

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA**

**MARIANE ALMEIDA VARELA**

**ABSURDO, TRÁGICO E MORTE: UM OLHAR CALEIDOSCÓPICO EM O  
ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS, E EM O QUARTO FECHADO, DE LYA  
LUFT – TROUXESTE A CHAVE?**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2021**

**MARIANE ALMEIDA VARELA**

**ABSURDO, TRÁGICO E MORTE: UM OLHAR CALEIDOSCÓPICO EM O  
ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS, E EM O QUARTO FECHADO, DE LYA  
LUFT – TROUXESTE A CHAVE?**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Iara Christina Silva Barroca

Coorientador: Nilson Aauto Guimarães da Silva

**VIÇOSA - MINAS GERAIS  
2021**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

V293a  
2021  
Varela, Mariane Almeida, 1996-  
Absurdo, trágico e morte: um olhar caleidoscópico em *O estrangeiro*, de Albert Camus, e em *O quarto fechado*, de Lya Luft – Trouxeste a chave? / Mariane Almeida Varela. – Viçosa, MG, 2021.

1 dissertação eletrônica (151 f.)

Orientador: Iara Christina Silva Barroca.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Letras, 2021.

Referências bibliográficas: f. 146-151.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2021.220>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Absurdo (Filosofia) na literatura. 2. O Trágico. 3. Morte na literatura. 4. Camus, Albert, 1913-1960 - Crítica e interpretação. 5. Luft, Lya, 1938- - Crítica e interpretação. I. Barroca, Iara Christina Silva, 1978-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 848

**MARIANE ALMEIDA VARELA**

**ABSURDO, TRÁGICO E MORTE: UM OLHAR CALEIDOSCÓPICO EM O  
ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS, E EM O QUARTO FECHADO, DE LYA  
LUFT – TROUXESTE A CHAVE?**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de  
Viçosa, como parte das exigências do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título  
de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 16 de setembro de 2021.

Assentimento:

  
Mariane Almeida Varela  
Autora

  
Iara Christina Silva Barroca  
Orientadora

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor incondicional que me oferecem desde que nasci. Agradeço por me apoiarem sempre em todas as decisões que até hoje tomei, e por me acolherem nos momentos mais difíceis. Agradeço pelo amor, pelo apoio emocional, financeiro, pelas oportunidades que puderam me dar, pelas lições, ensinamentos, conversas, pela parceria, compreensão, cuidado, carinho. Obrigada por me mostrarem o que o amor realmente significa.

Aos meus familiares que me acompanharam até aqui. Agradeço pelo apoio e amor.

A todos os professores que sempre me inspiraram, e aos meus alunos que me ensinam todos os dias. Agradeço por me mostrarem que o conhecimento é sempre compartilhado por meio do diálogo e do afeto.

À minha orientadora, Iara, por ter aceitado realizar esse trabalho comigo. Por toda a ajuda, conselhos, orientação, ensinamentos, críticas construtivas. Agradeço por ser perfeccionista e me guiar a um caminho no qual eu posso confiar em mim mesma e me esforçarem máximo para ser sempre melhor. Agradeço por todo carinho e paciência que sempre teve.

Ao meu coorientador, Nilson, que me apresentou a língua francesa em 2014, e me fez querer aprendê-la durante a graduação. Agradeço por ter aceitado coorientar meu trabalho, pelas contribuições valiosas, pelas aulas, debates e cervejas.

Aos membros da banca, professores Iêdo e Júnior, pelas gentis sugestões e contribuições para esse trabalho. Ao Iêdo, agradeço especialmente pelo título, que acato com grande alegria, e pelas sugestões relacionadas à simbologia. Ao Júnior, agradeço especialmente pelas sugestões para este trabalho e por todas as interessantes e valiosas ideias que poderão contribuir para trabalhos futuros.

Às professoras suplentes, Dra. Maria do Rosário Alves Pereira, e Dra. Maria Inês de Moraes Marreco, pela disponibilidade e gentileza. À professora Ana Gediél, pela disponibilidade e compreensão. Agradeço por embarcar nessa curta jornada conosco.

Aos amigos e colegas que me acompanharam durante essa caminhada. Agradeço por estarem presentes em muitos momentos, pela companhia, carinho, conselhos, parceria,

atenção. Uma vida sem verdadeiras amizades é vazia e sem sentido. Agradeço por todo o apoio de sempre.

À UFV e ao DLA por todas as oportunidades de crescimento pessoal, intelectual e por formar a profissional que sou hoje. Agradeço pela Iniciação Científica, pelo estágio no CELIF, pelo estágio no COLUNI, pelo Mestrado, por todas as aulas, conferências, palestras, congressos e oportunidades de viajar que me foram concedidas. Agradeço pelo apoio intelectual e financeiro.

À todas as pessoas que encontrei na UFV desde 2014. Cada uma deixou um ensinamento.

Aos meus cachorrinhos pelo amor, carinho, atenção. A pandemia teria sido insuportável sem as brincadeiras e os passeios. Os animais são os seres mais puros que pisam nesta Terra. Agradeço simplesmente por existirem.

À CAPES, pela bolsa. Agradeço pelo apoio financeiro que foi de grande importância para mim.

*“Séculos, eis pois o meu século, solitário e disforme, o réu. [...] O século teria sido bom, se o homem não tivesse sido acossado pelo seu inimigo cruel, imemorial, pela espécie carnívora que tinhajurado a sua perda, pela besta sem pelo e maligna – pelo homem.”*

*(Jean-Paul Sartre, Os sequestrados de Altona)*

*“Como nossos sentimentos são mutáveis e como é estranho o amor com que nos apegamos à vida mesmo quando nos resta apenas a infelicidade!”*

*(Mary Shelley, Frankenstein)*

## RESUMO

VARELA, Mariane Almeida, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, setembro de 2021. **Absurdo, trágico e morte: um olhar caleidoscópico em *O estrangeiro*, de Albert Camus, e em *O quarto fechado*, de Lya Luft – Trouxeste a chave?**. Orientadora: Iara Christina Silva Barroca. Coorientador: Nilson Aduino Guimarães da Silva.

Este trabalho tem como objetivo analisar possíveis configurações das noções de absurdo, de trágico e de morte em *O estrangeiro*, do escritor franco-argelino Albert Camus, e em *O quarto fechado*, da autora brasileira Lya Luft, partindo do princípio de que os romances são herdeiros de uma tradição instaurada na Modernidade, a partir do século XIX, na qual o ser humano começa a experimentar uma fragmentação do *eu*, da subjetividade e da individualidade devido aos processos de industrialização cada vez mais acelerados e à exploração social e trabalhista. Procuramos demonstrar que os personagens, seres fragmentados e dilacerados, submetidos a experiências intimamente relacionadas a condições absurdas e trágicas, vivenciam diversas facetas desses elementos constitutivos a partir de um elemento comum: a consciência da inevitabilidade da morte. Dividido em quatro capítulos, o presente estudo busca situar os autores e os romances historicamente a fim de compreender como Albert Camus e Lya Luft se inserem em uma tradição de autores considerados sombrios e pessimistas, demonstrar algumas facetas que o absurdo e o trágico podem apresentar, a depender dos contextos e normas sociais, literárias ou filosóficas às quais as noções estão submetidas, analisar os romances a partir do ponto de vista dos personagens, que experimentam frequentemente as condições absurdas e trágicas, e, além disso, precisam saber lidar com o fenômeno da morte em suas nuances físicas e simbólicas. Percebemos que os personagens, de forma geral, procuram romper o ciclo vicioso no qual se encontram, em uma luta constante entre Eros e Tânatos, vida e morte, objetivando encontrar soluções para a fragmentação do *eu*, para a condição absurda e trágica, para a morte e para uma vida plena e satisfatória.

Palavras-chave: Absurdo. Trágico. Morte. Albert Camus. Lya Luft.

## ABSTRACT

VARELA, Mariane Almeida, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, September, 2021. **Absurd, tragic and death: a kaleidoscopic look at Albert Camus' *The Stranger* and Lya Luft's *The Closed Room* – Did you bring the key?**. Adviser: Iara Christina Silva Barroca. Co-adviser: Nilson Aduino Guimarães da Silva.

This work aims to analyze possible configurations of the notions of absurdity, tragedy and death in *The Stranger*, by the French-Algerian writer Albert Camus, and in *The Closed Room*, by the Brazilian author Lya Luft, assuming that novels are heirs to a tradition established in Modernity from the 19th century, in which the human being begins to experience a fragmentation of self, subjectivity and individuality due to increasingly accelerated industrialization processes and social and labor exploitation. Our aim is to demonstrate that the characters, fragmented and torn beings, are submitted to experiences closely related to absurd and tragic conditions, and they experience several facets of these constitutive elements from a common element: the awareness of the inevitability of death. Divided into four chapters, this study seeks to situate authors and novels historically in order to understand how Albert Camus and Lya Luft fit into a tradition of authors who are considered dark and pessimistic, demonstrate some facets that the absurd and the tragic can present, depending on the social, literary or philosophical contexts and norms to which the notions are submitted, analyze the novels from the point of view of the characters, who often experience the absurd and the tragic conditions, and furthermore need to know how to deal with the phenomenon of death in its physical and symbolic nuances. We realize that the characters, in a general way, seek to break the vicious cycle in which they find themselves, in a constant struggle between Eros and Thanatos, life and death, aiming to find solutions to the fragmentation of the self, to the absurd and tragic condition, to death and to a full and satisfying life.

Keywords: Absurd. Tragic. Death. Albert Camus. Lya Luft.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO SOBRE A MODERNIDADE EUROPEIA E BRASILEIRA.....	13
1.1 O contexto europeu.....	13
1.2 O contexto brasileiro.....	30
1.3 Albert Camus e Lya Luft: uma introdução dos autores e dos romances <i>O estrangeiro</i> e <i>O quarto fechado</i> .....	45
2. CONCEPÇÕES E CONFIGURAÇÕES DO ABSURDO E DO TRÁGICO .....	57
2.1 O absurdo enquanto manifestação empírica .....	57
2.2 A concepção do absurdo enquanto elemento no âmbito das artes.....	62
2.3 Concepções acerca do trágico.....	72
3. MANIFESTAÇÕES DO ABSURDO E DO TRÁGICO EM <i>O ESTRANGEIRO</i> E EM <i>O</i> <i>QUARTO FECHADO</i> .....	84
4. CONFIGURAÇÕES DA MORTE EM <i>O ESTRANGEIRO</i> E EM <i>O QUARTO</i> <i>FECHADO</i> .....	116
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	144
REFERENCIAL TEÓRICO.....	146

## INTRODUÇÃO

A modernidade, enquanto período histórico que se inicia na Europa a partir do movimento renascentista, foi intensamente marcada, no âmbito sócio-histórico, por conflitos e guerras, disputas religiosas, querelas, mudanças de paradigmas, revoluções. A partir do século XVIII com as revoluções Francesa e Industriais, o que era conhecido como modernidade começaria a manifestar uma intensificação dos fenômenos que já ocorriam desde o Renascimento, como a constante inovação tecnológica. Assim, para Anthony Giddens, a “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 8), ou, em outras palavras, caracteriza-se como um movimento surgido na Europa que influenciou, a nível mundial, comportamentos, atitudes, estilos, organizações sociais, avanços científicos.

Ao período moderno é também atribuído o adjetivo “descontínuo”, uma vez que, para Giddens, embora em vários momentos de diversos períodos históricos haja descontinuidades, na modernidade a descontinuidade se caracteriza de forma mais enfática: “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 10). Nesse sentido, as mudanças advindas dos séculos XVIII e XIX foram mais profundas, extensas e intensas do que em qualquer outro período histórico.

Giddens elenca três das diversas características que a modernidade apresenta como descontinuidade: a primeira é o “ritmo de mudança”, que, segundo o sociólogo, é extrema. Para ele, “as civilizações tradicionais podem ter sido consideravelmente mais dinâmicas que outros sistemas pré-modernos, mas a rapidez da mudança em condições de modernidade é extrema” (GIDDENS, 1991, p. 12), isto é, na modernidade as mudanças tecnológicas, sociais, políticas, geográficas, econômicas, dentre outras, ocorreram e ainda ocorrem de forma mais rápida e mais intensa do que antes. A partir dessa primeira mudança, há uma segunda descontinuidade nomeada de “escopo da mudança”, que pode ser pensada como uma consequência do estilo de vida acelerado próprio dos séculos XX e XXI. As populações de toda a Terra, nesse contexto, se encontram intimamente interligadas devido às transformações tecnológicas, que permitem diversas interconexões em grande parte da extensão do globo. A terceira característica da descontinuidade se apresenta na “natureza intrínseca das instituições modernas”: com o período moderno, há o surgimento de diferentes sistemas políticos e renovações tecnológicas que não existiam em qualquer outro momento da História, “tais como o sistema político do estado-

nação, a dependência por atacado da produção de fontes de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadoria de produtos e trabalho assalariado” (GIDDENS, 1991, p. 12).

Entre os séculos XIX e XX, três intelectuais, Karl Marx, Max Weber e Émile Durkheim, analisaram as transformações modernas de forma muito próxima ao sentido histórico, já que foram contemporâneos a elas. Para Marx e Durkheim, segundo Anthony Giddens, as características positivas da modernidade superariam as negativas, enquanto Weber era mais pessimista em relação a esse pensamento. Giddens afirma que Weber percebia “o mundo moderno como um mundo paradoxal onde o progresso material era obtido apenas à custa de uma expansão da burocracia que esmagava a criatividade e a autonomia individuais” (GIDDENS, 1991, p. 13). Nesse sentido, há um lado sombrio da modernidade, uma vez que, ao apresentar um caráter de constante mudança e aceleração, as características subjetivas e individuais dos seres se tornam cada vez mais oprimidas pela força industrial: “todos os três autores viram que o trabalho industrial moderno tinha consequências degradantes, submetendo muito seres humanos à disciplina de um labor maçante, repetitivo” (GIDDENS, 1991, p. 13).

Assim, a modernidade enquanto transformação ocorrida nos últimos séculos pode ser concebida como um fenômeno ocasionado por profundas modificações nas estruturas sociais do século XIX, e que, como já dito anteriormente, são consequências diretas das revoluções industrial e francesa: “a dupla revolução que esse século testemunha – a industrial e a francesa – constituía os dois lados de um mesmo processo, qual seja, a instalação definitiva da sociedade capitalista” (MARTINS, 2006, p. 11).

A sociedade capitalista, nesse contexto, fragmenta os pilares que sustentavam o mecanismo social: os antigos costumes, hábitos e formas de organização da vida social são submetidos às novas regras estabelecidas pela industrialização. Assim, as cidades se tornaram maiores e tecnológicas, as linhas de produção, cada vez mais rápidas e maquinais, a sociedade rural se reorganizava para atender as novas demandas, havia a inserção de “mulheres e crianças em jornadas de trabalho de pelo menos doze horas, sem férias e feriados, ganhando um salário de subsistência” (MARTINS, 2006, p. 13). Esse novo estilo de vida trouxe para os trabalhadores diversas consequências, uma vez que “a sociedade se modernizava na mesma proporção em que a exploração degradava o ser humano. Desumanização, progresso e desintegração são ideias que se desenvolvem paralelamente no contexto da modernidade, sobretudo, a partir da Revolução Industrial” (COIMBRA, 2016, p. 123).

Nesse cenário, não é difícil perceber o quanto a literatura tem se transformado com o advento da modernidade. A partir do século XIX, principalmente, uma nova tradição se instaura na Europa, e, depois disso, se expande para as outras sociedades ocidentais, a partir do

lançamento de *As flores do mal*, poesias publicadas por Charles Baudelaire. Destacam-se escritores que, tal como Baudelaire, analisaram temas sombrios, como Edgar Allan Poe, Howard Phillips (H.P.) Lovecraft e Mary Shelley, cujas obras perpassam pelo terror e pelo mistério, Johann Wolfgang von Goethe, cujo *Werther* se tornou símbolo do amor romântico do *mal do século*, culminando com o suicídio do protagonista, Fiódor Dostoiévski, cujas obras de caráter intimista investigam diversos temas que tocam a condição humana, dentre muitos outros autores expoentes do século XIX e XX. Percebemos que a fragmentação do *eu*, que caracteriza muitas obras a partir do estabelecimento da modernidade, faz parte dessa tradição moderna que instaurou a técnica e o progresso científico, bem como fez sobressair noções de individualidade. Embora o termo “literatura pessimista” possa ser abrangente, acreditamos que podemos utilizá-lo para caracterizar as produções artísticas que tratam de sujeitos deslocados e submetidos a crises existenciais, uma vez que o progresso material acompanha o esfacelamento interior dos indivíduos.

Tendo isso em mente, é importante ressaltar que cada pensador, filósofo ou literato, encontrou sua própria saída ou solução para o problema existencial. Søren Kierkegaard, filósofo que mencionaremos nos próximos capítulos, buscou refúgio nos preceitos da religião cristã, com a qual foi criado, Friedrich Nietzsche encontra na embriaguez trágica um sentido de afirmação da vida, Arthur Schopenhauer procura atingir o Nada como meta para ascese e virtude, Albert Camus propõe a revolta para saída da condição absurda e, por fim, é possível pensar que Lya Luft sugere o processo de memorização como refúgio para a condição trágica à qual o ser humano está submetido.

De acordo com as considerações feitas, e com Georg Lukács, crítico literário do século XX, para quem “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LUKÁCS, 2009, p. 55), esse trabalho tem como objetivo o estudo das configurações do absurdo, do trágico e da morte em *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *O quarto fechado*, de Lya Luft, partindo do princípio de que tanto Albert Camus quanto Lya Luft pertencem à tradição moderna que apresentamos, cujas características têm início na Era Moderna, ou seja, o período Renascentista, por volta do século XIV, culminando na Modernidade do século XIX e nas transformações que experimentamos até os dias de hoje. Sendo o ser humano fruto do espírito do tempo em que vive, buscamos compreender como os dois romances investigam as três noções a partir do ponto de vista dos personagens.

No primeiro capítulo, concentramo-nos em uma breve contextualização histórica do que se entende por Era Moderna, perpassando aspectos políticos, econômicos e artísticos, que

contribuíram para a formação do romance do século XX. Dessa forma, percorremos a cultura europeia a partir da Era Moderna, e a brasileira, a partir da modernidade do século XIX. Destacamos também os estímulos que o Brasil recebeu da Europa durante os séculos. Por fim, introduziremos, brevemente, as biografias e percursos literários de Albert Camus e Lya Luft.

No segundo capítulo, percorreremos diferentes concepções do absurdo e do trágico para filósofos e literatos, a fim de compreender como essas noções se configuram na literatura, na filosofia e no teatro, bem como para os autores que nos propusemos estudar. No terceiro e quarto capítulos faremos a análise dos romances baseando-nos nas noções desenvolvidas no capítulo anterior, e buscaremos compreender como o absurdo, o trágico e a morte se correspondem nos universos literários de Albert Camus e Lya Luft. Abordaremos as três noções ancorados em diversos intelectuais de diferentes campos do conhecimento, com o objetivo de expandir as fronteiras literárias, buscando enriquecê-las. Dessa forma, lançaremos mão de autores como Sigmund Freud, Philippe Ariès, Arthur Schopenhauer, Vicente Barreto, Georges Bataille, Gerd Borheim, dentre vários outros autores que contribuirão para nossas análises.

## 1 UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO SOBRE A MODERNIDADE EUROPEIA E BRASILEIRA

*“Se fosse preciso escrever a única história significativa do pensamento humano, deveria ser a de seus arrependimentos sucessivos e de suas impotências”*

(Albert Camus, *O mito de Sísifo*)

### 1.1 O contexto europeu

A tradição Histórica tem como costume dividir o tempo, para fins didáticos e organizacionais, em Idades, longos períodos de tempo que correspondem a uma determinada época marcada por características particulares. Há, assim, a Pré-História e as Idades Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. Para o historiador medievalista da Escola dos Annales, Jacques Le Goff, a periodização, que caracteriza a divisão Histórica do tempo em períodos, tem como finalidade demonstrar o desenvolvimento de uma dada sociedade, além de demarcar momentos considerados como divisores de Idades. Esses momentos que ocasionam o fim ou o começo de uma Idade não determinam que as mudanças (de ordens sociais, políticas, econômicas, ou comportamentais, dentre outras) sejam instauradas de forma instantânea. Esse processo, pelo contrário, acontece de forma lenta e gradual. Dessa forma,

As mudanças não se dão jamais de golpe, simultaneamente em todos os setores e em todos os lugares. Eis porque falei de uma longa Idade Média que – em certos aspectos de nossa civilização – perdura ainda e, às vezes, desabrocha bem depois das datas oficiais (LE GOFF, 2005, p. 66 *apud* COSTA, 2011, p. 5).

Para Le Goff, o período conhecido como Idade Média não tem seu fim demarcado em 1453 com a conquista otomana de Constantinopla, estendendo-se até a Idade Moderna. É possível observar um pensamento semelhante na análise de Ernst Cassirer, que, ao investigar a filosofia do Renascimento, observa que

A nova vida que se instaura por volta da virada dos sécs. XIII e XIV em todos os domínios do espírito, que cresce com vigor cada vez maior na poesia e nas artes plásticas, na vida política e na realidade histórica e que, ao mesmo tempo, se reconhece e se sente, de forma cada vez mais consciente, como renovação espiritual, parece não encontrar no pensamento da época, ao menos no início qualquer expressão ou ressonância (CASSIRER, 2001, p. 3).

Para Ernst Cassirer, o início da Idade Moderna não contempla essa renovação espiritual por meio da qual é hoje conhecida, uma vez que, como acreditava Le Goff, a mentalidade presente na Idade Média ainda vigorava. Por volta do século XVI, uma mudança classificada como Renascimento começou a ocupar lugar de destaque na Europa, principalmente em território italiano:

O Renascimento do século XVI, foi um renascimento medieval grande. As guerras de religião – esta palavra era estranha aos medievais – liquidaram politicamente a Idade Média. A religião como conceito marcou uma ruptura (COSTA, 2011, p. 5).

Devido a uma insatisfação generalizada em relação à Igreja Católica, eclodiram disputas de religião na França entre 1562 e 1598, protagonizadas pelo poder monárquico, pela burguesia, pelos artistas e pela população em geral.

Com o catolicismo em crise, novas religiões surgiram a partir da Reforma Protestante. Martinho Lutero, teólogo alemão, discordava de alguns preceitos da Igreja e defendia suas próprias ideias no que diz respeito a comportamentos religiosos. Então, o papa Leão X, diretamente afetado pelas concepções luteranas, exigiu a retratação de Lutero; por outro lado, Lutero recebeu o apoio de diversas pessoas, que se converteram à sua religião, e esse movimento instaurou alguns movimentos divergentes: o próprio Luteranismo, o Calvinismo e o Anglicanismo: João Calvino foi, provavelmente, o mais influente dentre os dissidentes do Cristianismo. Uma vez que era nobre e culto, fundou sua própria religião na esteira da Reforma Protestante, que ficou conhecida como Calvinismo. Da mesma forma, Henrique VIII, rei da Inglaterra, também insatisfeito com o catolicismo, fundou o Anglicanismo.

Se por um lado as disputas religiosas marcaram o início do Renascimento, por outro, na Itália aumentou o número de artistas, escritores, acadêmicos e intelectuais. Francisco Petrarca, famoso intelectual e poeta italiano, se destacou no movimento Humanista junto a Giovanni Boccaccio, Leonardo Bruni, Giovanni Pico della Mirandola, dentre muitos outros. A ideia de Deus como centro do universo, intensamente presente no medievo, não mais encontrava sustentação nas ideias humanistas, uma vez que concebiam o homem como centro de suas ações no mundo. Assim, a ciência começou a ocupar o lugar privilegiado que antes era dado à religião. A imprensa de Gutenberg, a criação de escolas e universidades, o heliocentrismo de Copérnico, o método cartesiano de René Descartes, o microscópio e o telescópio, além de outras importantes invenções e descobertas, se destacavam e davam origem ao que hoje conhecemos como ciência moderna.

Não apenas as inovações científicas eram difundidas pela Europa: a arte também encontrava seu lugar nesse cenário. As obras de arte expressavam o retorno à cultura greco-romana e mesclavam-se à referências à religião cristã, como se pode observar nos afrescos na Capela Sistina pintados por Michelangelo e *O Nascimento de Vênus*, obra expressiva pintada por Sandro Botticelli, no homem vitruviano de Leonardo Da Vinci, centro do universo e feito sob uma perspectiva expressivamente geométrica e *O Jardim das Delícias* de Hieronymus Bosch, dentre várias outras comparações possíveis. Nota-se, por esses exemplos, que o sentido de oposição constituído entre as obras de arte não se caracterizava necessariamente como um processo de exclusão ou de preferência pela mitologia ou pela cristandade. A oposição cria um amálgama entre as duas expressões, conferindo um sentido de diversidade e riqueza. Esse fenômeno pode ser notado também em outras formas artísticas, como nas esculturas e nas ilustrações.

Para Ernst Cassirer, o Renascimento é caracterizado como um período incomum se considerarmos as variações culturais, científicas, sociais, políticas, que não se prenderam em si mesmas e, ao contrário, abrigaram a adversidade:

Numa época em que a vida, em todos os seus aspectos, é dominada por e se emaranha com diferentes formas de se posicionar diante das questões do espírito, numa época em que os pensamentos fundamentais sobre a posição do homem em relação ao mundo, sobre liberdade e destino atestam sua influência até nas festividades populares, numa tal época o pensamento também não permanece fechado em si mesmo, mas aspira a uma expressão por símbolos visuais (CASSIRER, 2001, p. 125).

