penso, é reduzi-lo a uma hermenêutica estrita, de cunho fenomenológico ou existencialista, e “escamotear/tergiversar” uma discussão sobre o fato de ser/de reconhecer Albert Camus como um escritor revolucionário, cuja escrita-artista propõe, como quer a estética literária, pela subversão, a inovação da palavra sem, contudo, ter de submeter-se à obsessão modernista de querer/buscar o novo a qualquer preço, ou, como nos informa, salvo engano, Octavio Paz (1972) nesta seguinte aporia sobre Tradição e Ruptura: o Modernismo já se constitui em uma tradição que,

não obstante o romance, insiste na ruptura em relação ao “já-dito” e ao “já-exposto”!

O romance ficcional existencialista, que no caso camuseano também abrange as novelas e os contos e o teatro, aproxima-se do neo-realismo cinematográfico bem como da tradição do romance realista de extração norte-americana dos anos 40-50 (estou pensando, neste momento, em Visconti e em John Dos Passos e em Steinbeck). A narrativa romanesca camuseana busca realizar/sintetizar ficção e filosofia visualizáveis (“imagéticas”), experimentando “transpor”/“corresponder” uma espécie de “diálogo” com a técnica cinematográfica contemporânea de “dividir blocos de significação” com cortes e/ou fusões – ora fragmentando, ora fusionando com as seqüências narrativas em blocos narrativos, responsáveis por grandes sínteses – ou seja, condensando a “matéria” romanesca, o “*plot*”, com divagações relativas à fenomenologia estética de um Husserl, de um Heidegger e do próprio Sartre. Não podemos deixar de citar também a presença da vertente da filosofia hinduísta, a que propõe um universo em constante transformação via “destruição”/“regeneração”. Sartre (1986), no Pós-Guerra, fazendo uma análise demográfica, disse-nos que o mundo era composto de 500 milhões de pessoas livres e de um bilhão e meio de povos oprimidos! Leia-se, na condição colonial. Este é um ponto que aproxima Camus de Malraux. Dois olhares deslocados sobre a condição humana. Camus e sua Argélia francofônica e Malraux, semi-submerso no oceano chinês. Mas isso não esgota os “olhares deslocados”. Há de se buscar em uma estrutura de eventos e de atitudes, ou seja, de referências, O Local da Cultura e o Local da Diferença. O Local da Cultura é o local da enunciação; já, o da diferença, é o da Literatura e sua sobrevivência Pós-Segunda Guerra: Auschwitz e o Holocausto. É possível descrever a sucessão de catástrofes de que o Século XX é ninho?

Passemos, assim, à abordagem do que representa/significa (penso) o papel da enunciação na construção do local da cultura como quer Homi Bhabha (2003), ou seja, a enunciação está ancorada em uma estrutura enunciativa sediada por sua vez no chão da História. Mas, nós, das Letras, continuamos a indagar-nos tanto sobre o sujeito da enunciação quanto sobre o universo presentificado/registrado no enunciado. Albert Camus, tido por um de seus biógrafos como reinventor da polifonia ou de um eu-enunciador compósito de diferentes “eus” enunciadore, não abdica, porém, da figura do sujeito do enunciado monológico – aquele que diz a última palavra! Lembremo-nos de *La chute*, romance ou novela, cuja estrutura em forma de diálogo, mesmo assim, e/ou por isso mesmo, o Tu (“ouvinte”) permanece absolutamente ouvinte, ou seja, é levado ao limite

do que vem a ser o Tu – aquele que não fala! Temos de insistir em que a obra ficcional camuseana reproduz/dá seqüência a, por sua vez, o modelo narrativo assumido e desenvolvido também por Voltaire, a oscilar entre *récit* – escritor que nos faz (o leitor) “acreditar” no narrado a partir de relatos jornalísticos, de bilhetes rascunhados por médicos e outros – e conte, como é o caso de *La peste* (CAMUS, 1968b), forma “aglutinante” de certa escrita romanesca. Nelas, há sempre um tomar e um retomar, compactando-se as referências e as informações em parágrafos relativamente curtos que se sucedem em capítulos – *La peste* – ou entre as primeira e segunda partes de *L'étranger* (CAMUS, 1968a), em que a situação da enunciação ou sua estrutura só aparece claramente na segunda parte desse romance.