No que diz respeito ao âmbito literário faz-se oportuno destacar como as obras literárias adquiriram expressividade no período renascentista. Segundo Otto Maria Carpeaux, no primeiro período, conhecido como “Trecento”, a cultura e as letras clássicas começaram a influenciar autores. Alguns resistiram à ação deterioradora do tempo, como Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, e se consagraram como cânones das literaturas italiana e ocidental, enquanto outras obras não permaneceram. Para Carpeaux, Dante ainda era um homem tipicamente medieval, já que se identificava com o Império cristão e com o Império Romano. Essa “identificação apaixonada” (CARPEAUX, 2011, p. 43) é nítida em sua obra-prima, *A Divina Comédia*, em que o guia Virgílio salva os poetas da Antiguidade, colocando-os no limbo. Petrarca, por sua vez, “não sabe bem distinguir entre o estoicismo boethiano do seu *De remediis utriusque fortunae* e o ascetismo do seu *De contemptu mundi*” (CARPEAUX, 2011, p. 43, grifos do autor), e mistura com Boécio, poeta e teólogo romano, o estilo ciceroniano e o pensamento de Horácio. Já Boccaccio é classificado como “erótico ovidiano” por ter

recebido uma considerável influência do poeta romano, autor a quem é creditada a *Eneida* e as *Metamorfoses*.

O período subsequente, classificado como “Quattrocento”, registra o trabalho crítico dos humanistas, que, de acordo com Carpeaux, traduziam e comentavam obras diversas cujas traduções e comentários não intervinham diretamente nos aspectos literários, embora o movimento de retorno à Antiguidade Clássica permanecesse. Philippe Willemart, professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo, afirma que “[...] na Itália no século XV, a cultura geral – literatura, história, moral e filosofia –, outro nome para o ‘humanismo’, se adquire pela explicação, a tradução e a imitação dos grandes escritores latinos e gregos” (WILLEMART, 2000, p. 39). Em outras palavras, nessa época o que era relevante para os estudos literários eram os comentários, as críticas, as traduções, as imitações e as encenações de peças teatrais de autores da Antiguidade Clássica. É pertinente notar, entretanto, que as outras artes efervesciam. Botticelli, Michelangelo e Leonardo Da Vinci produziam suas obras, entre pinturas, esculturas e ilustrações.

O auge seria então o período denominado “Cinquecento”<sup>1</sup>, em que “as literaturas europeias sofrem o impacto maciço do classicismo. O número de traduções e imitações aumenta vertiginosamente. Renascença e Literatura do Ocidente identificam-se” (CARPEAUX, 2011, p. 44). No século XVI os artistas romanos destacavam-se em função da semelhança entre as línguas latina e italiana, uma vez que era mais acessível para o homem italiano dos séculos XV e XVI ler em latim do que em grego antigo. Dessa forma, Virgílio tem mais notoriedade do que Homero se considerarmos o fato de ter sido inspiração para Tasso e Camões, o que demonstra a expansão do movimento renascentista além da fronteira italiana. Além de Virgílio, destacaram-se Platão, Plutarco, Plauto.

Ainda nesse cenário, na Holanda, Erasmo de Rotterdam escreveu *O elogio da loucura* (1511) e Thomas Morus publicou a *Utopia* (1516). Faz-se oportuno notar que Rotterdam dedicou *O elogio da loucura* a Morus, de quem era amigo íntimo e compartilhava ideais. Na França, François Rabelais escreveu *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534). Além disso, “Rabelais, Du Bellay, Ronsard e Montaigne leram *Os adágios*, uma coleção de expressões e de

---

<sup>1</sup> Uma das fases do Renascimento – estas que buscavam representar a divisão do movimento artísticos em três períodos: Trecento, Quattrocento e Cinquecento. Essas fases marcaram a transição da Idade Média para a Idade Moderna nos séculos XIV, XV e XVI: fases em que artistas dessa época buscavam expressar em suas obras as reações humanas (humanismo) misturado ao naturalismo, outro aspecto fundamental desse movimento, uma vez que reproduzia, com semelhança, traços e comportamentos humanos.

provérbios gregos e latinos abundantemente comentados” (WILLEMART, 2000, p. 41) e Montaigne inaugurou, em 1580, um novo gênero literário com a publicação dos seus *Ensaio*s.

Outro destaque da época é o teatro à maneira da tragédia clássica. Sófocles e Eurípides foram traduzidos enquanto Plauto foi encenado. Nesse contexto tanto as traduções como as imitações das peças foram abundantemente realizadas. William Shakespeare, Luís de Camões, Nicolau Maquiavel e Ariosto sobressaem, entre muitos outros, por terem encenado, além de suas próprias composições, algumas das peças de Plauto. Registre-se que “Platão e Aristóteles, que inspiraram Agostinho de Hippona no século V e Tomás de Aquino no século XIII, [respectivamente,] não foram esquecidos” (WILLEMART, 2000, p. 40). Ademais,

Platão é o *spiritus rector* de toda a poesia quinhentista, de Camões até Miguel Ângelo. E os que não conseguiram harmonizar Platão com o dogma cristão, preferiram ficar, como Montaigne, às portas do cristianismo, consolando-se com o estoicismo de Sêneca e Plutarco (CARPEAUX, 2011, p. 46, grifos do autor).

Diante das considerações apresentadas, fazem-se notórias as contribuições dos grandes autores gregos e romanos da Antiguidade Clássica, mestres dos artistas das Idades Média e Moderna, cujas presenças ainda inspiram inúmeros intelectuais durante os séculos. Esse breve percurso sobre a influência clássica nas artes do início da Idade Moderna nos interessa particularmente, visto que esse movimento de retorno à Antiguidade é uma característica notória também em escritores e artistas do século XX, dentre os quais cito Albert Camus e Lya Luft, sobre cujas obras e biografias discorreremos em outro momento.

Segundo Otto Maria Carpeaux, a noção de “renascença” pode ser pensada em outros momentos históricos além do período conhecido como Renascimento entre os séculos XIV e XVI. Para ele, o vocábulo pode adquirir um sentido mais amplo. No século XIII, a presença da filosofia aristotélica no pensamento de diversos intelectuais poderia já indicar uma “renascença”, uma vez que se estabelece o movimento de retorno à Antiguidade Clássica. Na própria Antiguidade, esse movimento é protagonizado pelos romanos, que retomam a cultura e poesia gregas. No século XIX, por sua vez, Friedrich Nietzsche analisa a cultura clássica para examinar o papel do coro e da música na tragédia.

Seguindo essa linha de raciocínio esboçada por Carpeaux, originária de Pierre Mandonnet, historiador belgo-dominicano, importante pensador da onda do Neo-Tomismo historiográfico e *recuperador* da filosofia medieval, o século XX também poderia ser uma renascença, considerando que esse movimento, uma vez que dinâmico, pode transitar durante os séculos. Assim, Nilson Silva demonstra o movimento de retorno à cultura clássica protagonizado por diversos autores do século XX:

Muitas obras, verdadeiras reescrituras de textos gregos, por autores modernos, eram conhecidas e admiradas por Camus, que cita, por exemplo, o *Oedipe* de Gide, a *Guerre de Troie* de Giraudoux e o *Agamemnon* de Paul Claudel. Camus não reescreveu nenhuma peça grega, no entanto o *Prometeu* de Ésquilo foi uma das primeiras peças que sua companhia teatral encenou. E a cultura clássica, a mitologia grega, os autores antigos têm para Camus um papel fundamental (SILVA, 2007, p. 75, grifos do autor).

Faz-se perceber que, como concebido no trecho, o século XX também pode enquadrar-se em uma “renascença”, no sentido amplo do termo. André Gide, Paul Claudel e Jean Giraudoux, grandes autores da literatura francesa do século XX e inspirações para a escrita de Albert Camus, retomam o clássico, assim como tantos outros ilustres autores. Para além do âmbito literário, em outras artes o retorno ao clássico faz-se também notório. No cinema, algumas releituras são produzidas, como *Medeia*, peça de Eurípides, adaptada para as telas por Lars von Trier em 1988 e Paolo Pasolini em 1969. Além disso, o mito de Orfeu demonstrou ser do interesse de Jean Cocteau e Cacá Diegues, cineastas cujas próprias releituras do mito foram realizadas em 1950 e 1999, respectivamente.

De volta ao século XVI, por volta da década de 40 Pierre de Ronsard, poeta renascentista francês, frequentava um curso de cultura grecolatina ministrado por Jean Dorat, mestre que se interessava pela cultura helenista. Dorat o apresentou a Joachim du Bellay, um amigo e também, como Ronsard, poeta. Juntos, os três estudaram os grandes autores da Antiguidade clássica, como Horácio, Propércio, Virgílio, Ovídio, Catulo, Píndaro. Aprendiam também a língua italiana e, em função disso, liam Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio. Inspirados por estes últimos, que escreviam em italiano, os intelectuais fundaram um grupo inicialmente chamado de “Brigada”, no qual figuravam Ronsard, du Bellay, Jean Dorat, Rémy Belleau, Pontus de Tyard, Jean-Antoine de Baïf e Étienne Jodelle, poetas e intelectuais franceses, a fim de produzir suas obras em língua francesa. Esse grupo se tornou, mais tarde, “A Plêiade”, nome concebido em homenagem às sete estrelas da constelação de Touro: para cada autor, uma estrela. Dessa forma,

la nouvelle école décide de *répliquer*<sup>2</sup> et confia à Du Bellay le soin de rédiger le manifeste issu des études et des discussions du groupe tout entier : *la Defense et Illustration de la Langue Française* (1549)” (LAGARDE; MICHARD, 1956, p. 91, grifos dos autores)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> A plêiade replicou *A Arte Poética* de Thomas Sibilet, que argumentava que alguns modernos como Marot e Saint-Gelais deveriam servir de modelo para os artistas no mesmo plano que os Antigos.

<sup>3</sup> “a nova escola decide replicar e confia à Du Bellay o cuidado de redigir o manifesto resultante dos estudos e discussões do grupo: *Defesa e ilustração da Língua Francesa* (1549)” (LAGARDE; MICHARD, 1956, p. 91, as traduções foram feitas por nós).

Como o próprio nome do livro sugere, os objetivos do grupo eram defender o uso da língua francesa e ilustrá-la. Apesar de admirarem o latim e os poetas que escreviam nessa língua, eles acreditavam que o francês, assim como o italiano, poderia ter um lugar de destaque na produção literária. Para Du Bellay, a língua francesa “est loin d’être impropre à exprimer les idées et les sentiments puisqu’on peut *traduire* en français les œuvres étrangères” (LAGARDE; MICHARD, 1956, p. 92, grifos dos autores)<sup>4</sup>. No que diz respeito à Ilustração, a defesa era centrada no enriquecimento da língua, uma vez que a língua francesa era considerada como uma língua pobre. As propostas abarcavam diferentes objetivos: em relação às palavras que já existiam, objetivava-se recuperar o uso de palavras obsoletas, empregando termos dos dialetos provinciais e usando palavras de uso técnico. Em relação às novas palavras, o grupo ambicionava criar neologismos feitos de palavras compostas, de derivadas do latim e do grego e de processos de formação morfológica, como derivação e sufixação. Além disso, o enriquecimento do estilo da língua era uma preocupação dos escritores, que começaram a empregar o infinitivo como nome (o cantar), o adjetivo substantivado (o vazio do ar), a trocar o adjetivo pelo advérbio (eles combatem obstinados, ao contrário de “obstinadamente”), entre outros processos que envolviam a reconfiguração vocabular. Dessa forma, as figuras de retórica e a versificação eram consideradas importantes na arte da produção escrita, além do próprio vocabulário.

Os autores franceses, contudo, nem sempre encontraram momentos de harmonização no que diz respeito à forma com a qual pensavam. Por volta dos séculos XVII e XVIII, um conflito entre escritores ficou conhecido no meio intelectual. A *querela dos antigos e dos modernos* dividiu os universos literário e filosófico em dois pontos de vista opostos, suscitados a partir de um poema de Charles Perrault, intitulado *Le Siècle de Louis le Grand*, dedicado a Luís XIV, declamado na *Académie Française* pelo abade de Lavau, autor de discursos da Academia. Por um lado, havia Nicolas Boileau, que defendia a superioridade dos *antigos* em relação aos *modernos*, e, por outro, Charles Perrault, que favorecia os *modernos*, afirmando que os *antigos* não eram insuperáveis. A querela envolveu também Jean Racine, Jean de La Bruyère, Bernard de Fontenelle e Pierre Bayle, autores, dramaturgos e filósofos da França, e teve desdobramentos posteriores, como no século XVIII pela oposição de Voltaire às ideias de Pascal e no século XIX pela reivindicação de Victor Hugo a favor da mesclagem de gêneros (cf. *Prefácio a*

---

<sup>4</sup> “está longe de ser imprópria para exprimir as ideias e sentimentos porque é possível traduzir para o francês as obras estrangeiras” (LAGARDE; MICHARD, 1956, p. 92).

*Cromwell*). O pensamento dos autores que defendiam a superioridade dos *modernos* se assemelhava ao de Bernardo de Chartres, filósofo do século XII, célebre pelo trecho:

os modernos são como que anões aos ombros de gigantes que vêem mais e melhor do que os seus predecessores, não porque possuam uma visão mais apurada mas porque se encontram numa posição mais elevada, suportada pelos gigantes (MATEUS, 2012, p. 3).

Essa ideia, contudo, foi controversa para os envolvidos na querela. Os *modernos* argumentavam que a sua visão é mais ampla e melhor, já que estão nos ombros de gigantes. Contudo, para os filósofos que defendiam os *antigos*, os *modernos* não possuíam mérito exclusivo pelas suas conquistas, já que deviam aos *antigos* grande parte do conhecimento a que tinham acesso: “os modernos poderão ver o fio do horizonte, mas são os antigos que os sustentam. A sua maior capacidade devem-na ao esforço dos antigos” (MATEUS, 2012, p. 3). De forma geral, a querela tomou vários rumos, ora com a sobreposição dos argumentos dos *antigos*, ora dos *modernos*. Por meio da mediação de Antoine Arnauld, figura expoente do jansenismo e padre, filósofo e lógico francês, os protagonistas da querela se conciliaram, mas o debate ressoou ainda nos séculos seguintes.

O que nos interessa em meio a esses expressivos conflitos intelectuais que se estenderam por gerações são as noções de moderno e modernidade. Segundo Samuel Mateus, professor da Universidade da Madeira, em Portugal, o conflito entre antigo e moderno, assim como a prevalência da preferência de um a outro, é característica inerente à espécie humana. O moderno, para ele, é uma prescrição que contesta outra ordem consolidada, e lhe acentua o caráter obsoleto. Isso acontece quando a experiência humana “passa por um processo de renovação, amadurecimento e autoexame” (MATEUS, 2012, p. 2). Nesse sentido, a modernidade exprime, por meio desse processo de renovação, uma novidade, distanciando-se do antigo e de sua herança. A partir desse ponto de vista, sugere-se que tudo o que se renova é moderno, ainda que não se enquadre nas noções do termo “modernidade”.

O Renascimento, considerado pelos seus contemporâneos como a era do progresso, da novidade e da razão, foi a primeira manifestação de uma modernidade que se volta para o futuro, embora ainda encontre inspiração no passado. Ao visar ao futuro, “o moderno liberta-se do antigo e a modernidade coloca-se como época exclusiva, inédita cujo destino é tornar-se intemporal na medida em que caminha para um futuro promissor” (MATEUS, 2012, p. 7). Essa ideia de modernidade, então, para Samuel Mateus, conclui-se no século XX, o que demonstra a pertinência das acepções de modernidade para as análises a que nos propomos fazer nesse trabalho.

Ainda nesse cenário, a mudança de mentalidade e o crescimento do *esprit d'examen* do século XVIII não ocorreu de forma imediata. Ainda há a crença em um Deus castigador e vingador, considerado ainda como o mestre do destino, o que demonstrava um certo pessimismo oriundo da tradição clássica, ao lado da qual se situava o Iluminismo.

O espírito filosófico do século XVIII remonta ao período renascentista e a autores como François Rabelais e Michel de Montaigne. A passagem do século XVII para o XVIII é caracterizada, de acordo com Lagarde e Michard (cf. Lagarde e Michard, 1985, p. 13 e 14), não só pelo progresso do *esprit d'examen*, como também pela crítica às crenças tradicionais e pela renovação do interesse por questões sociopolíticas e econômicas, havendo, assim, a transformação da “estabilidade” para o “movimento”. *L'esprit d'examen* é o espírito crítico, uma espécie de *zeitgeist*, um espírito do tempo. É característico da modernidade, e se preocupa sobretudo em criticar o cristianismo à luz da Razão (assim como o faz Nietzsche no século XIX). Nessa época, era muito comum que os intelectuais viajassem para outros países, e o gênero “relatos de viagem” estava em voga. De alguns relatos de Tavernier, Chardin, Bernier, dentre outros, foram retiradas algumas ideias como a relatividade universal, objeções contra o cristianismo e a moral e a religião ligadas à natureza, à maneira do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau.

No âmbito social, os salões tinham, juntamente com os cafés e os clubes, o papel de integrar os filósofos, escritores e intelectuais que desejassem frequentá-los. Artistas como Bernard de Fontenelle, Denis Diderot, François Fénelon, Montesquieu, Marivaux, d'Alembert e o abade Prévost compareciam nesses ambientes para conversar e debater assuntos de ordem literária e filosófica. No que se refere às ciências naturais, faz-se notar as contribuições para a disciplina literária. Montesquieu fazia experimentos biológicos e Voltaire adere ao sistema de Newton, enquanto Diderot prevê uma teoria evolucionista, Bayle percebe os cometas como fenômenos naturais e não como sinais divinos e Fontenelle se pergunta se algum dia a humanidade conseguiria ir à Lua. Dessa forma, a intercalação das ciências demonstra que o Iluminismo é a “linha filosófica caracterizada pelo empenho em estender a razão como crítica e guia a todos os campos da experiência humana” (ABBAGNANO, 2007, p. 534).

Emmanuel Kant, em concordância com o *esprit d'examen*, define o Iluminismo como a saída do homem do estado de tutela. Para ele, “l'état de tutelle est l'incapacité à se servir de son entendement sans la conduite d'un autre” (KANT, 1991, p. 43)<sup>5</sup>, isto é, quando o indivíduo

---

<sup>5</sup> “o estado de tutela é a incapacidade de utilizar o seu entendimento sem a condução de um outro que possa lhe conferir o sentido” (KANT, 1991, p. 43).

permite que o outro tome decisões por ele. O estado de tutela é cômodo, e por isso grande parte dos homens consente em se deixar dominar, no âmbito intelectual, pelo que lhes é alheio. Deixar o estado de tutela, portanto, pode ser uma atitude perigosa e dolorosa. Para se ter o *esclarecimento* (*aufklärung*, no original alemão), é pré-requisito ter apenas liberdade, e sobretudo liberdade de pensamento para o raciocínio, ainda que o processo de adesão ao Iluminismo seja lento.

Resumidamente, o denominado *Século das Luzes* pode ser considerado como o começo da predominância da razão em relação aos dogmas religiosos, principalmente cristãos. Foi “une civilisation qui peu à peu s’étend, grâce à la multiplication des échanges commerciaux, à l’humanité tout entière” (TATIN-GOURIER, 1996, p. 3)<sup>6</sup>. A título de exemplo, Galileu Galilei, René Descartes e Isaac Newton foram aclamados como iniciadores da busca pela verdade por meio de evidências e técnicas científicas. Os campos da filosofia e da ciência se combinaram em um compartilhamento de métodos e modelos, na literatura, as formas breves foram adotadas e o diálogo, comumente usado na Antiguidade (sobretudo com Platão), se renovou e voltou a ser utilizado. A Inglaterra foi um modelo para a França, por ter sido mais tolerante no que diz respeito aos âmbitos religioso, político e econômico, o mundo intelectual assistiu a mais uma querela, dessa vez entre Rousseau e Voltaire, a França se dividiu no *affaire Calas*. Ademais, o fim do século experimentou o pré-romantismo e testemunhou uma renovação sociopolítica com a Revolução Francesa.

A partir da Revolução Francesa concretizada em 1789, a França passou a viver épocas consecutivas de instabilidade e opressão política. Até 1799, o país teve quatro regimes diferentes, a saber: Assembleia Constituinte, Assembleia Legislativa, A Convenção e O Diretório. A nação também travava guerras com o Reino Unido, Áustria, Prússia, Espanha e os Estados italianos. Nesse mesmo ano de 1799, Napoleão Bonaparte pôs em prática o golpe de Estado que caracterizou o seu governo, e permaneceu no poder até 1814. Em 1815, volta do exílio para retomar, em vão, o comando do país. A França era vista com maus olhos no exterior, como “celle d’une force qui peut apporter le désordre et l’instabilité” (MATHIEX, 1996, p. 72)<sup>7</sup>. Transformações de formas de governo, mudanças na bandeira e na Constituição, brigas pelo poder, consequências da Revolução de 1789, outras revoluções (1830 e 1848)

---

<sup>6</sup> “uma civilização que pouco a pouco se expande, graças às múltiplas transformações de caráter comercial que se estenderam para toda a humanidade” (TATIN-GOURIER, 1996, p. 3).

<sup>7</sup> “uma força que pode carregar a desordem e a instabilidade” (MATHIEX, 1996, p. 72).

caracterizaram o período entre 1789 a 1851, ano em que novamente há um golpe de Estado, dessa vez protagonizado por Napoleão III.

Para o geógrafo David Harvey, a Revolução de 1848 foi decisiva para diversas mudanças não só em Paris, mas na Europa de forma geral. Segundo ele,

antes havia uma visão urbana que no máximo arranhava os problemas da infraestrutura urbana medieval; [...] havia os classicistas, [...] os poetas e os romancistas românticos, [...] indústrias manufatureiras dispersas, organizadas de forma artesanal, [...] pequenas lojas ao longo de ruas estreitas e tortuosas ou em galerias, [...] o utopismo e o romantismo (HARVEY, 2015, p. 13).

Depois de 1848, os elementos apresentados são drasticamente transformados pelo que se chama de modernidade. Nesse cenário, Georges Haussmann reformou Paris, nas artes os movimentos realista e impressionista sobressaíram-se ao movimento classicista, na literatura Gustave Flaubert e Charles Baudelaire destronaram os românticos, nas cidades o maquinário e a indústria substituíram a maioria dos processos de manufatura, o pequeno comércio foi substituído pelas lojas de departamento nos bulevares, e o gerencialismo prático e o socialismo científico começaram a predominar, os autores Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire se envolveram nos conflitos que aconteciam em Paris.

Segundo Jean Mathieux, a modernização no Segundo Império foi intensificada com a era industrial, uma vez que as indústrias, os transportes e o comércio passaram por notáveis mudanças, como a construção de máquinas de todos os tipos, a inauguração do caminho de ferro (que hoje é a conhecida linha de trem SNCF) e a valorização do comércio interno com os tratados de livre comércio. Apesar de a França enfrentar uma estagnação demográfica, a economia se desenvolvia.

No âmbito artístico destacava-se o romantismo de Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Alfred de Musset e Victor Hugo, os romances de Stendhal e Balzac. O positivismo de Auguste Comte também estava em voga, e a primeira grande escola socialista foi fundada por Proudhon, Étienne Cabet e Louis Blanc. Embora com menor notoriedade em relação aos homens, as mulheres também conquistaram espaço no meio intelectual, com destaque para George Sand na França, para as irmãs Emily e Charlotte Brontë, Mary Shelley e Virginia Woolf na Inglaterra, Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida no Brasil. As ciências naturais se desenvolveram com os progressos de Léonard Carnot (termodinâmica), André-Marie Ampère (magnetismo e eletricidade), Louis Pasteur (medicina). Charles Baudelaire, por sua vez, celebrava a modernidade em *O Pintor da Vida Moderna*: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). Para o autor do *Spleen de Paris*, a modernidade tem

características comuns à cidade de Paris, cuja reforma testemunhou. Se, por um lado, Paris já experienciava o transitório e o efêmero a partir da modernização da indústria, e, conseqüentemente, afetava o estilo de vida da população, por outro lado a cidade era eterna e imutável, assim como a própria modernidade.

Ainda no século XIX, a perda da Alsácia-Lorena para a Alemanha na guerra franco-alemã, a reconstrução da França, a instauração da Comuna de Paris e a fundação da Terceira República marcam o fim do século francês. Apesar de a França enfrentar diversos problemas oriundos do governo autoritário de Napoleão III, o país ainda possuía grande poder econômico e financeiro, época de ouro que durou até o início do século XX.

Vale destacar que o século XX sobressaiu como um período de grandes inovações. A consolidação de uma modernidade já anunciada no fim do XIX por um dos maiores escritores e poetas da literatura francesa, Charles Baudelaire, e a *Belle Époque*, notável pelas inovações tecnológicas, sociopolíticas e culturais, foram exemplos da efervescência e harmonia que predominavam na Europa antes de 1914. Nesse mesmo ano, Fernando Pessoa, sob o heterônimo Álvaro de Campos, escreveu a *Ode Triunfal*, poema futurista de adoração às novas tecnologias:

[...]  
 Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,  
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,  
 Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,  
 Engenhos, brocas, máquinas rotativas!  
 Eia! eia! eia!  
 Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!  
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!  
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!  
 Eia todo o passado dentro do presente!  
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia! (PESSOA, 2012, p. 78).