Assim sendo, a descrição da barbárie (como antecipei enquanto tema neste texto) como forma de narrativa só caberia, em princípio, no *récit* e no testemunho. Diante de/frente a tal “fechamento” formal, os dois romances camuseanos focados, e por mim considerados, de extração realista são, penso, uma viragem de/nesta perspectiva! Como já afirmamos, se em ambos os “romances” camuseanos, reconhecemos elementos componenciais da estrutura de *récit* fixada pela tradição e que chegaram a nós, leitores de Albert Camus, enquanto interpelações leitoriais, atualizadas em forma de veículos como jornais, relatórios, telegramas e outros, no entanto, desde O Local da Diferença – do enunciado – tais procedimentos dizem respeito a protocolos da escrita realista, ou seja, dependem sempre da referência/da verossimilhança. Nesse sentido, a escrita romanesca de Albert Camus, não foge à regra: ir em busca do novo. Mas, para tanto, o artista da palavra Albert Camus, recorrendo ao procedimento estilístico – a subversão – transforma/transpõe o que, até então, a estilística tradicional havia estabelecido como componente da diferença em componente da cultura e conseqüentemente o que, até então, vinha sendo/concebido como componente da cultura, na concepção de Camus, passa a ocupar o lugar da diferença! É assim que ele entende dar continuidade a certa tradição romanesca francesa, desde Balzac, Stendhal até Zola: realista-naturalista. Expliquemos: O Local da Cultura (situação da enunciação) privilegia um olhar antropológico que procura “dar voz às minorias e às subalternidades”; o local da diferença (situação do enunciado) privilegia um olhar *po(i)ético*. Pois bem: em Camus – ao menos no que diz respeito aos dois romances a que nos limitamos – a subversão enquanto fatura poética, manifesta-se como marca primeira em ausência da língua materna do autóctone em um país-colônia. Os árabes, à época, não formam uma nação argelina. Tampouco, a forma ou quem a compõe é, de fato, o franco-argelino,

ou seja, talvez os verdadeiros argelinos sejam estrangeiros por condição de origem. Penso, até, como reforço argumentativo a esta minha tese, ser também este o caso de alguns judeus argelinos que irão “revolucionar” a cena literária francesa dos anos 60: Bernard Henri-Lévy, Louis Althusser, Jacques Derrida, Georges Haddad (“discípulo” de Lacan), Pierre Bourdieu, posto que nenhum deles postula “um lugar de origem”, e sim, eis o que nos interessa no momento, cada qual a sua maneira reafirma a cidadania francesa de que é portador, e daí não nos surpreenderem as posições filosóficas desenvolvidas por eles face ao conceito fronteira.

Assim afirmado, passemos a discorrer sobre a obra *L'étranger* (CAMUS, 1968a). Alicerçados em uma dialética ‘metrópole-colônia’, podemos dizer que o romance trata da tensão entre alteridade x identidade. Se o termo identidade, componente do binômio em causa, qualifica a personagem “enfraquecida”, “colonizável”, a partir de um conjunto de “lexias” que a caracteriza como ‘desfocada’, ‘deslocada’ – trata-se de uma consciência fragmentária da personagem –; já o pólo alteridade, seu oponente, é reforçado a partir de um conjunto de “lexias” emantizadas pelo seu equivalente “outridade” (*Je est un Autre* ou “Si-mesmo como Outro”), de que a personagem Meursault, penso, é expressão pura. A estrangeirice de/em Meursault (se) apresenta (com) diversas marcas discursivas, a saber: o fato de ele ser celibatário; de ser mais colono que colonizador; de ser solitário; de ser sem família; de ser órfão; de apresentar/revelar personalidade noturna em uma comunidade/sociedade solar; de ser pequeno burocrata; de ser um anônimo, de ser..., enfim, de ser “um homem sem qualidades”. Assim posto, podemos, (e por que não?), pensá-lo como exemplo singular do que Giorgio Agamben (2002), o latinista, idealizou ser o *homo sacer* (sagrado): em seu entender, o *homo sacer* é aquele que, em princípio, está/é desculpabilizado, despenalizado, ou seja, nada a constar contra ele. Porém, ele também está adstrito às regras da urbe (“cidade”). Se alguém o mata ou o “sacrifica”, a autoridade local não se sente obrigada a descobrir seu algoz. No entanto, se é ele (o *sacer*) quem mata ou sacrifica, então, será “caçado” e depois de aprisionado, será “julgado” e “condenado”. Ou seja, para ele, *homo sacer*, não existe o perdão! Se reconhecemos que há traços desse atributo, o sagrado, em Meursault, e por ele estar submetido à Lei da República Francesa, “sacrificar um Árabe” em território argelino, não há, em sendo *sacer*, como livrar-se de ser caçado, julgado e, ao final, condenado, visto que no regime imposto pela República Francesa não há espaço para a exceção: nele, ou sob ele, ambos (“vítima” e “algoz”) são regidos pela *ipseidade* (“identidade”) francesa

até porque, à época, a Argélia era província francesa e não simples “colônia” da França.

Desse ponto de vista, ser estrangeiro fez-me lembrar da célebre proposição formulada por Freud entre o *heimlich* (“o estranho familiar”) e o *unheimlich* (“o estranho não familiar”). Ou seja, o estrangeiro familiar é quem fala a/comunica-se na língua de quem é seu “hospedeiro”, tal qual Odisseu, o Polimeta (Ulisses), aquele que “fala” várias línguas, que se opõe a Polifemo, aquele que, apesar de “falar” o Grego, só apreende dessa língua o “sentido literal”, vale dizer, não sabe “ler” nas entrelinhas; em suma, não sabe/não aprendeu a operar nem a metáfora e tampouco a metonímia, pilares fundamentais a todo código que se quer sócio-lingüístico. Enfim, “o estrangeiro não familiar” não aprende a ser irônico, ou seja, ambivalente. Não consegue apropriar-se, por exemplo, de um dos semas presentes/abrigados na lexia *oudeis* (“ninguém!”), alçada por astúcia própria ao herói em “nome próprio”, em *Odissen*, “fato este narrado” que, para agora, podemos tomá-lo a nosso favor nesta exposição argumentativa. *Odissen*, mais conhecido por seu codinome romano – *Ulisses* – é o modelo de herói astucioso. Figura exemplar da Modernidade, como defendem Adorno e Horkheimer (1986) em *Dialética do esclarecimento*, e reafirmada na obra de Seligmann-Silva (2005) já citada por nós. No entanto, e eis minha ousadia, penso que as personagens camuseanas, embora não sejam nem astuciosas e muito menos dissimuladas, como a tradição de certa cultura moderna acrescentara tais atributos ao conceito de herói, ao modo de como nosso autor “diz ver o mundo”, não deixam de ser “heróis” (“matrizes”), mas de linhagem heróica outra, linhagem esta necessária e sempre presente, também à Modernidade, mesmo que tais personagens sejam “lidas”, em princípio, apenas para dar continuidade/cumprir o “papel” de o ser anti-agônico (“às avessas”) ao modelar herói moderno. Mas, se não perdermos de vista quão importante é a arte da Dialética, revisitada pelos primeiros modernos ocidentais e que, para simplificarmos, já à época de Aristóteles, cumpriria “o papel” de intermediária entre as já “consagradas” artes Retórica e Analítica, então, A. Camus, cobrindo suas “vergonhas” com a “segunda pele”, a do escritor-artista, inventa, “no papel”, personagens aparentemente anódinas, a encarnarem/representarem/darem “corpo” a sua particular visão da presença do Homem neste mundo: o “Homem revoltado” –aquele que enfrenta o Absurdo como obstáculo a ser contornado. Exceto a “Morte”. O absurdo é “o que não tem sentido/não faz sentido”! Pode tratar-se também de o inominável. Sísifo, por exemplo, “contorna” o absurdo, ao ter conseguido “aprissonar” a morte. Mas a que preço? O preço a ser pago a tal “superação” é o de tornar-se também