O século XX foi um período em que se destacaram diversos intelectuais, o nascimento do cinema, as transformações físicas e de mentalidades, o Modernismo enquanto corrente artística, as vanguardas europeias<sup>8</sup>. Além disso, o período foi encarregado de tornar conhecidos nomes como Georg Lukács, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Zygmunt Bauman, Theodor Adorno, Roland Barthes, e, no Brasil, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Paulo Freire, Mário e Oswald de Andrade, os irmãos Campos, Graciliano Ramos, entre outros inúmeros intelectuais dispersos por todos os continentes.

---

<sup>8</sup> Nessa mesma época, o Brasil passava por transformações semelhantes. Os intelectuais brasileiros receberam fortes influxos das vanguardas europeias e do modernismo europeu (cf. Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro, de Gilberto Mendonça Teles), o cinema começava a ganhar forma com o primeiro longa nacional, *Os estranguladores*, de Antônio Leal (1908) e o Rio de Janeiro se tornou cada vez mais modernizado à semelhança de Paris com a construção dos bulevares, como veremos adiante.

O século XX foi também época de guerras, injustiças e preconceitos. Faremos aqui um breve esboço para uma contextualização dos principais eventos ocorridos. No final do século XIX, a França foi abalada pelo Caso Dreyfus, em que o capitão Alfred Dreyfus foi acusado de trair a nação ao, supostamente, entregar documentos secretos ao Império Alemão, tendo sido, por isso, condenado à prisão perpétua. No âmbito geopolítico, a anexação da Alsácia-Lorena pelo Império Alemão em 1871 deixou a população francesa odiosa e ressentida, e o contexto social favorável à ascensão nacionalista e antissemita agravou o caso Dreyfus, difundindo tensões por toda a França. De forma geral, o país se divide entre os *dreyfusards*, que apoiaram Dreyfus desde o início do caso, e os *antidreyfusards*, que apoiavam a condenação do Capitão. Em 1906, Dreyfus foi inocentado e reabilitado.

Esse caso, contudo, não se caracterizou apenas como um erro judiciário, mas, mais do que isso, foi uma das maiores crises da IIIª República Francesa, que envolveu também escritores como Anatole France, advogado de defesa de Alfred Dreyfus, e Émile Zola, autor de uma publicação em formato de carta aberta, “*J'accuse...!*”, cujo assunto foi o ataque a generais e a oficiais responsáveis pela acusação equivocada. Após doze anos de instabilidade social, econômica e política, a democracia parlamentar se fortaleceu no país, o antissemitismo se tornou maior e oficial, tendo sido fortalecido, também, pela separação entre estado e igrejas, e a França encontrou dificuldades para manter relações com outros países, em particular a Itália.

Faz-se notar, a título de curiosidade, que o termo “intelectual”, segundo Helenice Rodrigues da Silva, professora da Universidade Federal do Paraná, surgiu na França a partir do caso Dreyfus. Segundo a autora, o intelectual do pós-guerra, até o fim da década de 1970, buscando “esclarecer o sentido da História, [...] se posiciona em momentos cruciais (guerras, descolonização, crises sociais e políticas)” (SILVA, 2005, p. 397). Podemos pensar que escritores como Albert Camus e Jean-Paul Sartre fazem parte dessa concepção, uma vez que compartilhavam da ideia de ter o esclarecimento como missão política e intelectual.

“Não posso deixar de pensar que este foi o século mais violento da história humana”, (HOBSBAWM, 1995, p. 10) diria William Golding, autor da Grã-Bretanha, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1983, citado por Eric Hobsbawm. Para Hobsbawm, a duração do século XX compreende o período entre a Primeira Guerra Mundial e o colapso da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Nessa delimitação temporal, o século foi dividido em duas partes, a Era de Catástrofe, de 1914 até o fim da Segunda Guerra Mundial, e a Era de Ouro, depois da Segunda Guerra até meados dos anos 60. Essas categorizações dizem respeito sobretudo à civilização ocidental até então tipicamente eurocentrista, como Hobsbawm afirma em:

[O livro] começa com a Primeira Guerra Mundial, que assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX. Tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa [...] (HOBSBAWM, 1995, p. 14).

As características apresentadas pelo historiador demonstram como o período pré-guerra ainda desfrutava da paz e do progresso, sendo a primeira uma palavra que não seria ouvida tão cedo pelo mundo inteiro, e a última, sempre em voga, mas mais frequentemente associada ao negativo. Apesar de os aparatos tecnológicos estarem em constante evolução, progredindo de maneira tão rápida como a humanidade nunca havia visto, com o surgimento do telefone, da televisão, do avião, do fax, do celular, do computador, além de teorias que excedem o campo do tangível, como a Teoria da Relatividade Geral e a Teoria do Big Bang, o Século XX

foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático (HOBSBAWM, 1995, p. 19).

Cem anos após a ausência de guerras que implicassem o envolvimento de grandes potências, a Primeira Guerra Mundial eclodiu em 28 de junho de 1914, a partir do momento em que o arquiduque austríaco, Francisco Ferdinando, é assassinado por Gavrilo Princip, estudante da Bósnia. Envolvendo países de grande relevância econômica e influência social e política, a Primeira Guerra Mundial foi iniciada no continente europeu, após um ataque austríaco à Sérvia e outro, alemão, à Bélgica. Após inúmeras crises e hostilidades até 1918, os Aliados (Estados Unidos, França, Inglaterra, Japão, Portugal e Brasil, dentre outros, que participaram ou não militarmente) derrotaram a Tríplice Aliança (Impérios Alemão e Otomano, Áustria-Hungria) e, oficialmente, as nações assinaram o Tratado de Versalhes, acordo de paz entre os países e declaração de culpa da Alemanha, por ter começado a Guerra.

As consequências da Primeira Guerra Mundial foram devastadoras para vários países, sobretudo para aqueles que participaram diretamente dos conflitos. No período entreguerras os efeitos foram sentidos de forma moral, política e econômica. Essa mesma época foi marcada pela Grande Depressão, ou Crise de 1929, em que a bolsa de valores de Nova York, a maior do mundo naquele tempo, foi assolada por uma crise que se propagou por todo o mundo. O entreguerras, assim, foi um período de recessão econômica que viria a terminar apenas em 1945 e favoreceu a implantação do socialismo na União Soviética com a Revolução Russa de 1917, tendo sua ruína apenas em 1991.

O dia 30 de janeiro de 1933 é incontestavelmente histórico, uma vez que, seis anos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, Adolf Hitler foi oficialmente nomeado chanceler da Alemanha, mesmo antes das eleições gerais em março. No mesmo ano, a semente do que viria a ser o nazismo germinava pelo país, com a abertura de campos de concentração, a criação da Gestapo, a queima de livros e a proibição da criação de novos partidos.

A partir dessa época, a influência de Hitler cresceu progressivamente e o chanceler ganhou aliados. Algumas ações que anteciparam a própria Segunda Guerra Mundial foram feitas, como a Noite das Facas Longas, em que foram realizadas execuções de caráter político e a apropriação do símbolo da suástica, anteriormente utilizada como símbolo religioso por religiões como o budismo, implantada como bandeira oficial da Alemanha Nazista. Até 1945 milhões de judeus foram exterminados por toda a Europa, com destaque para a Polônia, os países bálticos, a própria Alemanha e a Áustria, nações mais afetadas. Raros foram os países europeus que não foram afetados pelo *Führer*, palavra usada para designar as noções de “líder”, “guia” ou “chefe” em língua alemã e o Terceiro *Reich*, ou terceiro reino, em tradução livre, período que compreende os anos de 1933 a 1945, sendo o primeiro *Reich* o Sacro Império Romano-Germânico (800 a 1806) e o segundo o Império Alemão (1871 a 1918).

Simultaneamente, a Itália também se engajou em um modelo autoritário de poder similar ao de Hitler, tendo como líder Benito Mussolini, embora sua configuração tenha ficado conhecida como fascismo. Além disso, a Espanha, liderada por Francisco Franco, declarou Guerra Civil entre a República Espanhola e a Espanha Nacionalista. Ao fim de 1939, a Alemanha ocupou a Polônia, o que causou a declaração da Guerra pela França e pelo Reino Unido.

Embora a declaração de guerra tenha partido desses países, outras nações já haviam declarado outras guerras, como a Etiópia e a Itália, na segunda guerra ítalo-etíope, e a China e o Japão, na segunda guerra sino-japonesa, de acordo com Osvaldo Coggiola. Já o desfecho da Guerra Civil Espanhola “foi o prólogo imediato da guerra mundial” (COGGIOLA, 2016, p. 5). Para o professor da Universidade de São Paulo, a Segunda Guerra poderia ter sido evitada, já que não era uma consequência direta da Primeira. Por outro lado, Eric Hobsbawm comenta sobre o caráter individual dos soldados, que poderia configurar uma consequência da Primeira para a eclosão da Segunda Guerra:

[...] os ex-soldados que haviam passado por aquele tipo de guerra sem se voltarem contra ela às vezes extraíam da experiência partilhada de viver com a morte e a coragem um sentimento de incomunicável e bárbara superioridade – inclusive em relação a mulheres e não combatentes – que viria a formar as primeiras fileiras da ultradireita do pós-guerra. Adolf Hitler era apenas um

desses homens para quem o fato de ter sido *frontsoldat* era a experiência formativa da vida (HOBSBAWM, 1995, p. 28, grifo do autor).

Durante o período entreguerras, a Alemanha estava desmoralizada por ter perdido a Primeira Guerra Mundial e revoltada por ter que assinar o Tratado de Versalhes, que, para a nação, era uma imposição. A infraestrutura do país estava destruída, assim como a força moral da população e a economia. Não bastasse ter tido milhões de soldados e civis mortos, as pessoas passavam fome e sofriam com o desemprego em massa, uma vez que, por volta de 1917, “os britânicos, por sua vez, fizeram o melhor possível para bloquear os suprimentos da Alemanha, ou seja, matar de fome a economia e a população alemãs” (HOBSBAWM, 1995, p. 30). Era um cenário devastador, por toda parte. Alguns soldados, por consequência, encontraram no ultranacionalismo uma esperança de reerguer a Alemanha, e esse sentimento, ao encontrar Hitler, gradativamente se fortaleceu até culminar na Segunda Guerra e o genocídio causado pelos nazistas. Além disso, faz-se notório reconhecer que as crises econômicas favoreceram a ascensão nazifascista, principalmente pela ruína da burguesia causada pela crise de 1929.

O ano de 1943 foi fundamental para o começo da derrota do Eixo. A Alemanha, esperançosa em estender seu império nazista por todo o mundo, dirigiu-se para o território da União Soviética. O que o exército não esperava encontrar, entretanto, era uma URSS fortemente armada e preparada para a invasão:

A poderosa artilharia, a concentração de armas antitanque e os extensos campos minados que encontrou pela frente, assim como um poderoso contra-ataque soviético contra sua ala esquerda o forçaram a passar da ofensiva à defensiva. [...] No dia 12 de julho, a vitória soviética já era evidente (COGGIOLA, 2016, p. 111).

Com o exército alemão na defensiva, sua retirada obrigatória do território russo demonstrava a perda de poder não só do exército, mas do nazismo de forma geral. A partir dessa época, Hitler não mais tentou invadir a URSS e concentrou-se em pequenas batalhas de caráter defensivo. O “Dia D”, 6 de junho de 1944<sup>9</sup>, em que tropas dos países Aliados atacaram o exército alemão no norte da França, foi crucial para a definitiva derrota alemã. Contudo, a Guerra se estendeu até 1945, mesmo depois do suicídio de Hitler e Goebbels, visto que eclodiram diversos pequenos conflitos civis nas ruas do país. No mesmo ano, os Estados Unidos lançaram duas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, operação jamais realizada na História, a fim de conseguir a rendição do Japão, que iniciou os conflitos ao atacar a base de Pearl Harbor em 1941.

---

<sup>9</sup> Nesse período o Brasil colaborou com o exército norte-americano na Itália, objetivando ajudá-la a expulsar o exército alemão que havia invadido o território.

Após a Segunda Guerra, tanto os países do Eixo como os Aliados encontravam-se destruídos econômica e fisicamente. Após perder milhões de vidas e uma quantidade considerável de dinheiro, esses países precisavam de mais poderio econômico para se reconstruir. Nos EUA, por outro lado, o movimento era oposto: o país detinha um grande poder econômico e um imperialismo em ascensão, ou o novo *american way of life*<sup>10</sup>, estilo de vida que foi possível graças aos investimentos do país na indústria bélica e na tecnologia de ponta. A produção em massa do modelo fordista dominou a indústria, que fabricava cada vez mais itens tecnológicos e inovadores como carros, televisões e objetos supérfluos. A inovação tecnológica, combinada com o poder aquisitivo da população e o alto investimento em propaganda para esses produtos, tornou-se símbolo do capitalismo e modelo para outros países ocidentais.

Em 1947, o mundo entraria, mais uma vez, em outra guerra, em um conflito que dividiu o planeta entre dois estilos de vida opostos. Do lado ocidental, os Estados Unidos com o capitalismo, e, do lado oriental, a URSS com o modo socioeconômico conhecido como socialismo. Estava instaurada a Cortina de Ferro. A Europa, por sua vez, estava dividida entre os dois lados e de acordo com a expansão de cada exército, foi tomada pelo capitalismo em sua parte ocidental, e pelo socialismo no lado oriental. Em 1961 a Alemanha se dividiu, literalmente, em dois blocos separados pelo Muro de Berlim.

A Guerra Fria foi assim nomeada uma vez que os conflitos entre as potências não eram físicos como nas últimas guerras. Cada um buscava influenciar alguns países internamente, conquistar outros, e ameaçava constantemente iniciar uma guerra direta, como a crise dos mísseis em Cuba. Sucintamente, essa foi uma guerra sobretudo de cunho ideológico para os EUA e a URSS. Outros países, contudo, foram afetados por conflitos diretos, como ocorreu na Guerra da Coreia, do Vietnã e do Afeganistão. Outro acontecimento que teve grande destaque nessa época foi a Corrida Espacial, que objetivava levar o homem à Lua. Em 1989, houve a queda do Muro de Berlim, e em 1991 os EUA ganham a Guerra Fria, com a queda da União Soviética.

Nos países denominados de “Terceiro Mundo”, principalmente os africanos e latinoamericanos, a situação tampouco era positiva. A América Latina sofreu diversas intervenções militares e golpes de Estado que levaram à implantação de ditaduras<sup>11</sup> e na África,

---

<sup>10</sup> Até os dias de hoje a América Latina é fortemente influenciada pelo estilo de vida norte-americano, cujas bases estão ancoradas no consumo excessivo de bens materiais, na dependência tecnológica e na alimentação não saudável, excessiva em açúcar e gorduras.

<sup>11</sup> Sabe-se hoje que esses processos contaram com o apoio norte-americano.

diversos países enfrentavam, além de guerras civis, lutas anticoloniais para a independência de países que os colonizaram, como a França<sup>12</sup>.

É impossível descrever o século XX em poucas páginas sem condensar informações e eventos históricos. Nesse esboço, acreditamos que os principais eventos foram minimamente citados ou descritos, uma vez que, como o século foi marcado por inúmeros eventos, guerras e conflitos, seriam necessárias mais páginas de dedicação a um período inovador e, simultaneamente, violento. Tentamos, contudo, descrevê-lo, a fim de contextualizar as reflexões propostas por Lya Luft e Albert Camus, sobretudo o último autor, que vivenciou muitos dos eventos do século.

## 1.2 O contexto brasileiro

A relação do Brasil com os países europeus permaneceu forte, mesmo depois de Pedro Álvares Cabral e a Independência de 1822. Em geral, tanto no âmbito social quanto no das artes, os brasileiros sofreram influência direta dos acontecimentos do velho mundo. Politicamente,

o Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência (BOSI, 2015, p. 96).

Distintamente da França, que já começava a reforma parisiense na segunda metade do século XIX, e, na mesma época, desenvolvia a indústria e o comércio, o Brasil ainda adotava o sistema latifundiário e escravocrata, tendo a monarquia como forma de governo. O Brasil passaria a seguir Haussmann somente no início do século XX, entre 1903 e 1906, com a reforma do Rio de Janeiro, marco de um período de transição social, política e econômica.

O início do século XIX no Brasil foi marcado por transformações originadas pela vinda da família real portuguesa em 1808, que escapava das invasões napoleônicas no território português. Segundo Boris Fausto, no Rio de Janeiro foi instalado o Ministério da Guerra e Assuntos Estrangeiros e a Coroa Portuguesa organizou uma expedição à Guiana Francesa e objetivava anexar a Banda Oriental, atual Uruguai, ao território brasileiro. A vida cultural

---

<sup>12</sup> Albert Camus foi um ativista importante na luta pela independência da Argélia. O escritor usou sua voz, na época reconhecida na França e na Europa, para lutar contra a dominação francesa em território argelino, bem como contra a dominação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, fazendo parte da Resistência Francesa ao escrever no jornal *Combat*.

também começou a ser desenvolvida em razão da criação de teatros, bibliotecas e do primeiro jornal editado no Brasil.

O marco de 1817 é a Revolução Pernambucana, movimento desencadeado por descontentamentos em relação à família real, que aumentara os impostos para arcar com as consequências da tentativa de anexação da Banda Oriental, e pelas insatisfações relacionadas às desigualdades regionais e aos privilégios dos portugueses. Também conhecida como a “revolução dos padres”, a Revolução Pernambucana “abrangeu amplas camadas da população: militares, proprietários rurais, juízes, artesãos, comerciantes e um grande número de sacerdotes” (FAUSTO, 2006, p. 128), tendo cada grupo reivindicações diferentes. A Revolução teve como desfecho a derrota e execução de seus líderes e a ocupação das tropas portuguesas no Recife.

Em Portugal, no ano de 1820, eclodiu uma revolução liberal, fruto de crises nos âmbitos político, econômico e militar. Eram defendidos os interesses da burguesia e a limitação da influência inglesa, além de pretender que o Brasil voltasse a ser subordinado ao país luso. Outra questão que dividia os portugueses e os brasileiros era a volta de D. João VI para a Metrópole, em que os primeiros eram a favor e os segundos contra esse retorno. Por fim, D. João VI decidiu voltar por medo de perder o trono, e seu filho Pedro I se torna príncipe regente, e dois anos mais tarde, após proclamar a independência de Brasil em 7 de setembro, se torna Imperador sob o título de Dom Pedro I.

Por volta de 1822, mesmo ano em que a Independência foi proclamada, o Brasil concordou em pagar indenizações a Portugal. Após a Independência era necessário estabelecer uma Constituição, que veio a público em 1824 e definia o tipo de governo, a liberdade de religião, o Poder Legislativo, o tipo de voto, e outros aspectos políticos. Em 1831, após conflitos e protestos políticos, D. Pedro I abdicou do trono e retornou à Portugal.

De acordo com Boris Fausto, historiador e cientista político brasileiro, na Regência, período que se segue à abdicação do trono, discussões que diziam respeito aos aspectos políticos estavam em voga. Eram discutidas questões sobre a unidade territorial do Brasil, a centralização ou não dos poderes que agora iriam governar o país, a autonomia das províncias e a organização das Forças Armadas. Nessa época, aconteceram algumas das principais revoltas do Brasil, como a Sabinada (1837 a 1838) na Bahia, a Cabanagem (1835 a 1840) no Pará, a Balaiada (1838 a 1840) no Maranhão e a Farroupilha (1836 a 1845) no Rio Grande do Sul.

Já o Segundo Reinado foi marcado pelo Golpe da Maioridade, que levou Pedro II ao trono de 1840 a 1889. No âmbito político, havia o “parlamentarismo às avessas”, nome que foi dado ao sistema como um todo: o poder era dividido entre o Partido Conservador e o Partido

Liberal. Também nesse contexto foi assinada a Lei Áurea, que oficialmente aboliu a escravidão após diversos protestos e resistência, e houve A Guerra do Paraguai, acontecimento marcante, no qual o Brasil se aliou à Argentina e ao Uruguai para lutar contra o Paraguai entre 1864 e 1870. Em 1889, por fim, terminou o reinado de D. Pedro II e o governo monárquico foi extinto com a Proclamação da República em 15 de novembro.

Assim como o âmbito político brasileiro, a literatura sofreu influxos advindos da Europa. De acordo com Alfredo Bosi, renomado crítico literário brasileiro,

apesar das diferenças de situação material, pode-se dizer que se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos (BOSI, 2015, p. 96).

A afirmação do crítico demonstra que, apesar de o Brasil não ter tido sincronia com a Europa no que concerne às transformações sociais, a literatura, porém, não estava tão distante das tendências que lá vigoravam. Lord Byron e Alfred de Musset inspiraram fortemente os românticos da segunda fase do Romantismo brasileiro, os autores do *mal do século*, como Álvares de Azevedo e Junqueira Freire. Já José de Alencar e Antônio Gonçalves Dias tinham a “aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como – *mutatis mutandis* – as ficções de W. Scott e de Chateaubriand” (BOSI, 2015, p. 96, grifos do autor), que, por sua vez, inspiraram-se no contraste entre a Idade Média e a burguesia francesa em ascensão.

Enquanto isso, a França, a Inglaterra e a Alemanha adotavam um novo tipo de escrita que substituiu os códigos clássicos regentes no século XVIII, que não mais eram adequados aos escritores românticos. Esse modelo de escrita privilegiava a liberdade do sujeito, bem como o conceito de “indivíduo”, noções oriundas do Iluminismo. Nesse momento o pitoresco e a cor local foram destaques do movimento romântico, e Lord Byron, Alphonse de Lamartine e Alfred de Vigny optaram pelo “*poema sem cortes fixos, onde cessa a inspiração*” (BOSI, 2015, p. 101, grifo do autor). O gênero epopeia foi substituído pelo poema político e pelo romance histórico, e, no teatro, o drama foi criado, fundindo sublime e grotesco, tragédia e comédia em um mesmo gênero.

O romance, por sua vez, foi o gênero mais contemplado pelos românticos europeus, que acrescentaram aos costumes burgueses a ficção histórica e o tema egótico-passional, isto é, a face do movimento romântico que se configura a partir da subjetividade, do gótico, da ascensão do ego, da melancolia trágica como forma de compreender os sentimentos, e que teve como principais expoentes Stendhal, Alphonse de Lamartine, George Sand, Almeida Garrett, dentre muitos outros. Para Bosi, “o romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos

interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente” (BOSI, 2015, p. 102). Faz-se pertinente notar que Gonçalves de Magalhães se inspirava em Lamartine e Alessandro Manzoni e aspirava reformar a literatura brasileira, estimulando os ideais românticos baseados no nacionalismo e na religiosidade de caráter cristão, movimento que rejeita, conseqüentemente, a cultura pagã. Além de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres Homem faziam parte da revista *Niterói*, periódico destinado a divulgar a cultura brasileira, e que tinha como “mecenas” D. Pedro II, que “ajudou quanto pôde as pesquisas sobre nosso passado, que se coloriram de um nacionalismo oratório, não sem ranços conservadores” (BOSI, 2015, p. 104). O conservadorismo era também parte da mentalidade da primeira geração romântica, que concebia a imagem do índio como herói nacional, que seria, segundo Bosi, análogo ao “bárbaro” da Idade Média europeia. Assim, o Romantismo “refez à sua semelhança a imagem da Idade Média, conferindo-lhe caracteres ‘romanescos’ de que se nutriu largamente a fantasiade poetas, narradores e eruditos durante quase meio século” (BOSI, 2015, p. 105).

Já a predileção pelo folhetim no Romantismo brasileiro deve-se ao alargamento do público ao qual o romance era dirigido, já que incluía jovens, mulheres e pessoas semiletradas, e por isso não poderia ser escrito de forma que dificultasse a compreensão textual. Em meados do século, percebe-se a escassez de uma fortuna crítica brasileira devido ao movimento de renovação do público leitor, posto que as produções saíam do âmbito da classe burguesa para se tornar de gosto do “povo”, expansão considerada negativa. Machado de Assis demonstra estar ciente desta situação ao afirmar, em *Instinto de Nacionalidade*, que “a falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura” (ASSIS, 1994, p. 3).

Os influxos da literatura francesa são notados na obra de Gonçalves Dias, que incorporou em seus escritos o mito do *bom selvagem*. Michel de Montaigne traçou em seu ensaio *Dos canibais* a ideia de uma bondade natural inerente aos povos primitivos, isto é, aos indígenas que no Brasil habitavam. Essa ideia provém também da literatura conhecida como “viajante”, registrada por missionários, que, contudo, não escapava de contradições, uma vez que, se por um lado os indígenas eram retratados como dóceis, por outro lado também eram percebidos como selvagens. O mito do bom selvagem será retomado por Jean-Jacques Rousseau, cuja ideia do indígena primitivo, em sua literatura, desempenha a função de contraposição à perversão dos nobres europeus.

Na década de 40, o movimento romântico adquire forma com a mudança para uma escrita egótica, que caracterizou a segunda geração. Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela são os autores mais marcantes no que concerne a essa literatura de extrema subjetividade, influenciada principalmente por Lord Byron e Alfred de Musset, uma vez que se

caracterizava por ter “toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio” (BOSI, 2015, p. 115).

A segunda geração analisou, igualmente, alguns temas como o encerramento do sujeito em si mesmo por meio de elementos como “o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão, a autoironia masoquista” (BOSI, 2015, p. 115), noções que podem ser caracterizadas como desfiguradas e o mórbidas. Ademais, há sempre espaço para as tendências do sonho e da evasão, sobretudo na poesia de Álvares de Azevedo, considerado o autor mais expoente da geração. O poeta integrou à sua literatura a libido e o instinto de morte herdados de William Blake e Lord Byron, bem como as manifestações do inconsciente.

O romance romântico, por sua vez, foi moldado por múltiplas facetas, que incluíam o romance urbano, indianista, regional e sertanejo. Uma mesclagem mostra-se notória em Joaquim Manuel de Macedo, que segundo Alfredo Bosi “importou” o gosto dos romances de Scott e Dumas, mas os concebeu nos ambientes tipicamente brasileiros. Macedo, contudo, não foi um dos autores mais expressivos e originais do Romantismo, pois sua produção costuma seguir a mesma configuração em todos os romances, feitos ao modelo de *A Moreninha*. Já Manuel Antônio de Almeida encontrou um certo destaque com a publicação de *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance que trata dos costumes do Rio de Janeiro de acordo com o modelo dos romances picarescos espanhóis do século XVI, que jogavam com o humor e a seriedade. Assim como no picaresco, Almeida captou “uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um” (BOSI, 2015, p. 140–141) e que, segundo Bosi, é o cerne de seu valor como produção literária.

Ao contrário de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar foi considerado por Bosi como o autor que ocupa o lugar no centro do movimento romântico, não apenas pelo número considerável de obras, como também pela diversidade e originalidade com que escrevia: “importava a Alencar cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil” (BOSI, 2015, p. 144, grifos do autor). Assim, é possível dividir seus romances em indianistas, regionais, citadinos ou urbanos e históricos, e, embora Bosi caracterize suas produções como ressentidas e regressivas (cf. BOSI, 2015, p. 145), como as de alguns autores europeus, a literatura escrita por Alencar contribuiu para a formação da identidade brasileira.

Enquanto crítico literário, Machado de Assis afirmava que a literatura que estava começando a se formar na segunda metade do século XIX era genuinamente brasileira. Para o autor, as produções já demonstravam um “instinto de nacionalidade”, que pode ser descrito

como a vontade de tornar essa literatura independente. O romance teria se apoderado não só da “vida indiana”, mas dos “costumes civilizados” do século XIX ou dos tempos coloniais. Assim,

o romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais (ASSIS, 1994, p. 2).

Em geral, o romance se serve da “viva imaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação” (ASSIS, 1994, p. 3–4). Dessa forma, para Machado de Assis, esses elementos poderiam ser suficientes para caracterizar a literatura como de identidade brasileira, uma vez que o romance não precisaria se prender aos aspectos nacionais, ou à cor local, para ser considerado como tal, mas abranger também assuntos que dizem respeito à condição humana.

No fim do movimento romântico, consolida-se a terceira geração, chamada “condoreira”, em que se sobressaem Castro Alves e Sousândrade. Quanto ao primeiro,

a sua estreia coincide com o amadurecer de uma situação nova: a crise do Brasil puramente rural; o lento mas firme crescimento da cultura urbana, dos ideais democráticos e, portanto, o despontar de uma repulsa pela moral do senhor-e-servo, que poluía as fontes da vida familiar e social no Brasil-Império (BOSI, 2015, p. 126).

Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset e Victor Hugo continuam inspirando os românticos, que ainda optavam pela poesia lírica, mas expandiam os horizontes para a poesia de cunho social. Uma das obras primas de Castro Alves é *Navio Negreiro*, poema de cunho abolicionista que denunciava o sistema escravagista. Sousândrade, por outro lado, se concentrava em pensar uma “utopia de uma república livre e comunitária que conservasse a inocência do nativo latino-americano” (BOSI, 2015, p. 132) no poema narrativo *Guesa*. Por ter tido experiência nos Estados Unidos, o poeta conhecia uma forma social que ainda não estava consolidada no Brasil, que incluía concentrações urbanas, democracia e capital financeiro.

A extinção do tráfico de escravos, em 1850, afetou a economia açucareira do Brasil já decadente, e o prestígio da nação se moveu para a região Sul. Essas ideias, segundo Bosi, já eram manifestadas na última literatura do Romantismo (Castro Alves, Sousândrade e algumas ficções de Távora e Alencar). A partir de 1870, os intelectuais começaram a absorver ideias que estavam em voga na Europa: a “inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positivista e do evolucionismo” (BOSI, 2015, p. 173) adotou, então, as teorias de Comte, Taine e Darwin. A literatura de autores

como Sílvio Romero e Fontoura Xavier funcionou como uma espécie de elo entre o Romantismo e a escola realista.

O Realismo se concentrou em uma literatura mais objetiva, condizente com o método científico que estava em voga e pelo qual foi influenciado. Esta objetividade e, por vezes, impessoalidade que caracterizava a relação entre o autor e o texto contribuíram para que o movimento realista fosse considerado “antirromântico”. Mais uma vez, os franceses exerceram o papel de inspiradores, com “Flaubert, Maupassant, Zola e Anatole, na ficção; os parnasianos, na poesia; Comte, Taine e Renan, no pensamento e na História” (BOSI, 2015, p. 178). Os portugueses, embora um pouco menos, também eram lidos pelos brasileiros, a considerar Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Antero de Quental.

Para Alfredo Bosi, dois planos diferentes se complementavam no que se referia ao ideário realista. O primeiro era ideológico e ficou conhecido como determinismo, teoria amplamente adotada na segunda metade do século XIX, que objetivava a explicação da realidade com base em fatores determinantes, como raça, meio e mesmo temperamento. O segundo plano era de ordem estética. A forma se tornou, senão a maior, uma das maiores preocupações dos escritores. A arte pela arte se afirmou com Gustave Flaubert e alcançou Olavo Bilac. Os valores eram “o supremo cuidado estilístico, a vontade de criar um objeto novo, imperecível, imune às pressões e aos atritos que desfazem o tecido da história humana” (BOSI, 2015, p. 178).

Não só o determinismo e a forma eram preocupações dos realistas. O naturalismo foi um elemento adotado por eles, e que segundo José Veríssimo (s/d), “foi sobretudo uma tendência geral” (VERÍSSIMO, s/d, p. 175). Os naturalistas, notadamente Aluísio Azevedo, aderiram ao personagem *tipo*, cujos comportamentos e pensamentos estavam ligados ao meio onde viviam e à raça que pertenciam. É o retrato do homem comum notadamente alterado pela sua biologia, pela família e até mesmo pela profissão que exercia. O romance naturalista prefere a “a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras do indivíduo” (BOSI, 2015, p. 200), como podemos perceber em *O Mulato* e em *O Cortiço*.

De forma geral, o realismo e o naturalismo tratavam da crítica de costumes ao modelo de autores como Stendhal, Balzac, Charles Dickens e Victor Hugo. São movimentos em que a crítica social, a ironia (principalmente nos escritos de Machado de Assis) e a objetividade predominavam como marcas estilísticas. Porém, as obras também se valeram de descrições psicológicas, expondo os valores e as ideias dos personagens. É possível afirmar que algumas das obras mais conhecidas do realismo que apresentaram essa última característica foram *Dom*

*Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visto que desencadeavam discussões sobre o papel de determinados personagens, como Capitu e Marcela.

Ainda na segunda metade do século XIX, o parnasianismo sucedeu os movimentos realista e naturalista. A estética parnasiana se concentrava sobretudo nos ideais antirromânticos, que no Brasil sofreu fortes influxos do movimento parisiense. Na França, havia Théophile Gautier, Théodore de Banville e Leconte de Lisle. Alfredo Bosi assim descreve seus traços principais: “o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo” (BOSI, 2015, p. 233). Esses traços levavam os parnasianos a estender os ideais da “arte pela arte”, já anunciada por alguns escritores realistas, como Gustave Flaubert. No Brasil destacavam-se Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira.

Os parnasianos brasileiros transformaram a “arte pela arte” em “arte sobre a arte”, já que um dos temas mais recorrentes na poesia são objetos, tais como vasos, alfaías, leques e flautas. É possível observar que a escolha dos temas, para os parnasianos, foi essencial, mas foi também indispensável a *forma* pela qual ele seria nomeado, descrito, contemplado. É o “puro fazer mimético” (BOSI, 2015, p. 235) que os interessava, diferenciando-se dos românticos na emoção que expressavam e aproximando-se da futura vanguarda impressionista, que privilegiava demonstrar sensações.

Os simbolistas, herdeiros do efeito estético parnasiano, nasceram também na Europa enquanto movimento artístico. Os poetas anti e pré-burgueses, insatisfeitos com os resultados do movimento de industrialização, que os marginalizavam, buscavam reviver o símbolo para alcançar um estilo além do plano físico. Além disso, procuravam se distanciar das correntes de pensamento em voga na época, como o positivismo, o materialismo, o empirismo. Os europeus espelhavam-se no movimento romântico, que trazia sobretudo

o mal-estar e as recusas à concepção técnico-analítica do mundo: o Romantismo nostálgico de Chateaubriand e de Scott; o Romantismo idealista de Novalis e de Coleridge; o Romantismo erótico e fantástico de Blake, Hoffmann, Nerval e Poe, de quem Baudelaire, os *boêmios* e os “*malditos*” receberiam tantas sugestões (BOSI, 2015, p. 279).

Os simbolistas, portanto, defendiam o sujeito a partir de uma concepção antiburguesa e mística, com ênfase no inconsciente, no sonho, na positividade da religião, no âmbito espiritual, na simbologia. Baudelaire captou com primor o espírito simbolista ao escrever seu poema *Correspondências*:

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam às vezes vagas falas manifestas;  
E o homem nela passa por entre florestas

De símbolos que o olham com olhos familiares.  
 Tal, longe, longos ecos vagos se respondem  
 Em uma tenebrosa e profunda unidade,  
 Tão vasta como a noite e como a claridade,  
 Assim, perfumes, cores, sons se correspondem (BAUDELAIRE, 2019, p. 49).

As correspondências são realizadas entre a Natureza e os símbolos, bem como entre o sensorial e o espiritual, uma vez que o poema projeta a imagem de uma atmosfera de mistério, cuja sinestesia é resultado da correspondência dos elementos: os olhos, os ecos, os perfumes, que, por meio dessa interação, formam uma unidade “profunda” e “tenebrosa”.

Stéphane Mallarmé, por outro lado, foi mais radical em sua construção poética, que pode ser caracterizada como o auge do movimento simbolista. Com uma atitude filosófica em que temas como o *eu*, o Absoluto e o Nada são abordados, Mallarmé transformou também a forma da poesia ao inaugurar uma nova forma de dispor os elementos escritos na página em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, posto que o poeta diferencia o tamanho da fonte tipográfica e a disposição das palavras e das frases, elementos que mais tarde serão retomados pela poesia concreta.

No Brasil, o principal expoente do simbolismo foi o poeta Cruz e Souza. Apesar de ter recebido os mesmos influxos e inspirações dos naturalistas, bem como de ter algumas semelhanças com a poesia condoreira do fim do Romantismo, o poeta traçou outro caminho, cultuando a “*religião do Verbo*”, de acordo com Bosi, além de ter trabalhado em seus poemas antíteses como a matéria *versus* o espírito e o profano *versus* o sagrado. Para o crítico brasileiro, a intenção era

transfigurar a condição humana e dar-lhe horizontes capazes de redimir os seus duros contrastes; [...] escolheu apenas as cadências elegíacas e fez da morte objeto de uma liturgia cheia de sombras e sons lamentosos (BOSI, 2015, p. 286).

Destacaram-se também Alphonsus de Guimaraens e, entre o Simbolismo e o Modernismo, Augusto dos Anjos. De acordo com Gilberto Mendonça Teles, poeta e crítico literário brasileiro, na época da *Belle Époque* as tendências literárias europeias do fim do século XIX poderiam ser agrupadas em dois movimentos estéticos: o simbolismo e o naturismo. Eles contribuíram para o surgimento das vanguardas europeias como o expressionismo, o cubismo, o surrealismo e o dadaísmo. As vanguardas, por sua vez, foram

por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se (TELES, 1997, p. 39).

Faz-se pertinente observar que esses fatores dos quais decorreram a criação dos grupos de vanguarda faziam também parte da mentalidade que desencadeou o movimento conhecido como Modernismo. Depois do período pré-modernista, que tornou célebre Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Graça Aranha, cada um com suas especificidades e preferências, o Modernismo, enquanto movimento, foi oficialmente inaugurado pela Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. É importante procurarmos entender o que ocorria no Brasil no início do século XX nos âmbitos sociopolítico e econômico.

A pecuária (com a produção de leite) e as lavouras cafeeiras, cujos proprietários controlavam a política ao escolher os presidentes do Brasil, ora paulistas, ora mineiros, eram as grandes aliadas da política e da economia, sobretudo de Minas Gerais e de São Paulo. Nesse contexto, em troca do apoio os latifundiários ganhavam autonomia local dos assuntos da província (estado), isto é, o governo não interferia nas questões que faziam parte das duas regiões. Na época da República Velha (1898–1930) o Brasil sofreu transformações sociais devido à chegada de imigrantes europeus e aos processos de urbanização aos modelos de Georges Haussmann. Por ser um país de tamanho continental, as mudanças não ocorriam de forma homogênea e igualitária em todas as regiões, porque os ritmos eram diversos. Assim, o conflito se instaurou: “o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária” (BOSI, 2015, p. 324), fatores que favoreceram o aparecimento de conflitos ideológicos, já que o Brasil nessa época estava dividido entre ideologia liberal, mentalidade do pequeno burguês e atitude revolucionária.

A política do café com leite teria seu fim em 1930, após a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Em 1929, o Brasil foi fortemente afetado pela Crise da Bolsa de Valores, que, além de provocar desemprego e queda da economia, intensificou o clima de insatisfação com o governo de Washington Luís. Júlio Prestes seria nomeado Presidente da República, mas, por não fazer parte do controle oligárquico do café e do leite, SP e MG se aliaram ao Rio Grande do Sul e à Paraíba para indicar Vargas e seu vice, João Pessoa. Pessoa, entretanto, foi assassinado após a alegação de fraude nas eleições, cujo ganhador foi Prestes. Após o exílio involuntário de Washington Luís, que não renunciaria ao poder, Getúlio Vargas e seus militares deram o golpe.

Até 1930, o Brasil passou pela incorporação do Acre, pela Guerra do Contestado, pela inserção do país na Primeira Guerra Mundial e também por conflitos locais, como o cangaço e a revolta da vacina. No plano artístico, até essa época

começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano (BOSI, 2015, p. 325).

Esse clima de renovação foi incorporado por Mário e Oswald de Andrade na realização da Semana de 1922. Apesar de expressarem estilos e estéticas diferentes, os artistas que apresentaram suas obras na Semana de Arte tinham um fator comum determinante que os unia: a recusa aos modelos europeus de arte e literatura, e a conseqüente valorização da expressão nacional. “*Tupi, or not tupi that is the question*” (ANDRADE, 1978, p. 13), diria Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, ironicamente *abrasileirando* Shakespeare, além de nos relatar a industrialização que veio com a modernidade: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue” (ANDRADE, 1978, p. 17). Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, dentre outros artistas consagrados, chocaram a população ao apresentar concepções ligadas à brasilidade. Além de chocar o público e valorizar o que é brasileiro, as manifestações da Semana romperam com os movimentos anteriores. Após o evento, diversas formas de divulgação de arte foram criadas, como o Movimento Pau-Brasil, o Manifesto Regionalista e a Revista de Antropofagia.

A partir dos anos 30, a configuração política brasileira mudou, já que até 1945 o Brasil estava sob o comando de Getúlio Vargas, presidente considerado emblemático e por vezes tido por contraditório. Os primeiros anos do seu governo até 1934 ficaram a cargo do Governo Provisório, no qual houve o fechamento do Congresso, a Revolução Constitucionalista e a revogação da Constituição de 1891. Em 1934, uma nova constituição foi promulgada, garantindo aos trabalhadores seus direitos, às mulheres o poder de voto, bem como a instauração do voto secreto. Já os anos de 34 a 37 ficaram conhecidos como o Governo Constitucional, em que foram fundadas a Ação Integralista Brasileira (AIB) por Plínio Salgado, de tendência conservadora, e a Aliança Nacional Libertadora (ANL) pelo Partido Comunista, com tendência a uma política de esquerda. Em 1937 tem início o período da ditadura de Vargas, que passou pela Segunda Guerra Mundial, por uma nova Constituição (1937), causou perseguições políticas e torturas, aboliu o Poder Legislativo, adiou as eleições presidenciais de 1938, e fortaleceu a propaganda do Governo, investimento, inclusive, feito na mesma época por Hitler, na Alemanha, para a difusão dos ideais nazistas. Mais um golpe de estado acontece em 45, dessa vez contra Getúlio, liderado por membros do alto escalão das Forças Armadas.

O golpe de 1930 contribuiu para a construção de uma nova realidade social, econômica, política e cultural. Sobre a última, Antonio Candido declara que esse marco histórico dividiu o Brasil em um “antes” e em um “depois”, e acelerou uma unificação cultural em nível nacional, aumentando a escala do que antes era restrito à cultura regional. Além disso, artisticamente, a classe intelectual repercutia ideias colhidas da Semana de 22, que renovaria definitivamente a literatura brasileira. Em geral, a participação pública foi ampliada pública e culturalmente:

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado — devido às novas condições econômico-sociais (CANDIDO, 1989, p. 181).

A literatura para Candido é uma espécie de “atualização” do que teve início nos anos 20, visto que os autores a partir de 1930 continuaram a defender os ideais da brasilidade, estendendo os temas para o regional e o negro, além de passarem por renovações formais e estéticas e polarizarem-se ideologicamente.

As inovações do Modernismo refletem-se “em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões” (CANDIDO, 1989, p. 186). A título de exemplo, a literatura rejeita o purismo gramatical que predominava na República Velha e fazia parte da “cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros” (CANDIDO, 1989, p. 186). O Modernismo, contudo, não é de todo extinguido, pois alguns de seus autores continuam o ofício, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, que atingiram a maturidade de suas produções nas décadas de 30 e 40.

O regionalismo se estendeu desde o “romance do Nordeste” ao gaúcho, passando pelo mineiro, cujas obras chamam a atenção do restante do país (principalmente do Sudeste) para as outras regiões, levando uma nova acepção da diversidade brasileira. O marxismo também repercutiu em diversos autores, mesmo naqueles que não se consideravam comunistas ou socialistas. Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros, foram adeptos de uma política de esquerda. O papel de trazer à luz a consciência social ficou a cargo de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e de movimentos e organizações como a Frente Negra Brasileira. De maneira geral,

depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranqüilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém (CANDIDO, 1989, p. 194).

Faz-se notar que as transformações do século XX mudaram, ao menos em teoria, a mentalidade no que concerne à cultura e às artes.

Após a deposição de Vargas, ainda em 1945, Eurico Gaspar Dutra foi eleito pelo PSD, surpreendendo a oposição. Em 1946 Dutra assumiu a presidência e uma nova Constituição foi elaborada. Em um governo frequentemente caracterizado por ter apenas aparências, sem mudanças reais, diversas medidas tomadas eram restritas e limitantes. O direito de greve, por exemplo, permitia que possíveis greves poderiam ser realizadas desde que o serviço não fosse considerado essencial, que, em teoria, abarcaria somente algumas atividades necessárias à sobrevivência, mas na prática era estendido a quase todos os setores.

No governo Dutra também foi iniciada a perseguição contra os comunistas, que ganhavam apoio por meio do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e se inspiravam na URSS, que travava a Guerra Fria contra os Estados Unidos. O último percebia o Brasil como importante aliado, e os dois países formaram aliança. Segundo Boris Fausto (cf. FAUSTO, 2006), no âmbito econômico os resultados no fim do governo seriam positivos, já que geraram crescimento expressivo e o Produto Interno Bruto (PIB) aumentou. O desenvolvimento da economia deveu-se a uma nova política que determinava o investimento na indústria nacional, isto é, no mercado interno. Por outro lado, havia o aumento do custo de vida, ao qual o salário se encontrava desproporcional.

Enquanto Dutra governava, Vargas já havia começado sua articulação para retornar ao comando do Brasil. Aliando-se a Café Filho e Ademar de Barros, para conseguir influência, respectivamente, no Nordeste e em São Paulo, Getúlio Vargas foi eleito presidente em 1950. Até 1954 o país enfrentou uma crise econômica marcada pelo aumento do custo de vida e pela inflação, que afetou principalmente os trabalhadores mais pobres. Diversas greves foram feitas, e o partido de oposição, a União Democrática Nacional (UDN), realizava intensa pressão no governo. O ápice da crise ocorreu quando Carlos Lacerda, jornalista e membro da UDN, sofreu tentativa de homicídio por parte de Gregório Fortunato, que fazia parte do governo, em que Lacerda saiu ferido e seu guarda-costas faleceu. Como resultado da crise, do abandono do partido, das críticas e dos pedidos de renúncia, Vargas se suicidou em 1954 no então Palácio do Catete.

A crise política no Brasil se intensificou após esse período e de 1954 a 1956 três presidentes passaram pelo governo até o Golpe Preventivo que garantiu a Juscelino Kubitschek (JK) a chegada à presidência. O governo de JK ficou conhecido pelo Plano de Metas, programa que objetivava intensificar e acelerar o processo de modernização, notadamente na área industrial, nos transportes e na geração de energia. Ação também significativa foi a construção

de Brasília, inaugurada em 1960, erigida a fim de sediar a nova capital do Brasil, cujos responsáveis foram o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa. JK conseguiu desenvolver a economia, mas legou ao Brasil dívida externa e insatisfações advindas da falta de investimento na educação.

Com a morte de JK, Jânio Quadros foi eleito e assumiu em 1961, herdando um Brasil conturbado, endividado e com alta na inflação. No mesmo ano o presidente renunciou e João Goulart, seu vice, assumiu o comando. Seu governo foi marcado pelo Plano Trienal, com o objetivo de combater a inflação e desenvolver a economia, mas fracassou. A reforma agrária proposta também não foi realizada, pois o Brasil não conseguiria arcar com as despesas. As crises política e econômica desgastaram o presidente e o governo, que acabou em 1964 com a instauração da Ditadura Militar.

O golpe de 1964 decorre tanto da inércia do governo Jango quanto da organização dos militares, que marcharam para o Rio de Janeiro para realizar a destituição. Até 1985, ano em que a Ditadura teve fim, o Brasil passa por inúmeras mortes, perseguições, exílios e denúncias de tortura. 5 Atos Institucionais foram promulgados, cada um retirando diferentes direitos democráticos, uma nova Constituição foi feita, protestos se espalharam por todo o Brasil e a violência atingiu inúmeras cidades. A Ditadura Militar foi um período obscuro na história do país, em que o sofrimento, a violência, a ilegalidade, o endividamento, a inflação, a corrupção, dentre outros elementos, predominavam.

Em meados do século XX, a literatura latinoamericana passou por uma transformação que deu origem à “nova narrativa”, nos dizeres de Antonio Candido. Aos nomes de Gabriel Garcia Márquez, Júlio Cortázar, Rulfo, Roa Bastos, dentre muitos outros, se juntaram os de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A origem comum que ligava as manifestações literárias de cada país era encontrada na colonização por países europeus, no regime escravagista e na monocultura e mineração. A partir desses acontecimentos, ocorria a mestiçagem e os processos de desenvolvimento e consolidação de culturas mistas, não só dos povos originários, como também das tendências europeias que estavam em voga. Na contemporaneidade, esses países compartilham características comuns, como

a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica (CANDIDO, 1989, p. 201).

A questão do consumo, neste momento, advém da influência recebida dos Estados Unidos, que procuravam não só implantar o *american way of life*, como também financiar

guerras, ditaduras e combater os países que não aderiram ao sistema capitalista, como Cuba. Por todos esses fatores, a literatura brasileira consolidou o romance (notadamente o “romance do Nordeste”) regionalista e o romance voltado para o urbano.

Nos anos 1940, a escrita de Clarice Lispector por meio do “uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual” (BOSI, 2015, p. 452) intensificou a ficção egótica e intimista de Osman Lins, trazendo para sua obra o interior, o subjetivo, a consciência, o espírito. Para Candido, Clarice Lispector realizava diálogos da realidade social ou pessoal com o instrumento verbal para conceber uma realidade própria:

não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 1989, p. 206).

Já Guimarães Rosa, diferentemente de Lispector, tendeu ao regionalismo e “à sua explosão transfiguradora”. Em uma literatura que transformava o particular, o regional, em universal, Rosa foi inovador pela maneira com a qual abordou os temas, “sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso” (CANDIDO, 1989, p. 207), adentrando-os com braços abertos. Além disso, inovou também na linguagem, o que o concede o lugar de maior ficcionista da língua portuguesa do século XX, segundo Candido, e disputa atualmente com Machado de Assis nos círculos intelectuais o lugar de maior escritor do Brasil.