“aprisionado”, e “para todo o sempre”, a cumprir tarefa aparentemente inútil, vale dizer, “sem sentido”, ou seja, cumprir o absurdo de “carregar a pedra” até o cimo da montanha para vê-la, e sem poder interferir, desabar e sempre... e sempre... montanha abaixo. Desse ponto de vista, como bem observa J. Derrida, uma vez mais apóio-me em Seligmann-Silva (2005.), o Absurdo também é a falta de identidade, ou seja, para ele – e esta é uma questão recorrente em suas reflexões – a da identidade – ela representa uma “relação singular” com o/ de Poder, ou seja, o eu associa-se ao par hospitalidade/hostilidade, a partir de estudo muito conseqüente do sema ‘hostis’ comum às duas palavras, realizado por E. Benveniste (1975). Tal base sêmica tanto pode significar ‘hóspede’ como ‘hostil’, sendo que em realização léxica “hóspede” o traço “dominante” é o de ‘inclusivo’, neutralizando, assim, o traço de ‘hostil’, ou seja, de ‘excludente’, também “abrigado” no lexema estrangeiro.

Assim posto, passemos, então, ao romance *La peste*, em que o espaço social – a “cidade” *Oran* – tanto “hospeda” como “hostiliza”, uma vez que todos, a partir da invasão do inominável, transitam entre “hóspedes” e “hostis”, ou seja, todos estão contra todos. O espaço social circunscrito do Hôtel, de *La peste*, lembrou-me, de imediato, o espaço social, embora não muito circunscrito, descrito em *L’assommoir*, de Émile Zola (1930), uma vez que seu cortiço, salvo engano, é contíguo ao “hospital” e ao “bordel”. Em *La peste*, o Hôtel é “um lugar de passagem”, e por antecipação “hospitaleiro”. Por ele, transitam pessoas que, tão logo a constatação da presença de “algo agressivo” a atacar *Oran*, deixam de ser “hóspedes” para se tornar em “hostis”. Diante do inominável, são os primeiros a ser vistos como ameaça real (“hostis”) tanto entre si como, e, sobretudo, para os “nativos” de *Oran*. De “lugar de passagem”, o Hôtel se transforma de “espaço social transitório” (por excelência, o de “ir” e “vir”) em quartel general de “combate à doença”, ou seja, torna-se espaço restritivo, de onde partirão as “ordens” que transformarão a cidade de *Oran* em cidadela, ou melhor, em teatro de guerra. Em suma, num campo de concentração. O “artista-escritor”, Albert Camus, através da personagem *Rieux*, deste romance, por exemplo, explicita/amplia seu projeto, ao contrário do pensamento filosófico dominante àquela época, na construção

de uma “estética representativa do Homem anônimo – “*herói*” – em não sendo nem astucioso e nem dissimulado – como nosso “escritor-artista” já havia “esboçado” a partir de *Meursault*, personagem absolutamente desprovida de qualquer *sinal/marca* que viesse indiciá-lo a pertencer, como “indivíduo”, “ao mundo dos Heróis” – sua heroicidade há de ser conquistada por força da somatória de conscientização, mesmo que no derradeiro momento da vida de um *Meursault* – o Doutor *Rieux* aglutina em seu entorno inúmeros anônimos que o ajudam a produzir um “soro” que venha a bloquear a ação devastadora do vírus da peste. Ou seja, é o esforço conjunto deles que transforma as “condições negativas” em “condições favoráveis” na busca/descoberta do agente imunizador, ao menos para os cidadãos franco-argelinos de Oran, uma vez que os Árabes continuam a ir e vir da cidade, sem se importar com a díade doença/*cura*, preocupação exclusiva dos Ocidentais. Em razão de tal constatação, penso ser possível afirmar que é plausível/defensável agregar ao conceito Literatura, sob a ótica da estética camuseana, que Ética há de ter um caráter dúplice: primeiro, portar/ser portadora de uma Ética Discursiva, ou seja, vinculada à comunicação, que solidarize leitor e escritor, comunicação esta que tem por objetivo realizar a literaridade/po(i)eticidade inerente ao “literário”; segundo, portar/ser portadora de uma Ética Social, ou seja, comprometida com os vínculos sociais com que o literário “organiza” o caos do mundo. Em suma, para “realizar a solidariedade entre os Homens”, nosso “artista-escritor” alerta-nos, a nós, leitores, de que não devemos deixar de dar ouvidos àquela “voz”, mesmo que de natureza admoestadora e sempre presente também a estes relatos, testemunhos da tradição romanesca e por eles “transmitida”. A Peste “pode” retornar, tanto quanto a pena fatal há, então, de ressurgir. Daí que, como bem nos aponta Azevedo (2004, p.137, grifo do autor):