A partir dos anos 50, por meio da literatura de Dalton Trevisan, Osman Lins, Fernando Sabino, Lygia Fagundes Telles e Otto Lara Resende o “universo dos valores urbanos, relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes” (CANDIDO, 1989, p. 206) ganharam mais destaque. Embora nessa época, como exposto anteriormente, o Brasil enfrentasse um período conturbado política e economicamente, essa literatura não foi caracterizada por expressar pensamentos ideológicos. Assim, “é difícil enquadrá-los numa *opção*, no sentido definido acima. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita?” (CANDIDO, 1989, p. 206, grifos do autor), Candido se pergunta, e logo argumenta que essas categorias não mais poderiam ser enquadradas nessa literatura que é assinalada por uma “experiência abrangente”.

As manifestações artísticas dos anos 60 e 70, por outro lado, encerravam um compromisso com a ideologia. A tropicália, ou tropicalismo, foi provavelmente a maior expressão da época: diversos artistas alcançaram a fama por suas músicas e expressões de revolta com o regime militar; como consequência, muitos também foram exilados. Candido caracterizava o movimento como caótico, berrante e demolidor.

De fato, mais transformações ocorreram nessa época de revolta e protestos. Na literatura Antônio Callado “renovou a ‘literatura participante’ com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar” (CANDIDO, 1989, p. 209), houve igualmente Érico Veríssimo com o livro *Incidente em Antares*, além da “geração da repressão”. Especificamente nos anos 70 houve a aparição de uma literatura renovada e plural, que contou com diversos gêneros, mesclados a outros, criando novas aglutinações. Havia

romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (CANDIDO, 1989, p. 209).

A literatura do decênio recebeu também fortes influxos da linguagem jornalística, que passava por um *boom*, além de outras fontes midiáticas como a televisão, e as tendências de vanguarda que estavam em voga desde os anos 50.

Antonio Candido afirma que essa renovação do fazer literário tem sua origem em Clarice Lispector, autora inovadora por construir “tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (CANDIDO, 1989, p. 210), além de Nélide Piñon, estreante na década de 60. O insólito também encontrou lugar nas novas tendências, assim como uma “literatura do contra”, o “realismo feroz” e o “*nouveau roman*”. Isso mostra, portanto, o quão diversa e indefinível é a literatura contemporânea, uma vez que não segue apenas uma corrente literária ou ideológica.

### 1.3 Albert Camus e Lya Luft: uma introdução dos autores e dos romances *O estrangeiro* e *O quarto fechado*

Neste tópico objetivamos apresentar, brevemente, as biografias de Albert Camus e de Lya Luft, relacionando-as com os contextos sociohistóricos nos quais os autores viveram, e apresentamos, da mesma forma, o enredo dos romances que nos propusemos analisar nesse trabalho.

“[...] la legende d’un Camus philosophe et désespéré” (QUILLIOT, 1970, p. 16)<sup>13</sup> é uma das facetas de Albert Camus descrita por parte da crítica após o lançamento de *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, obras que vieram à público em 1942. Antes da década de 40, Camus já havia lançado *O Averso e o direito* e *Núpcias*. O jovem autor estava ainda florescendo no meio

<sup>13</sup> “[...] Um Camus filósofo e desesperado” (QUILLIOT, 1970, p. 16).

literário, e estreando no mundo filosófico. Por um lado, há um Camus que é filósofo e desesperado, tal como a crítica afirmou, de acordo com as primeiras linhas de *O Mito de Sísifo*: “Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d’être vécue, c’est répondre à la question fondamentale de la philosophie” (CAMUS, 1989, p. 17)<sup>14</sup>. Por outro lado, há um Camus diferente do desesperado, um Camus defensor da vida que, ao final do mesmo ensaio filosófico, afirmou que “la lutte ele-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d’homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (CAMUS, 1989, p. 168)<sup>15</sup>. *O mito de Sísifo* (1942), juntamente com *O estrangeiro* (1942), *Calígula* (1944) e *O mal-entendido* (1944) compunham o que o próprio autor denominou de ciclo do Absurdo: ensaio filosófico, romance e peças de teatro, respectivamente. Embora Camus tenha planejado elaborar seu projeto literário em três ciclos, a saber, o do Absurdo, o da Revolta e o do Amor, sua morte prematura em 1960 o impediu de terminar o terceiro. O ciclo da Revolta, concluído pelo autor, é composto pelo ensaio filosófico *O homem revoltado* (1951), pelo romance *A Peste* (1947) e pelas peças *Estado de Sítio* (1948) e *Os Justos* (1950).

Pode-se dizer que esses são os principais textos do autor, embora as obras que dão forma à sua carreira tenham sido compostas por romances (*A queda*, 1956), contos (*O exílio e o reino*, 1957), crônicas (*Cartas a um amigo alemão*, 1948), ensaios (*O verão*, 1954) e escritos não literários, como os cadernos, os diários de viagens, as correspondências com diversas pessoas influentes como René Char e André Malraux, os escritos jornalísticos da época do jornal clandestino *Combat*, dentre outros textos que constituem material precioso e indispensável para os estudiosos de sua obra. Assim como a de Albert Camus, a obra de Lya Luft é vasta e composta de vários textos de diferentes gêneros. A autora fez sua estreia com *Canções de Limiar* (1964), livro de poesia que foi publicado em decorrência de um prêmio que lhe foi concedido. A próxima publicação de Luft também foi um livro de poesias, denominado *Flauta Doce* (1972). Em 1980 a autora decidiu seguir um novo rumo e experimentou a forma romanesca, dando origem a *As parceiras*, publicado no mesmo ano. Em seguida, publicou *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado*, respectivamente em 1981, 1982 e 1984. Desde então a autora publica romances, contos, livros infantis, poemas.

Nascido em 1913 em Manclovi, cidade da Argélia, Albert Camus era filho de Lucien Camus e Catherine Sintès. O pai, que era agricultor, faleceu na Primeira Guerra Mundial em 1914, na

<sup>14</sup> “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 17).

<sup>15</sup> “A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2010, p. 141).

batalha de Marne. A mãe, mulher argelina quase surda, trabalhava como empregada doméstica para sustentar os filhos Albert e Lucien, irmão mais velho de Camus, além da avó e do tio das crianças, que também moravam na casa. Tendo consciência desde jovem da situação miserável em que vivia, Camus compreendia que “o absurdo da existência somente poderia ser vencido por uma consciência lúcida e sem preconceitos” (BARRETO, s/d, p. 14)<sup>16</sup>. Foi com grande maturidade que Camus soube tirar lições valiosas de seu contexto e ambicionava criar um novo mundo. Segundo ele, “[...] eu não descobri a liberdade em Marx. É verdade, eu a descobri na miséria” (BARRETO, s/d, p. 14).

Segundo Roger Quilliot e Vicente Barreto, Camus teve ajuda e incentivo de profissionais que acreditavam em seu potencial, como seu professor Louis Germain, que lhe ensinava ainda criança e lhe conseguiu uma bolsa de estudos no Ginásio de Argel, e seria reconhecido quando Camus dedicou a ele o *Discours de Suède*, no dia seguinte ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura pelo romance *A Peste* em 1957. Jean Grenier, por sua vez, foi seu professor no curso de filosofia, em 1930. Tornou-se amigo fiel de Camus, que lhe dedicou *O avesso e o direito* e *O homem revoltado*. No mesmo ano, a tuberculose dava os primeiros sinais, doença que lhe causou diversas hospitalizações e lhe acompanhou até o fim da vida. Cabe ressaltar que esse percurso pela biografia de Camus é imprescindível para compreendermos suas inquietações enquanto escritor. Não pretendemos afirmar que a biografia possa explicar a obra, uma vez que as produções de um escritor não são necessariamente resultado decorrente de suas experiências pessoais. Acreditamos, no entanto, que vida e obra possam dialogar em um enlaçamento harmônico.

Para Roger Quilliot, a inspiração do personagem Meursault, de *O estrangeiro*, tem origem no comportamento da mãe de Camus. O crítico afirma que “cette manière d’absence, d’épaisse transparence qui fait toute l’étrangeté de Meursault, nous la trouvons déjà dans cette mère bizarrement silencieuse” (QUILLIOT, 1970, p. 38)<sup>17</sup>. Assim, faz-se notar que alguns elementos presentes na personalidade do protagonista, como o silêncio e a aparente indiferença à vida, foram inspirados pelas pessoas com as quais Camus convivia.

Por ter nascido em 1913 e falecido em 1960, Camus vivenciou os mais violentos conflitos europeus e mundiais do século XX. A Primeira Guerra Mundial o impactou de forma direta, tirando-lhe o pai quando tinha apenas um ano de idade, e as próximas guerras o tocariam tão

---

<sup>16</sup> A edição que consultamos para a escrita da dissertação não possui datas. Mantemos, no entanto, por considerar que Vicente Barreto é uma referência importante e recorrente em outros trabalhos sobre Albert Camus.

<sup>17</sup> “essa forma de ausência, de espessa transparência que compõe toda a estranheza de Meursault, nós a encontramos já nessa mãe bizarramente silenciosa” (QUILLIOT, 1970, p. 38).

profundamente quanto a Primeira. Ao final de 1934, Camus se filia ao Partido Comunista (PC), instigado por Jean Grenier, após Adolf Hitler ter se tornado chanceler da Alemanha em 1933. No Partido, exerce funções relacionadas à propaganda nos meios muçulmanos. Seu período no PC, entretanto, seria breve, terminando oficialmente em 1937.

Sua saída do Partido Comunista não significou o abandono da causa política antiautoritária e em defesa da liberdade, uma vez que, enquanto colocava em execução o plano de escrever *O avesso e o direito* (1935), escrevia seu trabalho de conclusão do curso de filosofia sobre o helenismo e o cristianismo em Santo Agostinho e em Plotino (1936) e fundava o *Théâtre du Travail*, Camus assina, juntamente com outros intelectuais, o projeto *Blum-Viollette*.

Os muçulmanos que viviam na Argélia francesa (período colonial em que havia ocupação francesa no território africano<sup>18</sup>) não eram considerados cidadãos franceses, portanto, não tinham direito ao voto no próprio país. Maurice Viollette, antigo governador<sup>19</sup> da Argélia, propôs com Léon Blum o projeto de lei Blum-Viollette, modesto para o olhar moderno do século XXI, escandaloso para a época. Ele propunha o acesso à cidadania francesa para aproximadamente 20 mil argelinos, mantendo o direito de exercer a religião muçulmana, e garantindo o direito de voto.

Em 1938, Camus se tornou jornalista no *Alger républicain*, dirigido por Pascal Pia, e ocupou diversas funções no jornal, desde a redação de *fait divers*, de crônicas literárias até o editorial. Logo o jornal se tornou *Soir républicain* e, por fim, se tornou o *Combat*, jornal clandestino da Resistência Francesa. Até o momento de sua morte, Camus combateu a injustiça e defendeu a liberdade com maestria, fatos evidenciados pelos escritos literários, filosóficos, dramaturgicos e jornalísticos. Assim, em um século que, de acordo com Roger Quilliot, “impose une action : action sociale, politique et volontiers anticolonialiste” (QUILLIOT, 1970, p. 24)<sup>20</sup>, Camus se destacou por ter lutado ao lado dos injustiçados, defendendo a liberdade.

Camus descreve sua concepção sobre o absurdo em *O mito de Sísifo*, ensaio substancial para a sua compreensão de vida e morte, e como os dois elementos se relacionam com o absurdo. Uma das diversas concepções do absurdo é assim descrita:

Le monde nous échappe puisqu’il redevient lui-même. Ces décors masques par l’habitude redeviennent ce qu’ils sont. Ils s’éloignent de nous. De même qu’il est des jours où, sous le visage familier d’une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu’on avait aimée il y a des mois ou des années, peut-être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls. Mais le temps n’est pas

<sup>18</sup> A França colonizou a Argélia de 1830 a 1962, ano em que a Guerra da Argélia, conflito que reivindicava a independência do país, deu fim ao processo colonial francês.

<sup>19</sup> O governador da Argélia era responsável pelo comando geral do país, bem como da alta administração das posses francesas e era subordinado ao país colonizador.

<sup>20</sup> “impõe uma ação: ação social, política e prontamente anticolonialista” (QUILLIOT, 1970, p. 24)

encore venu. Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde (CAMUS, 1989, p. 31)<sup>21</sup>.

De acordo com a descrição, o absurdo pode ser caracterizado como a relação do indivíduo com o mundo, e, mais precisamente, o divórcio entre o indivíduo e a vida. O absurdo se instaura a partir do momento em que o mundo, a vida, escapam ao sujeito, e ele, desamparado, se afasta do que é familiar e encontra o estranho. Embora as diversas noções de absurdo percorram várias obras de Camus, foi em *O mito de Sísifo* que o escritor se debruçou a fim de descrever as concepções do absurdo por meio de diferentes análises filosóficas e literárias.

O absurdo foi também desenvolvido nos romances, como veremos nos próximos capítulos na análise de *O estrangeiro*. Como a obra de Camus foi erigida em ciclos, as ideias e teorias dialogam entre os livros. Em *O Estrangeiro*, por exemplo, Meursault lê em um jornal um *fait divers* que ele denomina de “a história do tcheco”. O jornal noticia o assassinato de um homem pela própria mãe e irmã, que se tornaria a trama da peça *O mal-entendido*:

Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie (CAMUS, 1986, p. 124)<sup>22</sup>.

Segundo Vicente Barreto, *O mito de Sísifo* pode ser considerado como livro de transição, visto que nos livros anteriores o absurdo era tratado de forma literária, e no ensaio o conceito toma forma como ponto de partida da investigação de um sentimento. Como finalidade do livro, Camus procura vasculhar as diversas respostas do homem quando ele se depara com questões existenciais, como “o medo, o horror à morte, a ansiedade, a angústia, a frustração, a derrota, etc” (BARRETO, s/d, p. 45). As crises que advêm dos questionamentos relacionados a esses temas acontecem de forma singular para todo indivíduo, uma vez que algumas perguntas permaneçam comuns a todos que já se encontraram nessa situação. Uma dessas perguntas é “a vida vale a pena ser vivida?”.

Para Camus, responder essa questão é responder a única questão válida de toda a filosofia: “le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient

<sup>21</sup> “O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós. Assim como há dias em que, sob um rosto familiar, de repente vemos como uma estranha aquela mulher que amamos durante meses ou anos, talvez cheguemos mesmo a desejar aquilo que subitamente nos deixa tão sós. Mas ainda não é o momento. Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo” (CAMUS, 2010, p. 29).

<sup>22</sup> “Entre a esteira e o estrado encontrara, com efeito, um velho pedaço de jornal, amarelecido e transparente, quase colado ao tecido. Relatava um acontecimento cujo início faltava, mas que devia ter sucedido na Tchécoslováquia” (CAMUS, 2017, p. 77).

ensuite. [...] Qui de la terre ou du soleil tourne autour de l'autre, cela est profondément indifférent. Pour tout dire, c'est une question futile" (CAMUS, 1989, p. 17-18)<sup>23</sup>. As questões de ordem metafísica ou física, para ele, não interferem na busca pelo sentido da vida, são perguntas e respostas indiferentes, já que não nos afetam enquanto indivíduos que procuram razão e entendimento da existência. Camus se preocupa sobretudo com o homem comum, aquele que estuda, trabalha, e vive de acordo com o que lhe é imposto como norma social e que deseja, instintivamente, ser feliz. Para Thiago Lauriti, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo,

no universo de Camus, não há espaço para heróis ou semideuses, mas para 'homens pobres e nus' que vivem sem culpas nem arrependimentos, sem preocupações com o futuro, com vagas ligações com o passado, inteiramente sós e privados de ilusões e de certezas que os tornam 'estrangeiros' (LAURITI, 2009, p. 31).

*O estrangeiro* tem como protagonista Meursault, um homem comum e sem ambições que trabalha como escriturário em Argel. No romance, o absurdo acompanha a rotina de Meursault e se manifesta de diversas formas. "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas" (CAMUS, 1986, p. 9)<sup>24</sup>, é a primeira frase que Meursault, também narrador, diz ao leitor. Suas palavras secas chocam pela indiferença em saber qual o dia da morte da mãe. Ao pedir autorização a seu chefe para ir a Marengo, cidade vizinha, para enterrá-la, Meursault se preocupa mais em não parecer culpado aos olhos do superior, e menos em sentir o luto. Ao mesmo tempo, Meursault aparenta ainda não ter entendido o que aconteceu: "pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle" (CAMUS, 1986, p. 10)<sup>25</sup>.

Ao voltar de Marengo, Meursault reencontra uma antiga colega de trabalho, Marie, e vai ao cinema com ela para assistir a um filme de comédia. A vida pacata de Meursault, aliada ao estilo simples e sem luxo da escrita de Camus, nos conduz a conhecer o protagonista psicologicamente e nos permite enxergar o mundo tal qual Meursault o vê. O destino de Meursault muda quando ele recebe um convite para passar o fim de semana na casa de praia de um amigo de seu vizinho, Raymond. Involuntariamente o personagem se envolve em uma

---

<sup>23</sup> "O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois. [...] É profundamente indiferente saber qual dos dois, a Terra ou o Sol, gira em torno do outro. Em suma, é uma futilidade" (CAMUS, 2010, p. 17-18).

<sup>24</sup> "Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem" (CAMUS, 2017, p. 13).

<sup>25</sup> "Por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial" (CAMUS, 2017, p. 13).

história de vingança, que culmina com o assassinato de um árabe. Meursault, então, vai a tribunal e é condenado à morte.

Meursault é um personagem que se recusa a se adequar às normas e regras sociais, uma vez que suas ações são constantemente gratuitas e arbitrárias. Para Manuel da Costa Pinto, em prefácio à edição de bolso de *O estrangeiro*, “estamos diante de uma consciência esvaziada, estranha (ou ‘estrangeira’) a tudo, que vive no tempo presente e na recusa de estabelecer nexos entre a gratuidade dos fatos” (PINTO, 2017, p. 5), comportamento que caracteriza o personagem como anti-herói. O romance de Camus, ainda segundo Costa Pinto, antecipa o *nouveau roman* francês, posto que essa forma romanesca é caracterizada por “enredos confinados na descrição fenomenológica das coisas e em ações que rejeitam determinações sociais ou explicações de ordem psicológica” (PINTO, 2017, p. 5), assim como a personalidade de Meursault.

Lya Fett Luft nasceu em Santa Cruz do Sul, cidade de colonização germânica do estado do Rio Grande do Sul, em 1938. Assim como muitas famílias que caracterizam a cidade, a família de Luft foi descendente de alemães, fato que determinou a forma com a qual ela foi criada: a família, muito rígida, ensinou-lhe primeiro a língua alemã, e depois Luft aprendeu o português como segunda língua. Desde muito jovem a autora frequentava, escondida, o escritório do pai, onde mantinha contato com várias obras literárias.

Lya Luft se formou em Pedagogia em 1960 pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio Grande do Sul e, dois anos mais tarde, se formou em Letras anglo-germânicas na mesma instituição. Faz-se notar que seu trabalho de conclusão de curso teve como foco a análise do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Ainda em 1962 foi premiada pelo IEL no âmbito do Concurso Estadual de Poesias do Instituto Estadual do Livro. Os poemas, intitulados *Canções de Limiar*, foram publicados em 1964. Lya Luft concluiu também dois mestrados, um em Linguística pela PUC-RS em 1975 e outro em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1978. Atuou também como professora de Linguística Aplicada na PUC de São Paulo. Enquanto trabalhava como professora universitária, Luft traduziu (do alemão e do inglês para o português) diversos livros de autores como Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse.

Faz-se pertinente assinalar que em 1979 a autora sofreu um grave acidente de carro que lhe deixou em coma por alguns meses. Após acordar, ela decidiu se dedicar à ficção em prosa, escolhendo o romance como gênero e a morte como tema. Nesse contexto, Luft lançou *As parceiras* em 1980. Além disso Luft se dedica à escrita de poesias, contos, crônicas, aos seus trabalhos de tradução e se arrisca na literatura infantil. Recebeu diversos prêmios como o Érico

Veríssimo, em 1984 e o da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo livro *O Rio do Meio*, ganhador de “melhor obra de ficção” em 1996, já com o trabalho de tradução *Lete: arte e crítica do esquecimento*, ganhou o prêmio União Latina de melhor tradução técnica e científica.

De maneira geral, os romances de Lya Luft têm mulheres como protagonistas. A própria autora, em *Masculino e feminino: um possível reencontro*, afirmou que o destaque do feminino é “talvez por ser mais fácil para mim; o escritor é e não é seus personagens, reveste-se deles, encarna-os” (LUFT, 1997, p. 153). Luft descreveu seu processo criativo ao exemplificar que, antes mesmo de escrever, ela já conhece o personagem em cada detalhe, como o cheiro e suas preferências, mesmo que nem todos os detalhes manifestem-se na obra. Mas além da presença feminina, sua obra dispõe de outros componentes, tanto físicos, como o espaço (geralmente casas) e os próprios personagens (homens e crianças), quanto abstratos, integrando temas como morte, memória, culpa, religiosidade, tragicidade e a busca pelo *eu*.

Desse modo, a sua literatura busca uma reconciliação do *eu* e do masculino e feminino, como o título de seu texto sugere. Ao contrário de autoras declaradamente feministas, Luft afirma que, apesar de ter dívidas com o feminismo, pelo fato de o movimento ter aberto caminho para a escritura de autoria feminina, sua literatura não possui bandeiras ou ideal político:

escrevo simplesmente sobre o que não compreendo, o que me assusta, me intriga ou me seduz. Isso inclui esse encontro que é tantas vezes desencontro, esse enfrentamento amoroso ou belicoso, que provavelmente nunca terá uma solução adequada. Como, aliás, a maior parte das coisas desta nossa vida, que é questionamento e busca por isso mesmo inesgotável material para as elaborações da nossa arte (LUFT, 1997, p. 166).

Apesar de não se declarar feminista, percebemos que a autora apresenta uma consciência que pode se caracterizar como feminista uma vez que compreende o papel da mulher na sociedade moderna, frequentemente sobrecarregada pelas funções atribuídas a elas pela sociedade, como trabalhar fora e/ou em casa, cuidar do parceiro ou da parceira, dos filhos, de outros membros da família, e ainda ter tempo para o autocuidado. Simultaneamente, Luft procura vasculhar a mente e as emoções dos homens, sendo solidária a eles, visto que também são vítimas de uma sociedade construída sobre as bases do patriarcado:

em minha literatura eu falo, também, de homens triturados por deveres: ser firme e forte; ser um sucesso, prover, prever, não fraquejar; depois aposentar-se e mesmo assim não parar, nunca parar porque existe uma caricatura de pijama e chinelos que os atíça para que não deixem de ser atuantes, seja lá em que atividade for. Escrevo muito sobre a solidão dos homens – que é também a solidão das mulheres (LUFT, 1997, p. 163).

De forma geral, sua literatura busca a compreensão da condição humana para além dos limites sociopolíticos e de gênero.

Em *O quarto fechado* é possível perceber essa análise que Luft faz do papel feminino e masculino. O livro, entretanto, tem como grande protagonista a morte. Já na primeira cena ela faz sua aparição. Renata e Martim, mãe e pai de Camilo, estão sentados nas extremidades do caixão do filho. Cada um à sua maneira, rememoram as lembranças de um passado ora feliz, ora dolorido, que compõem a narrativa do romance.

Renata se lembra de sua juventude com Martim: “sabia de cor cada vinco do rosto, cada detalhe e segredo do corpo. A amargura, a decepção de agora não desfiguravam os traços que ela amara na juventude” (LUFT, 2014, p. 14). A mãe se sente frustrada em relação ao casamento e aos filhos, uma vez que só trouxeram a ela angústia e sofrimento. Martim compartilha do sentimento da ex-esposa; sente vergonha ao lembrar de um passado em que a amara e a admirara, mas foi lentamente desgastado pelas instabilidades emocionais de Renata e pela incompatibilidade do casal: “fora uma estranha na casa, na mesa, na cama. Podia deitar-se com ela, mas quanto mais forçava por entrar também na sua alma, mais se desatavam os laços” (LUFT, 2014, p. 16).

Em relação ao filho morto, a dor também é compartilhada, como visto em:

pai e mãe sentiam sua impotência: se o quisessem amar agora como antes não tinham conseguido, se o quisessem compreender, por mais que estivesse quieto e indefeso, seria bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador (LUFT, 2014, p. 16).

A relação do ex-casal é, portanto, de desencontros, tal como Luft esclarece em *Masculino e feminino*, ao comentar sobre a relação de homens e mulheres não só na realidade, mas também na sua ficção.

Quem também é intensamente afetada pela morte de Camilo é Carolina, sua irmã gêmea. Os irmãos mantinham uma relação muito próxima desde a infância, por vezes até considerada estranha pela família. Eram inseparáveis. Assim, com a morte do irmão, Carolina também começa a definhar:

Uma dignidade sem par emanava delas: Mamãe conduzia outra condenada que já começara a morrer. Sobrevivente, ela se contagiara aos poucos daquela morte. Os membros, o corpo, a alma de Carolina morreriam devagar, e não havia nada a fazer (LUFT, 2014, p. 65).

Mamãe, personagem que ajuda Carolina nesse momento delicado, é a mãe adotiva de Martim e Clara. Quando criança, Martim foi adotado por ela e cresceu com Ella, filha biológica de Mamãe. Na adolescência, Martim e Ella começam a ter sentimentos amorosos um pelo outro, o que Mamãe reprovava veementemente. Em um determinado dia, Ella sofre uma queda, bate a cabeça e como consequência tem sequelas permanentes. Ela é mantida viva, mas em estado

vegetativo, em um quarto fechado no segundo andar da casa. Mamãe se recusa a aceitar seu destino ou sua possível eutanásia, e, ainda que exausta e com grande sofrimento, cuida da filha. Clara, por sua vez, sofre por esperar um amor não correspondido de um padre, que nunca voltará para ela.

*O quarto fechado* apresenta ao leitor tragicidade, morte, culpa, suicídio, segredos, mentes perturbadas que formam uma família em decadência. Em geral, de acordo com Susan Quinlan, a obra de Luft concentra-se na evolução da personagem feminina (e também da família, no caso de *O quarto fechado*), construindo um *bildungsroman* feminino ao focar o enredo na busca e crescimento da mulher, cria uma atmosfera de terror e loucura, como visto nos romances góticos do século XIX, “produz um exemplo de transição entre a literatura feminina confessional e a literatura testemunhal” (QUINLAN, 1997, p. 178). Percebe-se que o “belo sinistro”, essa mistura de terror e beleza, do gótico e do *bildungsroman*, é uma constante na literatura de Lya Luft, visto que suas obras fazem com que elementos belos e mórbidos dialoguem entre si, tal como explicado pela autora ao responder à pergunta “Quais teus autores favoritos em língua alemã?”, feita por Alexandre Schossler, em 2004 para a *Deutsche Welle Brasil*:

É a coisa do ‘belo sinistro’, o que tem muito a ver com a minha literatura. Tem muito a ver, também, com o “belo sinistro” dos contos de fada. Não quer dizer que Rilke tem a ver com os contos de fada. Os contos de fadas nórdicos são todos belos e terríveis. Os personagens sofrem muito, todo mundo tem que pagar um preço horroroso para ser feliz. Aquela coisa que é bonita, mas também meio ameaçadora. Tem um pouco desse “belo sinistro” em Rilke, também, e tem muito na minha literatura. Fecha uma coisa dele comigo que eu gosto imensamente (SCHOSSLER, 2004).

Faz-se perceber que Rilke, além de muitos outros autores, é uma inspiração para a escrita de Luft. O “belo sinistro” ao qual a autora se refere é, de fato, uma constante em sua literatura, figurando em muitos romances, dentre os quais destacamos *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *Exílio*, *O quarto fechado* e em ensaios como *O tempo é um rio que corre* e na poesia, como em *O lado fatal*.

Em uma sociedade na qual a desigualdade entre homens e mulheres faz-se perceptível, as mulheres geralmente tiveram (e ainda têm) pouco destaque no âmbito literário. O fato de a literatura social e intelectualmente reconhecida ser composta, sobretudo, de homens, não significa que as mulheres não tenham um notável papel na história literária. No Brasil, várias mulheres se destacaram no meio intelectual principalmente desde o século XIX, como Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Nísia Floresta Brasileira Augusta, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Lya Luft, dentre várias outras.

De acordo com Silvana Fernandes Lopes, professora do Departamento de Educação da UNESP, no século XIX o folhetim exerceu papel importante de divulgação dos romances produzidos. Contudo, o acesso aos romances que saíam nos jornais era limitado às poucas pessoas que sabiam ler, uma vez que o índice de alfabetização era muito baixo. Este acesso, então, era restrito às famílias abastadas, as quais, por desfrutar de uma situação econômica mais favorável, conseguiam educar tanto os homens quanto as mulheres:

Durante o século XIX, a educação recebida pelas mulheres era, portanto, privilégio de uma minoria rica. Como regra, as meninas pobres não recebiam qualquer espécie de educação formal, interessando aos pais mais o aprendizado das prendas domésticas do que o da leitura e da escrita. A educação das moças de famílias abastadas era realizada nas próprias casas, sob a orientação de pais e preceptores (LOPES, 2011, p. 119).

Mesmo para as mulheres nascidas em famílias abastadas, eram raras as mulheres que conseguiam alcançar o ensino superior. Em casa, aprendia-se a leitura, a escrita, música, línguas estrangeiras e bons costumes. Essa educação não era, contudo, para formar o espírito crítico ou boas profissionais:

a finalidade era formar a boa esposa e a boa mãe e mesmo as lutas para a ampliação das oportunidades educacionais femininas eram movidas, salvo exceções, pela importância do papel da mulher na educação de seus filhos homens (LOPES, 2011, p. 120).

Assim, por mais que a mulher abastada pudesse ser bem educada, percebe-se que a educação, as orientações, as instruções que lhes eram oferecidas visavam prepará-las para exercer um papel de mãe e boa esposa. Nesse contexto, tanto no século XIX quanto no século XX, as mulheres que gostariam de seguir a carreira literária frequentemente eram apoiadas por algum familiar, em geral o pai, como foi o caso de Nísia Floresta, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft.

Nísia Floresta nasceu em 1810 no Rio Grande do Norte e atualmente é considerada como a primeira feminista do Brasil. Segundo Constância Lima Duarte, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Nísia Floresta foi

uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito (DUARTE, 2003, p. 3).

Nísia Floresta foi inspirada por Mary Wollstonecraft ao escrever os *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, texto considerado como fundador do feminismo brasileiro, acompanhando tendências europeias. Para Nísia Floresta, a diferença entre homens e mulheres

limitava-se aos aspectos corporais, sendo iguais nas questões da alma. A autora, segundo Duarte, declara também que essas diferenças são estabelecidas de acordo com a educação e as circunstâncias sociais às quais estamos sujeitos, prenunciando que as desigualdades são fruto de diferenças sociopolíticas.

Outro destaque do século XIX foi Júlia Lopes de Almeida, que, nascida no Rio de Janeiro em 1862, foi contista, romancista, cronista. Ocupou lugares privilegiados aos homens, como na imprensa em *A Gazeta de Campinas* e no jornal *O País*. Assim como Nísia Floresta, Júlia Lopes se mudou para a Europa, o que possibilitava, nesse contexto, ter contato com inúmeros intelectuais e correntes de pensamento da época. As duas transitaram entre o Brasil e a Europa, e se tornaram importantes figuras para a história da literatura brasileira. Enquanto Nísia Floresta se destacava pelos escritos feministas, Júlia Lopes participou da criação da Academia Brasileira de Letras, na qual foi proibida de ingressar por ser mulher. Ainda de acordo com Constância Lima Duarte, destacam-se na história da escrita brasileira Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Joana Paula Manso de Noronha, Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, além da jornalista Josefina Álvares de Azevedo, dentre várias outras.

No início do século XX, as mulheres lutavam pelo direito ao voto, à educação e ao trabalho. Algumas mulheres como Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura se destacaram pela militância e literatura feminina, e por volta de 1920 Leolinda Daltro e Ercília Nogueira Cobra emergiram pela participação político-literária. Após diversas reivindicações, as mulheres adquiriram o direito ao voto em 1927 no Maranhão e em 1932 em nível nacional, com a incorporação da medida no Código Eleitoral por Getúlio Vargas. Como as eleições foram suspensas, as mulheres esperariam ainda 17 anos para exercer seu direito nas eleições de 1945.

## 2 CONCEPÇÕES E CONFIGURAÇÕES DO ABSURDO E DO TRÁGICO

*“Há os mortos no morro e outros no meu cemitério particular da memória: como num sótão, me fazem companhia sem serem vistos. Murmuram, chamam. Cada vez me atemorizam menos: já sou quase um deles.”*

(Lya Luft, *As parceiras*)

Neste capítulo buscaremos refletir sobre algumas configurações que as noções de absurdo e de trágico podem apresentar, seja ligadas ao empírico, isto é, àquilo que é advindo da experiência e perpassado pelo olhar humano, seja no âmbito artístico e filosófico. Perpassaremos, de forma geral, por algumas explicações dos dois termos, e como eles podem se configurar no mundo empírico e no mundo das artes, a saber, na literatura, no teatro e na filosofia. Procuraremos, além de expor as concepções nas obras, estabelecer relações entre os dois elementos, a fim de compreender suas semelhanças e diferenças.

### 2.1 O absurdo enquanto manifestação empírica

Diversas são as acepções de “absurdo” concebidas por filósofos e literatos em suas obras ao longo dos séculos. Antes de Albert Camus criar a sua própria concepção do absurdo, o termo já fora considerado por pensadores da Antiguidade. A compreensão do termo também pode ultrapassar o âmbito teórico e adentrar o âmbito empírico do cotidiano, no qual é usado para exprimir diversas noções, a depender do contexto. Frequentemente a utilização da palavra “absurdo” pode ser interpretada como sinônimo de “impossível”, “revoltante” ou “injusto” quando se refere a sentimentos ou ações negativas, ao que não se enquadra na moral social vigente de uma determinada sociedade ou ao que vai de encontro ao ético e aceitável. Nicola Abbagnano, filósofo italiano que teorizou as diversas acepções do termo em *Dicionário de Filosofia*, assim define o absurdo:

**ABSURDO** (gr. *αἰσθητικόν*, *αὐόμαχον*; lat. *Absurdum*; in. *Absurd*; fr. *Absurde*, ai. *Absurd*; it. *Assurdó*). Em geral, aquilo que não encontra lugar no sistema de crenças a que se faz referência ou que se opõe a alguma dessas crenças. Os homens — e, em especial, os filósofos — sempre usaram muito essa palavra para condenar, destruir ou pelo menos afastar de si crenças (verdadeiras ou falsas) ou mesmo fatos ou observações perturbadoras, incômodas ou, de

qualquer modo, estranhas ou opostas aos sistemas de crenças aceitos por eles. Portanto, não é de surpreender que até mesmo experiências ou doutrinas que depois seriam reconhecidas como verdadeiras tenham sido por muito ou pouco tempo definidas como absurdas. P. ex.: os antigos reputavam A. a crença nos antípodas porque, não tendo a noção da relatividade das determinações espaciais, acreditavam que nos antípodas os homens deveriam viver de cabeça para baixo. Nesse sentido, a palavra significa "irracional", isto é, contrário ou estranho àquilo em que se pode crer racionalmente, ou "inconveniente", "fora de lugar", etc (ABBAGNANO, 2007, p. 18).

Como Abbagnano apresenta, essa é a noção generalizada do absurdo. Essa concepção pode ser pensada como “aquilo que não encontra lugar no sistema de crenças”, e por “aquilo”, é possível que o filósofo se refira a ações, pensamentos ou fenômenos irracionais e inconvenientes à moral de uma sociedade. O absurdo pode, contudo, se modificar ao longo do tempo, pois, como vemos na citação, é deliberado pelo julgamento moral. O comportamento grego ou latino pode ser “absurdo” para o indivíduo ocidental do século XXI, assim como determinados aspectos deste mesmo século podem ser “absurdos” para as próximas gerações que virão daqui a décadas ou séculos. A noção apresentada por Nicola Abbagnano coincide com a que nos é oferecida pelo dicionário Michaelis. Como adjetivo, é:

**1** Que é contrário à razão e ao bom senso; que não faz sentido; néscio: “*A pergunta soou-me tão absurda que me pus a rir*” (MS); **2** POR EXT Que foge às regras ou normas estabelecidas ou **3** Que é simplório; ingênuo, tolo.

E como substantivo, as definições são as seguintes:

**1** Aquilo que é contrário à razão e ao bom senso; algo absurdo; absurdez, absurdeza, absurdidade, disparate; **2** Projeto fantasioso; sonho, utopia; **3** FILOS Conforme a filosofia antiga, pensamento destituído de lógica, incoerente e inconsistente; **4** FILOS Segundo a filosofia existencialista, falta de sentido para a existência do Universo e do ser humano.

O absurdo, tal como abordado por Abbagnano e pelo dicionário Michaelis, é uma concepção transitória vinculada àquilo que se refere, ou seja, pode dizer respeito à razão ou se apresentar como falta de sentido. Ora o absurdo se encontra na realidade, sendo “irracional”, “ilógico” e “incoerente”, ora se situa fora da realidade concreta e adentra no que é classificado como “onírico” e “fantasioso”. De forma geral, essa noção de absurdo encerra em si tanto o que não encontra lugar na moral e na ética quanto o que escapa ao palpável.

No ensaio *O mito de Sísifo*, texto filosófico que trata das possíveis relações entre o absurdo e o suicídio, Camus comenta sobre essa concepção relacionada à moral, que é

amplamente adotada pela sociedade. Ele afirma que “si j’accuse un innocent d’un crime monstrueux, si j’affirme à un homme vertueux qu’il a convoité sa propre sœur, il me répondra que c’est absurde” (CAMUS, 1989, p. 49)<sup>26</sup>. Nesse trecho, Camus demonstra duas situações em que o absurdo é considerado como o que vai de encontro à moral, já que nos séculos XX e XXI, no mundo ocidental, é contraditória a acusação de um inocente por qualquer crime que seteria supostamente cometido, e, da mesma forma, o desejo sexual entre pessoas da mesma família caracteriza incesto, prática moralmente rejeitada e deplorada pela coletividade.

Camus prossegue o raciocínio ao afirmar que:

Si je vois un homme attaquer à l’arme blanche un groupe de mitrailleuses, je jugerai que son acte est absurde. Mais il n’est tel qu’en vertu de la disproportion qui existe entre son intention et la réalité qui l’attend, de la contradiction que je puis saisir entre ses forces réelles et le but qu’il se propose (CAMUS, 1989, p. 49)<sup>27</sup>.

A partir desse ponto de vista, percebemos que o absurdo também se apresenta de acordo com a desproporcionalidade, que pode caracterizar a ação como incongruente e incompatível. A respeito do exemplo do autor, é possível pensar que a ação de atacar metralhadoras com armas brancas pode levar ao falecimento do indivíduo que porta a arma branca durante o conflito, já que metralhadoras são potentes, podem ser manuseadas a distância e disparam inúmeros tiros, enquanto a arma branca pressupõe uma aproximação entre o portador e o alvo para que cumpra seu objetivo.

Levando em consideração esse raciocínio, destaco em *O estrangeiro* um momento que pode ser caracterizado como absurdo se considerados os olhares do leitor, que coincide com o ponto de vista do personagem Meursault. Enquanto ele aguarda a sentença por ter assassinado o árabe, Meursault passa quase um ano na prisão. Em um primeiro momento, ele caracteriza seus pensamentos como os de um homem livre, uma vez que deseja tomar banho de mar: “par exemple, l’envie me prenait d’être sur une plage et de descendre vers la mer. A imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l’entrée du corps dans l’eau et la délivrance que j’y trouvais” (CAMUS, 1986, p. 119)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> “se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo” (CAMUS, 2010, p. 44).

<sup>27</sup> “se eu presenciar um homem atacando um ninho de metralhadoras com uma arma branca, pensarei que seu ato é absurdo. Mas só é absurdo em virtude da desproporção entre sua intenção e a realidade que o espera, da contradição que posso perceber entre suas forças reais e o objetivo a que ele se propõe” (CAMUS, 2010, p. 44).

<sup>28</sup> “por exemplo, desejo de estar numa praia e de descer para o mar. Imaginando o barulho das primeiras ondas sob as solas dos pés, a entrada do corpo na água e a libertação que encontrava nisso” (CAMUS, 2017, p. 74).

Após a adaptação ao espaço prisional, seus “pensamentos de prisioneiro” começam a surgir em seu cotidiano, e gradualmente Meursault se desprende das memórias: “ensuite, je n’avais que des pensées de prisonnier. J’attendais la promenade quotidienne que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m’arrangeais très bien avec le reste de mon temps” (CAMUS, 1986, p. 120)<sup>29</sup>. Pode-se pensar que o absurdo se instaura nessa situação na medida em que Meursault se adapta à prisão, e, como em inúmeros momentos da narrativa, demonstra ter um comportamento calmo e analítico. Nesse excerto, o absurdo está diretamente relacionado à perda de identidade, já que “de lui-même, de Meursault le petit employé algérois, avec ses amours grossières, son ennui, il ne reste plus rien” (QUILLIOT, 1970, p. 100)<sup>30</sup>. Ele deixa de ser ele mesmo, homem livre, aos seus próprios olhos, e se torna um objeto aos olhos dos envolvidos em seu caso. Para o juiz de instrução, somente um caso (*cas*), para o advogado, um caso sujo (*une sale affaire*), para o promotor, uma cabeça a ser cortada (*une tête à trancher*), e para os enviados especiais, um tema que provoca sensação jornalística (*un thème à sensations*), de acordo com Roger Quilliot. É absurda e trágica a forma com que Meursault passa de sujeito, com individualidades, pensamentos e ações, a objeto inanimado.

Seria absurdo, também, afirmar que:

J’ai souvent pensé alors que si l’on m’avait fait vivre dans un tronc d’arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m’y serais peu à peu habitué. J’aurais attendu des passages d’oiseaux ou des rencontres de nuages comme j’attendais ici les curieuses cravates de mon avocat et comme, dans un autre monde, je patientais jusqu’au samedi pour étreindre le corps de Marie. Or, à bien réfléchir, je n’étais pas dans un arbre sec (CAMUS, 1986, p. 120)<sup>31</sup>.

Ao ler esse excerto, somos levados a refletir que tipo de ser humano teria se acostumado a viver em uma árvore seca, sem andar, se alimentar, conversar ou exercer outras atividades que não seja a de olhar para o céu, sem ser levado à loucura. Meursault, ao contrário, como ele mesmo afirma, teria se acostumado, uma vez que a sua interação com o mundo é pautada pelo sentimento do absurdo, ou seja, suas ações estão “entre l’appel humain et le silence

<sup>29</sup> “depois, só tinha pensamentos de prisioneiro. Aguardava o passeio diário no pátio ou a visita do advogado. O restante do meu tempo eu coordenava muito bem” (CAMUS, 2017, p. 74).

<sup>30</sup> “dele mesmo, de Meursault pequeno empregado argelino, com seus amores grosseiros, seu tédio, não resta mais nada” (QUILLIOT, 1970, p. 100).

<sup>31</sup> “nessa época pensei muitas vezes que se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, eu teria me habituado aos poucos. Teria esperado a passagem dos pássaros ou os encontros entre as nuvens tal como esperava aqui as estranhas gravatas do advogado, e, como num outro mundo, esperava até sábado para estreitar nos meus braços o corpo de Marie. Ora, a verdade, afinal, é que eu não estava numa árvore seca” (CAMUS, 2017, p. 75).

déraisonnable du monde” (CAMUS, 1989, p. 46)<sup>32</sup>, no confronto experienciado pelo ser humano diante de um mundo caótico. Segundo as investigações filosóficas das teorias existencialistas e fenomenológicas de Albert Camus em *O mito de Sísifo*, seria possível pensar que Meursault, assim como Søren Kierkegaard, Karl Jaspers e Lev Chestov, situa-se em um espaço “amer où l’espérance n’a plus de place” (CAMUS, 1989, p. 46–47)<sup>33</sup>, uma vez que o homem “se trouve devant l’irrationnel” (CAMUS, 1989, p. 46)<sup>34</sup>, isto é, no momento em que Meursault se acostuma com a vida na prisão, já não há mais esperança.

Adaptado à prisão, Meursault começa a ter um terceiro sentimento em relação ao ambiente. A frequência com que ele encontra o juiz de instrução e seu advogado desperta no personagem a familiaridade, como se lê em: “personne, en ces heures-là, n’était méchant avec moi. Tout était si naturel, si bien réglé et si sobrement joué que j’avais l’impression ridicule de ‘faire partie de la famille’” (CAMUS, 1986, p. 110)<sup>35</sup>. Assim, mais uma face do absurdo é instaurada quando Meursault não só se adapta à prisão, mas, mais do que isso, começa a identificar seus algozes como membros de uma possível família imaginária, como se sofresse de uma espécie de Síndrome de Estocolmo, condição psicológica caracterizada pela empatia que vítimas de sequestros sentem pelos sequestradores. Ele confessa que

au bout des onze mois qu’a duré cette instruction, je peux dire que je m’étonnais presque de m’être jamais réjoui d’autre chose que de ces rares instants où le juge me reconduisait à la porte de son cabinet en me frappant sur l’épaule et en me disant d’un air cordial : “C’est fini pour aujourd’hui, monsieur l’Antéchrist” (CAMUS, 1986, p. 110–111)<sup>36</sup>.

Se retornarmos à ideia de incesto apresentada anteriormente por Albert Camus, perceberemos que em *O quarto fechado* esse tipo de relação é rejeitada, assim como acontece em inúmeras sociedades ao redor do mundo. Martim e Ella, personagens que são, respectivamente, filho adotivo e filha biológica de Mamãe, sentem atração um pelo outro e iniciam uma relação amorosa. Embora não haja laços biológicos entre os dois personagens, Mamãe proíbe a continuação do relacionamento por caracterizá-lo como incestuoso. Nesse momento da narrativa somos levados a pensar no absurdo como concepção empírica, ou seja,

<sup>32</sup> “entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2010, p. 41).

<sup>33</sup> “amargo onde a esperança não tem lugar” (CAMUS, 2010, p. 40).

<sup>34</sup> “se encontra diante do irracional” (CAMUS, 2010, p. 41).

<sup>35</sup> “ninguém era mau comigo nesses momentos. Tudo era tão natural, tão bem-organizado e tão sobriamente representado que eu tinha a impressão ridícula de ‘fazer parte da família’” (CAMUS, 2017, p. 69).

<sup>36</sup> “ao fim dos doze meses que durou a instrução do processo posso dizer que chegava quase a me espantar por ter alguma vez gostado tanto de uma coisa quanto desses raros instantes em que o juiz me conduzia de volta à porta de seu gabinete batendo no meu ombro e dizendo-me, com uma expressão cordial: “Por hoje, acabou, Sr. Anticristo” (CAMUS, 2017, p. 69).

uma faceta do absurdo que perpassa pela importância dos valores morais e familiares da sociedade brasileira, e, segundo Camus, também da sociedade francesa. Dessa maneira o absurdo é instaurado, caracterizando-se como contrário à moral vigente:

quando na adolescência ardores mais intensos os haviam lançado um para o outro, a severa proibição de Mamãe, ao descobrir, os fizera duvidar: era realmente permitido, era normal, aquele amor? Incesto: a palavra pesava, doía. Não queriam magoar Mamãe, isto é, Martim não queria: sentia-se seu devedor (LUFT, 2014, p. 46).

Além desse episódio, o absurdo demonstra estar presente nos pensamentos de Renata, que, após a perda do filho Camilo, repensa e rememora sua vida e relações pessoais. A personagem sente que não conhece os próprios filhos, já que frequentemente se distancia dos gêmeos e não se esforça para melhorar uma relação em que há pouco afeto. Renata sente remorso por ter desconfiado dos filhos, imaginando-os culpados de várias maldades como provocar a morte do terceiro filho, Anjo Rafael, e furar Ella com agulhas. Para ela, a desconfiança se apresenta como absurda, isto é, oposta ao papel de mãe amorosa e cuidadora que deveria cumprir de acordo com o que a sociedade e a família do marido lhe exigem. Ela pondera, então:

“Por que suspeitei tanto deles?”, pensou ela com remorso. Sempre suspeitara dos filhos, que absurdo. Imaginara sinistras combinações em seus silêncios, pequenos sinais, sorrisos. Saberiam de segredos inquietantes? O que teria acontecido naquele dia com o Anjo Rafael? (E as visitas deles ao quarto no fim do corredor?) (LUFT, 2014, p. 54).

Esses trechos nos levam a perceber que o absurdo nos romances pode se configurar a partir de acepções ligadas ao pensamento de Camus ou de outros intelectuais, como veremos adiante, e também reconhece a forma do empírico, da ideia geral de absurdo, que está intimamente conectada aos valores éticos e morais das sociedades.

## 2.2 A concepção do absurdo enquanto elemento no âmbito das artes

Após refletir sobre o absurdo de forma geral, Nicola Abbagnano reflete sobre o termo de forma mais restrita. O filósofo retoma Aristóteles para explicar o raciocínio por absurdo (ou redução ao absurdo), que “seria um raciocínio que assume como hipótese a proposição contrária à condição que se quer demonstrar e faz ver que de tal hipótese deriva uma proposição contraditória à própria hipótese” (ABBAGNANO, 2007, p. 18). Este raciocínio pertence originalmente ao campo das ciências exatas, mais precisamente ao campo matemático.

A demonstração por absurdo ocorre da seguinte forma: primeiramente, há uma hipótese. Para que essa hipótese seja ou não validada, é preciso assumir que o seu contrário é verdadeiro, o que a torna, por consequência, falsa. A negação da hipótese é, portanto, verdadeira. Esse processo gera uma contradição, já que provar uma falsa hipótese não tem sentido. A contradição é absurda, assim como a negação da hipótese inicial. Mesmo no campo da matemática, o que é caracterizado como “absurdo” se assemelha ao significado amplo de Nicola Abbagnano, por ser ilógico e irracional. A demonstração ostensiva, por sua vez, se caracteriza por usar um método oposto ao da redução por absurdo visto que assume a veracidade da hipótese inicial. Assim, “parte de premissas já admitidas”, enquanto a redução ou demonstração por absurdo procura destruir o erro reconhecido.