A revolta proposta por Camus baseia-se na solidariedade humana, isto é, desejar viver ainda que não se tenha a esperança de uma vida eterna e lutar para que essa vida seja a melhor possível para mim e para os outros. O indivíduo deve privar-se da felicidade se esta não for coletiva, pois é vergonhoso “ser feliz sozinho”.

Outro fator que, penso, então, cabe abordar, mesmo que muito ligeiramente, é o caráter da narrativa de *La peste*. Trata-se de um *récit* ou de uma narrativa de tipo romanesco tradicional como a estabelecida desde Odisseu até a narrativa próxima a nós, “contada” por Ahab (personagem de Melville), ambas selecionadas como narrativas exemplares por M. Blanchot (1971) em seu *Le livre à venir?* Salvo engano, a característica do *récit* é que seu desfecho desloca-se sempre do livro para as mãos do leitor, a produzir, desse modo, o efeito de sentido de ser o *récit* um relato inacabado. Contudo, minha posição teórico-literária atual é a de que tanto *L'étranger* como *La peste* pertencem sim ao gênero “romance” a despeito de *La crise du roman*, apontada desde Lukàcs (2003) até Michel Raimond (1996). Embora o vocábulo crise não signifique nem supressão e nem superação, mas exame, investigação, questionamento, então, para desfazer tal “nó” semântico, neste momento, adoto a perspectiva teórica defendida por Lukàcs (conquanto a formação estético-literária desde minha graduação tenha sido extremamente crítica a esta perspectiva), para quem, salvo engano, o romance é um gênero burguês, ou seja, cômico, vale dizer, como atesta a monumental *La comédie humaine*, de H. de Balzac. Depois de 1848, *perdues les illusions liberais bourgeoises*, os escritores-artistas, em defesa da perpetuação do gênero romance refinam-no, e o cômico, que até então o caracterizava, transforma-se em irônico, um dos princípios de “nova proposta estético-literária”. Se “modelo” se “ajusta” a *La peste*, penso que não ocorre o mesmo em se tratando de *L'étranger*, embora seja anterior a *La peste*. *L'étranger* é um *roman noir*, escrito segundo o modelo narrativo americano, como declarou em entrevista o autor. No entanto, o romance é um gênero que prima pelo ficcional, pelo fabuloso, ou seja, nele, a *mimesis* oscila entre o representado e o desejado ou, como quer J.-P. Sartre (apud RAIMOND, 1996, p.480) “[...] *en pensant que la qualité essentielle du roman doit être de passionner, d'intéresser.*” Não nos esqueçamos, no entanto, de que o gênero romance também se abre para educação e/ou formação e essa “abertura” já faz parte da tradição “pós-moderna” do que vem a ser tal gênero.

Abordar a obra de autor tão complexo, como é o caso de Albert Camus, cuja principal característica enquanto escritor, penso, é a de não representar uma comunidade cognitiva de interesses, já que repartir-se entre sua “terra natal”, vista segundo um perfil não autóctone, e a França meridional, principalmente a começar pela *province*, e ter por elo a uni-lo a suas duas realidades geográficas e autênticas – o Mediterrâneo – (“esse elo sempre fluido, sempre móvel, impreciso sempre...”) – a enlaçar definitivamente seu Oriente europeu (por escolha?) a seu Oriente sempre tão próximo, sem barreiras, jamais intransponíveis, a compor