De acordo com Abbagnano, enquanto os antigos denominavam esse método de “raciocínio”, “redução” ou “demonstração por absurdo”, Gottfried Wilhelm Leibniz o renomeou como “demonstração apagógica”. O racionalista alemão, assim como Emmanuel Kant, considerava a demonstração útil e “difícilmente eliminável” para o campo matemático, o que nos sugere que para a filosofia é possível que o raciocínio seja descartável. Abbagnano afirma que Kant, por sua vez, exclui a demonstração da filosofia, e a considera aplicável na matemática. É possível usá-la nas ciências exatas, visto que é factível extrair uma consequência falsa a partir de uma hipótese ou silogismo, enquanto prever todas as consequências de uma demonstração é tarefa impossível. Esse raciocínio, entretanto, não leva a conclusões legítimas quando se trata do estritamente filosófico.

O *dicionário virtual de Termos Literários* também define o absurdo como o que é *nonsense*, ilógico, incoerente, ou que não cumpre determinadas regras. Diferentemente do *Dicionário de Filosofia* e do *site* do dicionário Michaelis, o verbete envereda para a construção textual. O texto, para ser absurdo, não pode cumprir suas regras e ser coerente em relação à sua forma, ou ao que se espera que seja escrito. Se se planeja escrever uma carta, por exemplo, é necessário seguir as regras do gênero carta, caso o autor fuja da proposição, seu texto se torna absurdo. O texto deve obedecer ao gênero e seguir à risca o conteúdo estabelecido. Assim, a concepção de absurdo é:

O sem-sentido; a inconformidade com as leis da coerência e da lógica; diz-se de todo o texto que não possua lógica interna e não obedeça a determinadas regras ou condições. O trabalho de desconstrução textual pode ser considerado uma tentativa de redução de um texto a um estado *ad absurdum*, pela revelação das suas contradições internas e impossibilidades lógicas, quer sejam imanentes a esse texto quer lhe sejam impostas. Falamos então dos absurdos de um texto quando nos referimos às suas proposições, ideias ou teses sem sentido (CEIA, 2009, grifos do autor).

Ainda segundo o *E-dicionário*, a história do absurdo remonta à Zenão de Eleia e Diógenes de Laércio. Diógenes considerava Zenão como o criador da dialética, disciplina que para ele reduzia a lógica ao absurdo. Os escolásticos, por sua vez, consideravam o absurdo como uma redução, dividida em dois métodos diferentes: o primeiro, chamado de *probatio per absurdum*, ou “prova pelo absurdo”, é “a demonstração da verdade de uma proposição pela falsidade evidente da proposição que se lhe opõe” (CEIA, 2009), enquanto o segundo é a *reductio ad absurdum*, ou a “redução ao absurdo”, que citamos a partir do verbete de Nicola Abbagnano. Apesar de pertencer à filosofia, esses métodos na contemporaneidade atual são identificáveis nos “discursos parodísticos de muita literatura pós-moderna” (CEIA, 2009). De acordo com Carlos Ceia, a redução é “um método irônico que visava ridicularizar uma doutrina adversária pela demonstração da falsidade de uma proposição levada até ao extremo das suas consequências” (CEIA, 2009). Assim, para a escolástica o absurdo era sinônimo de proposições falsas.

Embora a concepção perpassasse diferentes áreas do conhecimento, cada qual com suas especificidades e diferenças, algumas palavras podem ser usadas como noções chave para compreender o absurdo: ilógico e irracional. Podemos concebê-lo também como o que vai de encontro à moral, ou aquilo que é conflituoso no que se refere a coerência. Mais adiante veremos como à noção de absurdo é conferida outra lógica e outra forma de pensamento coma teoria do absurdo de Albert Camus, que expande o termo para além da matemática e da teologia, concretizando-o como uma teoria que abarca o sentido da vida e da existência do ser humano.

Podemos perceber em *O mito de Sísifo* que Søren Kierkegaard, filósofo existencialista dinamarquês, influenciou diretamente no pensamento de Albert Camus. Além de Kierkegaard, Edmund Husserl, Karl Jaspers, Lev Chestov, Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer contribuíram para a formação do pensamento de Camus, uma vez que o autor franco-argelino frequentemente relia as obras destes e de outros filósofos. Kierkegaard e Camus compartilham, além do século XX, concepções sobre o absurdo.

Na visão de Kierkegaard, a existência do ser humano é dividida em três estágios: estético, ético e religioso. O estético se caracteriza sobretudo pela imediatez e ausência de ideal. Para esse estágio, o mais importante é a variedade e a possibilidade. A título de exemplo, podemos considerar Don Juan de Molière como um arquétipo do estágio estético. O fato de Don Juan trocar e alternar as mulheres, não mantendo compromisso com nenhuma delas, demonstra a brevidade de seu prazer, e a insatisfação que ele pode gerar. Para Douglas Barros

e Carlos da Silva, “como Don Juan não tem consciência do próprio desejo, sacia-o erroneamente, procura satisfazer a sua fome do eterno na perspectiva horizontal” (BARROS; DA SILVA, 2019, p. 223), isto é, o personagem busca a satisfação inúmeras vezes, mas ela sempre é encontrada em fontes efêmeras. Para Albert Camus, o comportamento de Don Juan faz com que as mulheres desejem lhe oferecer o que ele mais carece, algo que ele nunca possuiu. Contudo,

chaque fois, elles se trompent profondément et réussissent seulement à lui faire sentir le besoin de cette répétition. « Enfin, s’écrie l’une d’elles, je t’ai donné l’amour. » S’étonnera-t-on que Don Juan en rie : « Enfin ? non, dit-il, mais une fois de plus. » (CAMUS, 1989, p. 99)<sup>37</sup>.

O comportamento estético, justamente por ser breve, conduz o indivíduo que o experiencia a um limite inevitável, resultando em um sentimento de tédio e fracasso, segundo Douglas Barros e Carlos da Silva. Consciente desse impasse, um novo estilo de vida é então almejado pelo indivíduo, e ele descobre uma possível solução para o problema no estágio ético, caracterizado pela escolha. Contrariamente ao estético, no ético o homem se vê desafiado a refletir sobre si, visto que é um período de autoconhecimento e escolha por si mesmo. Em vez do prazer, a escolha é direcionada para a busca da felicidade.

Ainda segundo os autores, há a possibilidade de, ao tentar viver a vida de forma ética, cumprindo as obrigações e seguindo rigorosamente determinada moralidade, o indivíduo possa cansar e colapsar. O sentimento que ficaria a partir do colapso é o desespero, e por consequência o homem escolhe o terceiro caminho, o religioso. Os três períodos da vida do ser humano correspondem, de acordo com Douglas Barros e Carlos da Silva, à própria vida de Kierkegaard. Segundo Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, Kierkegaard experimentou o absurdo durante a juventude, período que, em sua vida, correspondeu ao estágio estético, e marcado também por ser uma época anterior ao seu retorno à religião cristã. Assim, o primeiro período, o estético, é o que nos interessa para a compreensão do absurdo concebido por Kierkegaard:

C’est Kierkegaard lui-même qui nous révèle le chemin suivi. Je ne veux rien suggérer ici, mais comment ne pas lire dans ses œuvres les signes d’une

---

<sup>37</sup> “em todas as vezes elas se enganam profundamente e só conseguem fazê-lo sentir necessidade dessa repetição. ‘Por fim’, exclama uma delas, ‘te dei o amor.’ Não surpreende que Don Juan ria dela: ‘Por fim? Não’ – diz ele –, ‘outra vez’” (CAMUS, 2010, p. 83).

mutilation consentie sur l'absurde ? C'est le leitmotiv du *Journal* (CAMUS, 1989, p. 60-61, grifos do autor)<sup>38</sup>.

Como consequência do desespero, Kierkegaard procura uma espécie de cura ou reconciliação, que encontra na religião cristã. Assim, para Camus, Kierkegaard comete suicídio filosófico: a atitude do filósofo dinamarquês “c'est une façon commode de designer le mouvement par quoi une pensée se nie elle-même et tend à se surpasser dans ce qui fait sa négation. Pour les existentiels, la négation c'est leur Dieu” (CAMUS, 1989, p. 63)<sup>39</sup>. Dessa maneira, Kierkegaard retorna para a crença em Deus e no cristianismo, forte presença em sua infância, como tentativa de se afastar do desespero e do absurdo. Camus comenta que o absurdo, enquanto estado metafísico do homem consciente, não leva à crença em Deus. O absurdo é, na verdade, o pecado que afasta o homem da religião e de Deus:

rien de plus profond, par exemple, que la vue de Kierkegaard selon quoi le désespoir n'est pas un fait mais un état : l'état même du péché. Car le péché c'est ce qui éloigne de Dieu. L'absurde, qui est l'état métaphysique de l'homme conscient, ne mène pas à Dieu. Peut-être cette notion s'éclaircira-t-elle si je hasarde cette énormité : l'absurde c'est le péché sans Dieu (CAMUS, 1989, p. 62)<sup>40</sup>.

No século XIX o absurdo figura também na obra de Arthur Schopenhauer. No século XX, por sua vez, o absurdo permeia a filosofia e é também expresso na ficção literária, como em Fiódor Dostoiévski. Quando se trata de romances e contos absurdos, possivelmente Franz Kafka ocupa a posição de autor mais conhecido. O absurdo, tal como ele o interpretou, é uma constante nos seus escritos, notadamente em célebres produções como *A Metamorfose* (1915) e *O Processo* (1926, póstumo).

*A Metamorfose* tem como enredo a história de Gregor Samsa, homem comum que trabalha como caixeiro-viajante para uma empresa. O personagem é a única fonte de sustento da família, que inclui o próprio Samsa, seu pai, sua mãe e sua irmã. Em uma certa manhã, ele

---

<sup>38</sup> “é o próprio Kierkegaard quem nos revela o caminho seguido. Não quero sugerir nada aqui, mas como não ler em suas obras os sinais de uma mutilação quase voluntária da alma diante da mutilação consentida do absurdo? É o *leitmotiv* do Diário” (CAMUS, 2010, p. 52, grifos do tradutor).

<sup>39</sup> “é uma maneira cômoda de designar o movimento pelo qual um pensamento nega a si mesmo e tende a superar-se no que diz respeito à sua negação. A negação é o Deus dos existencialistas” (CAMUS, 2010, p. 54–55).

<sup>40</sup> “nada mais profundo, por exemplo, que o ponto de vista de Kierkegaard segundo o qual o desespero não é um fato, mas um estado: o próprio estado do pecado. Pois o pecado é o que afasta de Deus. O absurdo, que é o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus. Talvez esta noção se esclareça se eu arriscar o disparate: o absurdo é o pecado sem Deus” (CAMUS, 2010, p. 53–54).

acorda e inesperadamente se vê transformado em uma barata gigante. Em meio a uma visão dividida entre o estranho (seu corpo) e o familiar (seu quarto), Samsa se pergunta o que poderia ter lhe acontecido, e se o que ele estava experimentando poderia ser um sonho: “O que terá acontecido comigo?”, ele pensou. Não era um sonho. Seu quarto, um quarto humano direito, apenas um pouco pequeno demais, encontrava-se silencioso entre as quatro paredes bem conhecidas” (KAFKA, 2016, p. 5–6).

Após perceber que não teria como ir ao trabalho na situação em que se encontrava, Samsa parece se incomodar mais com o fato de se ausentar do escritório do que com a própria metamorfose, assim como Meursault demonstra se preocupar mais com o sol, o calor, o sono e a viagem do que com a morte da própria mãe, como veremos adiante. O personagem de Franz Kafka, além de se debater para fazer atividades comuns como se levantar da cama, que antes realizava de maneira automática, precisa enfrentar o descaso, o medo e a repugnância que a família sente por ele e que, ao vê-lo na situação de inseto, o deixa trancado no quarto. Entre o pai, a mãe e a irmã, apenas a última sente compaixão por Samsa, enquanto os pais o descartam de suas vidas. Sendo Samsa o único que trabalhava, e, portanto, a fonte de renda da casa, a família se encontra num impasse sobre o que fazer para se sustentar. Por fim, eles alugam um quarto da casa para terceiros. Em uma determinada noite, enquanto sua irmã toca violino na sala na companhia dos pais e dos inquilinos, Samsa, ao ver a porta entreaberta, sai do quarto, encantado pela música, e é recebido com gritos e maçãs atiradas pelo pai. Uma das frutas cai sobre seu dorso e o lesiona, levando-o ao falecimento algum tempo depois.

O livro de Kafka poderia entrar nas prateleiras das livrarias como um produto da literatura fantástica. No entanto, tal ato não seria condizente com a estética kafkiana, uma vez que, de acordo com Sampaio Neto, o livro é dotado de um realismo que pode alcançar o naturalismo. Esse realismo é expandido por Kafka a um nível extremo, culminando em uma atmosfera estranha, onírica e aflitiva. Esses elementos levam à construção de um absurdo propriamente kafkiano: “o absurdo de Kafka não diz respeito somente a componentes alheios ao realismo, mas surge também de uma impetuosa radicalização deste” (SAMPAIO NETO, 2017, p. 46). Faz-se notar que, embora não sejam classificadas como literatura fantástica, a escrita de Kafka, assim como a de Lya Luft, conta com elementos comumente utilizados na literatura de terror.

Nesse tipo de ficção, os monstros podem ser interpretados como conflitos internos das personagens, que se materializam a fim de assombrar o universo ficcional. Desse modo, o horror pode representar a culpa, o medo, a angústia, e supomos que mesmo o absurdo e o trágico

possam também ser ressaltados pelas disputas internas. Somos levados a refletir que o inseto monstruoso em que Samsa se transforma pode ser a materialização de seus medos e responsabilidades. Com o exagero Franz Kafka consegue demonstrar a transformação sofrida pelos seres humanos, levados à desumanização e à zoomorfização pela sociedade capitalista moderna. Assim sendo, não é simbólico, nesse cenário, o fato de Samsa se preocupar com o trabalho, e o chefe ir à casa do personagem para buscá-lo. De forma geral,

na medida em que procuramos encarar sua literatura sob o prisma do *leitmotiv* formado pela tríade absurdo, alienação e desumanização, percebemos que Kafka na verdade realiza uma crítica ao comportamento resignado do cidadão comum frente às injustiças do mundo social (SAMPAIO NETO, 2017, p. 50, grifos do autor).

Tendo como base a análise de *A Metamorfose*, é possível refletir que ao se resignar o homem moderno experimenta a injustiça, naturaliza os acontecimentos que fogem à norma e se torna alienado, consolidando o absurdo kafkiano, outra faceta possível de se compreender o termo. A tríade apresentada pelo texto de Sampaio Neto pode ser percebida também em *O Processo*, romance inacabado cujo enredo se concentra no processo aberto contra Josef K. Nesse romance, K., como é referido pelo narrador, desconhece o motivo pelo qual está sendo processado, ou qual crime supostamente teria cometido. Em uma situação absurda, produto de uma atmosfera claustrofóbica de injustiças contra o protagonista, K. se encontra em uma dicotomia estressante entre a resignação e a impotência, uma vez que sente vontade de se defender mas desconhece os meios para fazê-lo.

A particular circunstância que o envolve é percebida como normal para todos os que se envolvem no processo, menos para o personagem principal, o que indica uma naturalização da injustiça e do absurdo. Essa situação pode ser comparada com a de Meursault, em *O estrangeiro*, no momento em que também precisa enfrentar o processo por assassinato. Os dois se assemelham no que se refere à naturalização do comportamento do réu em relação às ações judiciais, e, além disso, tanto a novela de Kafka quanto o romance de Camus criticam a naturalização e a arbitrariedade do sistema de justiça. De certa forma, por não conseguirem se defender, as personagens naturalizam a condição de réu. É o absurdo do sistema judiciário atuando diretamente nos comportamentos e pensamentos dos acusados.

Meursault, Gregor Samsa, Josef K., Renata, dentre diversos outros personagens, ainda que de formas diferentes, experimentam angústias, crises existenciais, absurdos, dilacerações do *eu* que são rotineiras ao indivíduo moderno que se sente divorciado do mundo. Deslocados, cada um deles, a seu modo, não pertencem ao sistema social em que se inserem. Ao estudar

Fiódor Dostoiévski, Albert Camus interpreta a frase de Karamázov como uma condenação da vivência absurda: “« Tout est permis », s’écrit Ivan Karamazov. Cela aussi sent son absurde. Mais à condition de ne pas l’entendre vulgairement. Je ne sais si on l’a bien remarqué : il ne s’agit pas d’un cri de délivrance et de joie, mais d’une constatation amère” (CAMUS, 1989, p. 96)<sup>41</sup>. Para Camus,

na noção de Absurdo há pelo menos dois sentidos básicos: um primeiro, de gratuidade e de contingência que engloba o aspecto do conflito entre os anseios humanos e a indiferença do mundo (ou em outros termos, o aspecto do caráter não dedutível do mundo, da impossibilidade de uma compreensão exaustiva da realidade e o aspecto do gratuito que emerge na vida humana, aspectos que seriam inerentes à próxima situação humana, mesmo numa realidade própria dos ideais de justiça e de liberdade); e um segundo sentido, de absurdo enquanto — complicação, ou seja, o aspecto — irracional da humanidade que atenta contra si própria, tanto do ponto de vista individual quanto social, trata-se aqui do absurdo enquanto soma de males que os homens trazem à precariedade já presente em sua existência (SILVA, 2008, p. 31).

Assim, segundo Nilson da Silva, na teoria do absurdo de Camus a noção de absurdo pode adquirir diversos sentidos. O primeiro que o autor apresenta diz respeito à gratuidade do mundo, ou seja, para o homem absurdo a realidade demonstra ser indiferente, contingente e de difícil dedutibilidade. Nesse sentido, há uma espécie de conflito entre o *eu* e o mundo exterior caracterizado por Camus pela metáfora do divórcio. No segundo sentido, a protagonista do conflito é a humanidade, que atenta contra si mesma. Destaco nesse momento que vários dos males infligidos pelo ser humano contra o próprio ser humano perpassam pelos aspectos da mortalidade, como o assassinato e o suicídio, formas de morrer estudadas por Camus em *O homem revoltado* e em *O mito de Sísifo*, respectivamente.

Nos dois sentidos o ser humano experimenta o absurdo devido a decepções e desapontamentos que advém dos conflitos causados pela gratuidade, pelos males, pela contingência. O indivíduo, ao perceber a crueldade e injustiça do mundo, se encontra então privado de ilusões e sem expectativas de melhorias: a existência é prejudicada pelo mundo e pela própria humanidade.

No teatro, o absurdo ganha expressão no século XX a partir do denominado Teatro do Absurdo, cujo início ocorre nos anos 50 com o objetivo de criar uma estética proveniente do movimento de vanguarda dadaísta: os autores eram “herdeiros diretos dessa atitude estética de

---

<sup>41</sup> “‘Tudo é permitido’, exclama Ivan Karamazov. Também isto cheira a absurdo, desde que não seja entendido de maneira vulgar. Não sei se ficou claro: não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga” (CAMUS, 2010, p. 80).

negação, de anticonvencionalismo, dessa estética do ‘feio’” (LAFALCE, 2011, p. 1), que era própria aos dadás. Mais uma vez, seguindo uma linha que se intensificou no século XIX, há a figura do *eu* angustiado e dilacerado que passa, sobretudo na Europa, por diversas provações, guerras e conflitos em uma sociedade que vê ruir seus antigos alicerces e testemunha o desenvolvimento de novas ideologias a partir da inovação tecnológica e de mudanças de mentalidades. Samuel Beckett e Eugène Ionesco são alguns dos autores que se destacaram nessa época devido a uma nova inventividade que rompe com o teatro realista tradicional e constrói encenações “estranhas, chocantes, feita [*sic*] de diálogos retalhados, *nonsense*, situações grotescas, encenações marcadas por uma atmosfera rarefeita, tragicômica, de redundâncias e silêncios” (LAFALCE, 2011, p. 2, grifos nossos).

Segundo Martin Esslin, teórico do Teatro do Absurdo, o termo absurdo significa originalmente “‘out of harmony’, in a musical context. Hence its dictionary definition: ‘out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical’” (ESSLIN, 1961, p. 19, introdução)<sup>42</sup>. Faz-se notar que o dicionário consultado por Esslin fornece uma descrição muito similar com a qual iniciamos o capítulo. Novamente o absurdo se torna sinônimo de desarmônico, incongruente, ilógico, vocábulos que podem caracterizar tanto a proposta do Teatro do Absurdo quanto a de Kafka. O autor continua a investigação afirmando que nos países em que se fala inglês “absurdo” pode também significar “ridículo”, e aponta que esta não é a definição que Albert Camus confere à palavra.

Ainda de acordo com Esslin, Eugène Ionesco declara, em um ensaio sobre Kafka, que o absurdo está ligado à desilusão que o homem experimenta quando suas raízes metafísicas são cortadas, o que demonstra uma percepção vinculada ao abstrato e ao religioso: “absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless” (ESSLIN, 1961, p. 19, introdução)<sup>43</sup>. Assim, as ações humanas, que estão no âmbito do concreto, se tornam esvaziadas de sentido quando são cortadas de suas raízes religiosas, ou quando são desprovidas de sentido.

De forma geral, essa angústia metafísica, na qual Ionesco acredita como verdadeira, faz parte do conjunto de temas escolhidos pelos autores do Teatro do Absurdo, entre os quais também constam o sentimento de ausência de significado da vida e a desvalorização dos ideais,

---

<sup>42</sup> “Fora da harmonia, em um contexto musical. Assim também é sua definição no dicionário: “fora da harmonia a despeito de qualquer domínio sobre o assunto; incongruente, irracional, contra-senso” (ESSLIN, 1961, p. 19, introdução)

<sup>43</sup> “o absurdo é aquilo que é destituído de qualquer propósito... isolado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem ser perde.; todas as suas ações passam a ser insensatas, ridículas e inúteis” (ESSLIN, 1961, p. 19, introdução)

temas que são frequentemente apresentados nas produções de Albert Camus e Lya Luft. Contudo, há uma diferença importante entre autores como Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus e os dramaturgos absurdistas no que se refere à forma com a qual os primeiros engendram suas concepções de mundo. Para Esslin,

they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought (ESSLIN, 1961, p. 20, introdução)<sup>44</sup>.

A construção do pensamento dos primeiros autores citados passa por um crivo racional, na medida em que o raciocínio lógico é usado para explicar a irracionalidade da condição humana. Os dramaturgos, ao contrário, usaram o Teatro para expressar essa irracionalidade por meio do abandono do racional. Dessa forma, segundo Martin Esslin, o Teatro do Absurdo, além de discutir os aspectos que dizem respeito a irracionalidade do ser humano, os apresentam nos textos. Nesse sentido, a desvalorização da linguagem é um dos mecanismos utilizados pelos dramaturgos do absurdo, exercendo também o papel de crítica ao “modo de se expressar da sociedade que vai ao teatro” (RIBEIRO, 2014, p. 212) por demonstrar a expressão da incomunicabilidade entre os indivíduos. Assim, em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é nítida a incomunicabilidade entre os personagens que esperam, em vão, Godot. Beckett procurou demonstrar o absurdo também na linguagem, como podemos perceber no diálogo:

VLADIMIR  
E então?  
ESTRAGON (de boca cheia, distraído)  
Não estamos amarrados?  
VLADIMIR  
Não entendi uma palavra.  
ESTRAGON (mastiga, engole)  
Perguntei se estamos amarrados.  
VLADIMIR  
Amarrados?  
ESTRAGON  
A-mar-ra-dos.  
VLADIMIR  
Amarrados, como?  
ESTRAGON  
Pés e mãos.  
VLADIMIR

---

<sup>44</sup> “eles apresentam seus sentidos de irracionalidade em relação à condição humana na forma de um raciocínio altamente lúcido e logicamente construtivo, enquanto o Teatro do Absurdo esforça-se para expressar seu sentido de insensatez e de inadequação da abordagem reacional em relação à condição humana pelo declarado abandono de instrumentos da racionalidade e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1961, p. 20, introdução).

Mas a quem? Por quem?  
 ESTRAGON  
 Ao seu homem.  
 VLADIMIR  
 A Godot? Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma!  
 (*Pausa*) Não... ainda.  
 ESTRAGON  
 O nome dele é Godot?  
 VLADIMIR  
 Acho que sim (BECKETT, 2015, p. 30).

Assim como em Beckett, encontramos essa desvalorização da linguagem por meio da repetição de falas nas obras de Eugène Ionesco, em que o

nível de redundância chega a uma situação insuportável. Frases feitas, estereótipos, expressões interjectivas marcam o diálogo com fortes conotações aparentemente fáticas. A expressão ‘Que curioso’ (ou simplesmente “Curioso”), por exemplo, repete-se, ao longo de toda a cena, 28 vezes (LAFALCE, 2011, p. 6).