o par amigo/inimigo, é afirmar seu deslocamento. Albert Camus instala-se, então, no centro da cultura francesa, também ela “fascinada” pelo Orientalismo. Lembremo-nos de *Salammbô*, de G. Flaubert, entre tantos. A. Camus se enquadra, como entende Jacqueline Lévi-Valensi (ALBERT CAMUS, 2000, p.227), entre tantos estudiosos de sua obra também monumental, em uma estética própria do “Realismo Simbólico” em que se atenua a figura do autor para dar lugar à do *escritor* – aquele que relata o sonho e a magia próprios do Simbólico. Evitando “lançar mão” de estereótipos esotéricos, repetimos, aqui, que A. Camus, no que diz respeito a sua escrita-artista, dá continuidade à estética literária, nomeada como Naturalismo Simbólico, produzida no *fin-de-siècle* do Oitocentos, como já havíamos detectado em nossos estudos das obras ficcionais de um autor, de certo modo também importado pela França que, sem abandonar a fatura de uma estética realista – estou a “falar” de *Joris-Karl Huysmans* – propõe à sobrevivência do gênero romance, o caminho do Naturalismo Simbólico.

Em suma, *L'étranger* e *La peste* são romances exemplares da Modernidade tardia. Trazem os traços de “permanência” do gênero romanesco, mas também o inovam/o atualizam ao incorporar a fluidez e o choque ideológico próprios do Século XX: *la parole* dá lugar a *la langue*, ou seja, a fala individual, através da escrita-artista, mais uma vez, insere-se no maior monumento cultural da França – a literatura produzida em Língua Francesa.



ALBERT CAMUS: A FRENCH WRITER

ABSTRACT: *In continuity to an open and sincere dialogue with Cultural Studies, immediately, to orient our analytical literary perception of the Camusean novel, – in particular, L'étranger and La peste, incorporated to the novel genre, we cannot classify them as Colonial and Post Colonial literature. Neither of them represent the Colonizer and/or Colonial speech, although part of the French literary canon, they are cosmopolitan. Though L'étranger and La peste have their plot limited to Alger – Oran cities, both of them in Algerian Republic territory, the theme developed in these novels is unquestionably universal. This theme unfolds in two sub themes: Self versus Other and Death versus Survival. The Other is the unfamiliar, however part of the human gender. The “otherness” lived unconditionally, leads inevitably to identity loss – to death. Both works are not only similar but are, in fact, realistic-existentialist, works that go on to express the everlasting tragic Humanism, in a century in which Humanism was*

Luiz Antonio Amaral

questioned and tragedy doesn't find the social conditions that validate its survival – the dialogue between Gods and Aristocrats.

KEYWORDS: *Cultural studies. Novel. Colonial literature. Post Colonial literature. Colonial discourse. Self versus Other.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ALBERT CAMUS. In: HAMON, P.; ROGER-VASSELIN, D. (Dir.). **Le Robert des grands écrivains de la langue française.** Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000. p.218-231.

AGAMBEN, G. **Homo sacer:** o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AZEVEDO, I. R. de. **Desvelando o sema da “morte” nos romances L'étranger e La peste, de Albert Camus.** 2004. 146f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.

BENVENISTE, E. **Langue, discours, société.** Paris: Du Seuil, 1975.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLANCHOT, M. **Le livre à venir.** Paris: Gallimard, 1971.

CAMUS, A. **L'étranger.** Paris: Gallimard, 1968a.

_____. **La peste.** Paris: Gallimard, 1968b.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. (Espírito crítico).

PAZ, O. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectivas, 1972.

RAIMOND, M. **La crise du roman:** des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris: J. Corti, 1996.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SARTRE, J. P. **Sartre no Brasil**: a conferência de Araraquara: filosofia marxista e ideologia existencialista. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terras; São Paulo: UNESP, 1986.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, 2005.

VELOSO, C. Língua. Intérprete: Caetano Veloso com participação de Elza Soares. In: VELOSO, C. **Velô**. Rio de Janeiro: Poligram, p1984. 1 CD. Faixa 11.

ZOLA, E. **L'assommoir**. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1930.