A redundância a que Lafalce se refere ocorre na obra *A cantora careca*, em uma cena em que, ao esperar um casal, um homem e uma mulher conversam. A princípio, eles não se conhecem, mas pouco a pouco encontram estranhas semelhanças em comum, até descobrirem que são casados, moram juntos e têm uma filha. Além disso, há a diferenciação entre a ação e as palavras ditas nas peças: a linguagem “still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what *happens* on the stage transcends, and often contradicts, the *words* spoken by the characters” (ESSLIN, 1961, p. 21, grifos do autor)<sup>45</sup>. Para Esslin, os elementos constitutivos se diferem por oposição: enquanto as outras modalidades de teatro apresentam uma história construída, planejada, as peças do absurdo abrem mão tanto da história quanto da trama, e não possuem, frequentemente, um começo ou um fim, como se espera de um texto ou espetáculo teatral.

### 2.3 Concepções acerca do trágico

Para uma compreensão do trágico, é fundamental que as diferenças entre “trágico” e “tragédia” sejam apontadas. A tragédia nasce na Grécia Antiga, em forma de teatro, com Sófocles, Eurípides e Ésquilo. Sistematizada por Aristóteles, a tragédia

---

<sup>45</sup> “ainda desempenha uma parte importante, ainda subordinada, nessa concepção, mas o que *acontece* no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as *palavras* ditas pelos personagens” (ESSLIN, 1961, p. 21, grifos do autor).

é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos (ARISTÓTELES, 2011, p. 49).

Para que um texto seja denominado como tragédia, é necessário que a catarse provocada pela encenação teatral (e não narrativa, como a epopeia) seja forte o suficiente para purgar a compaixão e o medo. Para o Estagirita, a linguagem agradável é aquela em que há ritmo e harmonia, elementos transmitidos por meio da métrica e da melodia. A tragédia deve também fazer uso dos recursos que caracterizam a imitação: a poesia lírica e a elocução, sendo a primeira relacionada à métrica, que compõe o discurso, e a segunda ligada à expressão musical.

De forma geral, a tragédia deve ser composta por seis elementos, “a saber, narrativa (roteiro), caráter, elocução, pensamento, espetáculo visual e poesia lírica” (ARISTÓTELES, 2011, p. 50). Dentre esses elementos, a narrativa é como a alma da tragédia. Como o gênero teatral não se preocupa em imitar propriamente os seres humanos, mas as ações e a vida, sem a narrativa e sem a ação a tragédia não possui finalidade, porque os elementos, interligados, determinam o objetivo de cada imitação. Em segundo lugar, há o caráter, definido como “o que revela prévia escolha moral” (ARISTÓTELES, 2011, p. 51) e está ligado ao terceiro elemento, o pensamento, que nada mais é a habilidade de se dizer o que é apropriado. A elocução é caracterizada pela escolha das palavras, mas não pertence exclusivamente à tragédia, uma vez que deve estar presente tanto no verso quanto na prosa. A poesia lírica e o espetáculo visual também estão intimamente ligados, na medida em que a lírica tem a função de tornar o espetáculo o mais agradável possível, uma vez que se ocupa em atuar sobre as almas. Dessa forma, “o poder da tragédia existe independentemente da representação e dos atores” (ARISTÓTELES, 2011, p. 52), ou seja, para que o espetáculo trágico possa ser realizado é preciso a união dos seis elementos que o compõem.

No que diz respeito ao todo e à extensão, o primeiro é o início, meio e fim, elementos que constituem uma tragédia bem estruturada. Ainda que o pensamento de Aristóteles nos pareça evidente, o Estagirita defende que a tragédia deve começar do começo, e terminar pelo fim, isto é, por uma ação em que não haja sucessões de outras ações, como é caracterizado o meio. Isto quer dizer que para o grego este gênero não deve ter começo ou fim fortuitos, como há em *O estrangeiro* e em *O quarto fechado*, romances que começam pelo meio, isto é, narrativas em que o início não é contado textualmente, e aparece apenas nas lembranças dos personagens. O segundo elemento, a extensão, deve se limitar ao que a memória pode

apreender, ou seja, não há uma fórmula fixa que determine o número de horas que uma peça deve ser encenada ou de versos que um texto deve ser escrito.

De acordo com Aristóteles, a tragédia busca o efeito do trágico, que seria a capacidade de despertar medo e compaixão como efeitos catárticos. Para que o resultado seja alcançado, há algumas regras para o conteúdo: homens de bom caráter não devem passar da boa sorte ao infortúnio, porque isso causa repugnância; homens de mau caráter não devem passar da má sorte à boa sorte, porque isso é o que há de mais não trágico; homens sumamente perversos não devem passar da boa sorte para o infortúnio, já que desperta amor à humanidade. A regra seria, portanto, que o personagem saia da boa sorte para o infortúnio causado “por algum grande erro” (ARISTÓTELES, 2011, p. 61) e não pela perversidade do personagem, já que ele deve pender mais para o bem do que para o mal. *Édipo Rei* é o perfeito exemplo de tragédia para Aristóteles: Édipo mata o pai e se casa com a mãe porque assim a profecia do oráculo o destinava, e não porque ele assim o quis. Ele chega ao infortúnio por meio de um grande erro, do qual não estava consciente. Édipo se pune ao furar os olhos, o que certamente provoca compaixão no público já comovido por toda a trama.

Por fim, ressaltamos que para Aristóteles o medo e a compaixão, objetivos da tragédia, são causados tanto pelo espetáculo como pela estrutura dos fatos. As ações devem sempre acontecer entre amigos ou inimigos. A afeição, para ele, é a que pode melhor comover o público para atingir os objetivos: “irmão matando irmão, filho matando pai, mãe matando filho, filho matando mãe, ou estando na iminência de o fazer, ou cometendo alguma outra ação semelhante, são esses os casos que a tragédia deve buscar” (ARISTÓTELES, 2011, p. 63). Na obra de Albert Camus é possível observar um ponto de convergência entre o absurdo e a tragédia dos moldes aristotélicos. Em *O mal-entendido*, Jan, um homem que mora no exterior com a esposa, volta ao seu país de origem (não nomeado pelo autor) após muitos anos para visitar a mãe (sem nome) e a irmã, Martha. Ele insiste em ir sozinho para se reconectar com a família, e só depois apresentar a esposa a elas. Ao chegar no albergue da mãe e percebendo que ela não o reconhece, ele decide não se revelar e se hospedar, passar uma noite e surpreendê-la no dia seguinte. Quando Martha e a mãe ficam sabendo que o hóspede tem muito dinheiro, resolvem matá-lo no meio da noite para adquirir suas riquezas, e assim elas o fazem. No outro dia, a esposa de Jan, Maria, vai ao albergue e revela a verdade para as mulheres.

Em *O mal-entendido* Albert Camus confia na velha fórmula aristotélica do filicídio e, simultaneamente, apresenta uma espécie de inversão da parábola do filho pródigo. Enquanto na narrativa bíblica a parábola demonstra um tom de reconciliação e misericórdia, a peça traz a

tragédia e a ganância, bem como uma das facetas do absurdo, na qual o ser humano faz com que a própria existência se transforme em sofrimento. *O mal-entendido* e os dramas de Camus “démolissent tous les principes qui, depuis Aristote, régissent le théâtre occidental et reflètent la crise profonde de l’après-guerre” (PEROVIC, 2013, p. 268)<sup>46</sup>. Apesar de Camus não identificar geograficamente o país onde se passa a trama, especula-se que seja na Europa, em um país eslavo, posto que em *O estrangeiro* a história é mencionada (antes da escrita da peça) no momento em que Meursault lê o *fait divers* em um jornal da prisão, nomeando a narrativa de “a história do tcheco”:

Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d’un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l’avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l’idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l’avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l’identité du voyageur. La mère s’était jetée dans un puits. J’ai dû lire cette histoire des milliers de fois. D’un côté, elle était invraisemblable. D’un autre, elle était naturelle (CAMUS, 1986, p. 125)<sup>47</sup>.

Como uma boa tragédia grega, nos moldes aristotélicos, a história do tcheco tem como característica a revelação de uma verdade sobre o herói que advém de equívocos do ser humano. Além disso, o fim é trágico e desperta medo e compaixão, sobretudo o último sentimento, visto que se pode considerar essa situação injusta. O absurdo, por sua vez, se encontra não só na trama, mas, mais do que no enredo, na atmosfera sombria e densa da Europa, à qual Camus faz contraponto com o ambiente em que Jan e a esposa viviam, ensolarado e leve. O sol, que figura frequentemente nas obras de Camus, como em *O Estrangeiro*, é um elemento que ora pode representar a bondade, ora a maldade. Homem do mediterrâneo, Camus privilegiava os

<sup>46</sup> “fazem demolir todos os princípios que, desde Aristóteles, regem o teatro ocidental e refletem a crise profunda do pós-guerra” (PEROVIC, 2013, p. 268).

<sup>47</sup> “relatava um acontecimento cujo início faltava, mas que devia ter sucedido na Tchécoslováquia. Um homem partira de uma aldeia tcheca para fazer fortuna. Ao fim de vinte cinco anos, rico, regressara, casado e com um filho. A mãe dele e a irmã tinham um hotel na sua aldeia natal. Para fazer-lhes uma surpresa, deixara a mulher e o filho em outro estabelecimento e fora visitar a mãe, que não o reconheceu quando ele entrou. Por brincadeira, tivera a ideia de se instalar num quarto como hóspede. Mostrara o seu dinheiro. De noite, a mãe e a irmã assassinaram-no a marteladas e atiraram o corpo no rio. Na manhã seguinte, a mulher fora ao hotel, e revelara, sem saber, a identidade do viajante. A mãe se enforcou. A irmã atirou-se num poço. Devo ter lido esta história milhares de vezes. Por um lado, era inverossímil. Por outro lado, era natural” (CAMUS, 2017, p. 77).

elementos naturais: o céu, o mar, o sol, o verão, que para ele representavam o contrário do nihilismo que dominava o pensamento europeu, sobretudo do século XIX. Também encontramos em Lya Luft referências a esses elementos, mais particularmente a água. A escritora também demonstra um fascínio por tudo o que ela compõe: rios, mares, oceanos. Em diversos romances de Albert Camus e Lya Luft esses componentes possuem papel importante ao conferir um papel misterioso às obras.

De acordo com Josélia da Silva Almeida, assim como o absurdo, uma das características do trágico é o conflito entre o *eu* e uma ordem superior. A autora afirma que “no momento em que estes dois pólos entram em conflito temos a ação trágica” (ALMEIDA, 2006, p. 11), isto é, há o ser trágico e o que ela nomeia de “horizonte existencial do homem”, que pode se configurar em forma de deuses (como no caso das tragédias gregas), de cosmos ou de natureza, de bem ou de justiça. Em consonância com essa acepção de trágico, o absurdo em Albert Camus, como evidenciado em *O mito de Sísifo*, nasce do divórcio entre o *eu* e o mundo, já que o homem absurdo não crê em instâncias superiores. O homem trágico, nesse cenário, possui mais opções com as quais pode se confrontar (horizontes existenciais) do que o homem absurdo (o mundo por si só, já que a concepção de Camus não considera a existência de deus ou de qualquer outra divindade). De toda forma, apenas a existência humana é insuficiente para que tanto o absurdo quanto o trágico possam se instaurar. É preciso que haja elementos em conflito.

Ainda segundo a autora, o trágico não ocorre apenas na tragédia, assim como uma tragédia não necessariamente será caracterizada pelo trágico, e essas aparentes contradições são possíveis devido à vastidão do conceito, que não permite “uma definição única, geral e definitiva” (ALMEIDA, 2006, p. 7), ou seja, ele poderá assumir diversas configurações como, a título de exemplo, estar ligado à História ou à violência.

Diante da concepção moderna de Emil Staiger, consideraremos o trágico não como categoria da dramaturgia, como o fez Aristóteles, mas como um elemento vinculado à metafísica. Para o autor, “nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, levando-o a cambalear fora de si” (ALMEIDA, 2006, p. 13). Em *O quarto fechado* e em *O estrangeiro* as desgraças que a família e Meursault, respectivamente, devem suportar, podem ser caracterizadas como trágicas, uma vez que fazem os personagens se sentirem desconfortáveis e angustiados.

Para Roberto Machado, Johann Winckelmann, historiador e arqueólogo alemão do século XVIII, considerava que a arte de sua época estava cada vez mais em ruínas, e propôs a regeneração dessa arte com base no modelo grego, mais precisamente amparada no estilo que caracterizava os escultores. O mundo grego ficou conhecido por valorizar a beleza como lei

suprema das obras de arte, assim, para Winckelmann, os modernos deveriam se pautar no modelo que os gregos seguiam, de cultivo à natureza e à arte (sobretudo a última), para criar uma arte nobre e simples, mas grandiosa. Para conseguir usar o modelo como meio, e não como fim em si mesmo, seria necessário imitar Rafael e Michelangelo para conseguir “uma reprodução do real mais rapidamente do que pela observação direta e exclusiva da natureza” (MACHADO, 2006, p. 11). Assim, esse processo de imitação teria como objetivo, ainda que paradoxal, tornar os alemães inimitáveis, isto é, seria preciso imitar os gregos e acrescentar a originalidade alemã a fim de criar obras de artes inigualáveis.

Ainda nos séculos XVIII e XIX, Friedrich Schelling inaugurou o que Machado nomeia de “filosofia do trágico”, em oposição à “poética da tragédia” de Aristóteles. O Estagirita focava suas análises na tragédia em si, como gênero teatral, e não no conceito de tragédia, transformando a *Poética* em uma espécie de manual para a criação de uma boa tragédia, além de analisar a comédia e a epopeia. Além disso, Aristóteles, assim como Pierre Corneille e Gotthold Lessing, acreditava que “a análise poética da tragédia, com seu ponto de vista formal e classificatório, não vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica” (MACHADO, 2006, p. 46), por isso considera-se que a filosofia do trágico tem início a partir do pensamento de Schelling. O trágico então surge como categoria relacionada ao mundo, à existência e à condição humana de maneira geral.

Essa separação entre a filosofia do trágico e a poética da tragédia não significa, contudo, que os modernos não tenham se inspirado nos escritos da Antiguidade. Os estudos dos filósofos modernos remontam frequentemente ao pensamento grego, ainda que tenham como objetivos reformular ou discordar de suas esquematizações. Dentre os modernos, Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, livro que gerou polêmica no meio intelectual por contestar a reputação grega, retornou aos gregos para afirmar que a superioridade da tragédia “é estabelecida pela maior profundidade da visão dionisíaca apresentada pela tragédia em relação à visão apolínea apresentada pela epopéia” (MACHADO, 2006, p. 47), e não pela composição e unidade, como Aristóteles acreditava.

Para Nietzsche, os gregos possuíam dois lados: o primeiro, cujo representante é Homero, é nomeado pelo alemão de “ingênuo” e é caracterizado por advir do sofrimento:

de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 2007, p. 34, grifos do autor).

Nos deuses deveria ser mostrada a existência para que o povo grego pudesse melhor suportar as adversidades. Contudo, os deuses tinham também outros papéis a cumprir. Apolo, deus das artes, do sol, da luz, do sonho, figura como resposta para o sofrimento e a dor na medida em que norteava os gregos a “lidar com o sombrio, o tenebroso da vida, criando uma proteção” (MACHADO, 2006, p. 243). Apolo rege o mundo dos sonhos, em que aparecem “as esplendorosas figuras divinas” (NIETZSCHE, 2007, p. 25), ou, em outras palavras, a bela aparência, a beleza. Esta última é vista pelo mundo grego como medida e harmonia, ideais representados por frases como o “nada em demasia”, “nada em excesso” e o “conhece-te a ti mesmo” cravado no templo de Apolo. Conforme Friedrich Nietzsche, o espírito apolíneo é frequentemente caracterizado como sereno, belo, luminoso, ligado à aparência e ao ingênuo: “onde quer que nos deparemos com o ‘ingênuo’ na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea” (NIETZSCHE, 2007, p. 35). Segundo Roberto Machado, Nietzsche considerava que a visão apolínea do mundo teria dois limites: o primeiro existiria porque o espírito apolíneo é uma alternativa à racionalidade, uma vez que representa o onírico e a arte, e o segundo porque ele não se apresenta como afirmação integral da vida, como o trágico seria. Ele funciona, portanto, como uma proteção da morte, da dor e do sofrimento, enquanto o trágico busca expor esses elementos.

O segundo lado grego, oposto a Apolo, tem como representante Dionísio, deus da música, caracterizado pela embriaguez. Ele representa, para Nietzsche, a negação de elementos que se apresentam como apolíneos: “em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação entre as pessoas e das pessoas com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade” (MACHADO, 2006, p. 250), ou, em outras palavras, o espírito dionisíaco é a representação de uma possível integração do uno com o ser, da parte com o total. Esse espírito faz com que o *eu* se desintegre ao abolir a subjetividade, culminando em “um desprendimento de si próprio, a dissolução do eu no mundo” (MACHADO, 2006, p. 252), visto que o comportamento desse culto é caracterizado como cruel, grotesco, sexual.

Friedrich Nietzsche faz parte da corrente de pensamento que veio de Johann Winckelmann, que, como vimos, buscava na cultura clássica respostas para uma possível regeneração da arte e do *eu* modernos. O ponto de vista de Nietzsche, entretanto, é similar ao de Friedrich Hölderlin, que compreendia a Grécia como “arcaica, sombria, violenta, selvagem, mística, extática” (MACHADO, 2006, p. 253), ao contrário de Winckelmann, que a percebia como serena e simples. Para Nietzsche, “os gregos, os homens mais humanos da Antiguidade, possuem uma característica cruel e trazem a marca de um desejo selvagem de destruição” (NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, *apud* MACHADO, 2006, p. 239). Essa divisão da Grécia

Antiga em características diferentes, ora predominando o espírito apolíneo, ora o dionisíaco, faz parte das concepções que constituem a filosofia do trágico, da qual Nietzsche é herdeiro.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche afirma que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*” (NIETZSCHE, 2007, p. 24, grifos do autor), ou seja, a arte surge da oposição dos dois espíritos, embora na tragédia o espírito dionisíaco tenha mais espaço do que o apolíneo. Os dois cultos são

como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NIETZSCHE, 2007, p. 29, grifos do autor).

Para Nietzsche o apolíneo e o dionisíaco são como estados naturais, que nascem da natureza, e, por isso, independem da interferência do ser humano. A arte grega, assim como a filosofia do trágico, pode ser caracterizada como um “produto de uma oposição de princípios” (MACHADO, 2006, p. 253), ou seja, a oposição entre os espíritos apolíneo e dionisíaco. Os dois espíritos protagonizam lutas antagônicas e “periódicas reconciliações” (MACHADO, 2006, p. 256), para finalmente constituírem a arte trágica em sua união. Assim, a arte se constitui simultaneamente do conflito e da união.

Em *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche apresenta um trecho, na terceira parte do texto, em que Zaratustra está em um barco com marinheiros. Em “da visão e do enigma”, Zaratustra narra aos navegantes uma história que lhe aconteceu, e que se relaciona com um pastor. O filósofo viu, ao luar, “num silêncio de morte”, o pastor no chão, “que se contorcia, tremendo e em convulsões, com o semblante desfigurado e uma pesada serpente negra pendendo-lhe da boca” (NIETZSCHE, 2009, P. 125). Para ajudá-lo, Zaratustra tenta retirar a serpente, puxando-a para fora, em vão. Ele então gritou para o pastor, instruindo-o a mordê-la e arrancar-lhe a cabeça, dessa vez com sucesso. “Cuspiu para longe de si a cabeça da serpente e saltou em pé. Já não era pastor nem homem, estava transformado, radiante, ria! Nunca houve homem na Terra que risse como ele!” (NIETZSCHE, 2009, p. 126).

Em outro momento do livro, na parte intitulada “o convalescente”, descobrimos que o pastor era, na verdade, o próprio Zaratustra, já que ele afirma: “e como aquele monstro que se introduziu na garganta a fim de *me* afogar! Mas de uma dentada *cortei-lhe* a cabeça e *cuspi-a* para longe de *mim!*” (NIETZSCHE, 2009, p. 171, grifos nossos). Roberto Machado, em conferência do programa Café Filosófico, afirma que em sua interpretação a serpente representa

o niilismo sufocante que acomete Zaratustra. O excerto dos marinheiros pode ser uma antevisão do que acontecerá no futuro, visto que, para Nietzsche, o tempo cronológico não tem como característica a linearidade, sendo “o próprio tempo [...] um círculo” (NIETZSCHE, 2009, p. 124). Assim, se explica o fato de Zaratustra narrar o acontecimento antes de vivenciá-lo.

Para Nietzsche, o niilismo pode se apresentar de diversas formas. Uma delas é descrita por Roberto Machado como um primeiro niilismo, e é nomeado de “niilismo negativo”, uma vez que a vida é desvalorizada em detrimento de valores superiores a ela, ou seja, a vida não encerra valor em si mesma. Diante da crítica ao moderno e à modernidade, e diante da anunciação da morte de Deus, surge um outro niilismo chamado de reativo, em que se nega aqueles valores superiores do niilismo negativo, para creditar valor ao progresso. O trecho em que o homem louco grita incessantemente no mercado, relatado em *A Gaia Ciência*, demonstra este valor creditado ao progresso científico em detrimento da religião. O louco afirma a morte de Deus, ou seja, a constante ruína da religião e o avanço da ciência no século XIX: “não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!” (NIETZSCHE, 2012, p. 138).

O terceiro tipo de niilismo, que nega o progresso da ciência e da humanidade, descreditando o negativo e o reativo, é nomeado de passivo. Nele, não há valores superiores à vida ou crença no aperfeiçoamento do homem. É o niilismo da serpente negra e pesada, como nos explica o adivinho: “o que me asfixiava e se atravessava em minha garganta era o grande desgosto que o homem causa. O adivinho já predissera: ‘Tudo é igual. Nada vale a pena. O saber asfixia’” (NIETZSCHE, 2009, p. 171).

De forma similar ao pensamento do adivinho que Friedrich Nietzsche criou, Meursault afirma, ao conversar com uma enfermeira no funeral da mãe, que para ele tudo é igual, nada vale a pena: “il n’y avait pas d’issue” (CAMUS, 1986, p. 30)<sup>48</sup>, diz Meursault ao concordar que, se andassem muito depressa no sol quente, transpirariam e pegariam um resfriado ao chegar na igreja; por outro lado, ao andar muito devagar, correriam o risco de ter insolação. E Renata, por sua vez, ao refletir sobre como sua vida teve um rumo inesperado, e insatisfeita por não poder voltar no tempo e conseguir a vida que a agradava de volta, também, como Meursault, não vê saída: “ela não podia responder, porque também já não via saída alguma: não poderia retornar à vida antiga” (LUFT, 2014, p. 62).

---

<sup>48</sup> “não havia saída” (CAMUS, 2017, p. 24).

O trágico e o absurdo se apresentam nesses trechos de forma semelhante ao pensamento do adivinho, uma vez que os personagens sofrem sucessivas decepções no que diz respeito ao desenrolar de suas vidas e à pacata rotina que não oferece saída. Para Meursault, é o sol que incomoda, que o ofusca e o impede de julgar os acontecimentos à sua volta. Para Renata, é o quadro de Böcklin, que funciona como instrumento de seu torpor, hipnotizando-a, trazendo-a para dentro de si, em um caleidoscópio que a puxa cada vez mais para seu interior, onde ela encontra perturbação, arrependimento, obsessão pela morte e pelo quadro. Somos levados a pensar que o sol e o quadro atuam da mesma maneira que a serpente que sufoca Zaratustra, asfixiando Meursault e Renata.

Faz-se pertinente destacar que a morte pode ser um dos elementos que atua como elo entre o absurdo e o trágico. Em *O estrangeiro*, a morte se apresenta de três formas: a da mãe, a do árabe e a própria morte de Meursault. Em *O quarto fechado*, a morte se manifesta em Camilo, no Anjo Rafael e na morte simbólica de Ella. Conforme Iara Barroca, as “faces do trágico se manifestam através da forte consciência da inevitabilidade da morte” (BARROCA, 2014, p. 59) e, além disso, “o conflito é centrado no indivíduo” (BARROCA, 2014, p. 63), de acordo com uma das possíveis configurações que o trágico apresenta desde o século XVIII com Schiller. Ainda que o trágico tenha adquirido novas facetas à medida em que o tempo passa, ele não consegue se desvencilhar do sentimento de mal-estar (cf. BARROCA, 2014, p. 63), anunciado, inclusive, por Sigmund Freud em *O mal estar na civilização*. O trágico e o absurdo, enquanto fenômenos e sentimentos, designam “uma dimensão fundamental da experiência humana” (BARROCA, 2014, p. 65). Dessa forma, acreditamos que *O estrangeiro* e *O quarto fechado* constituem tragédias modernas, dado que nessa nova modalidade trágica “o herói está desde o início em guerra com ele mesmo, o drama é interiorizado, tornando-se um drama subjetivo” (MEICHES, 2000, *apud* BARROCA, 2014, p. 65), como vemos em:

J’ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n’avait pas l’air content. Je lui ai même dit: “ce n’est pas de ma faute.” Il n’a pas répondu. J’ai pensé alors que je n’aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n’avais pas à m’excuser. C’était plutôt à lui de me présenter ses condoléances (CAMUS, 1986, p. 9–10)<sup>49</sup>.

e em:

---

<sup>49</sup> “pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: ‘A culpa não é minha.’ Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que eu nada tinha por que me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames” (CAMUS, 1986, p. 13).

- Acho que nasci sem os instintos naturais das outras mulheres - queixara-se Renata ao médico depois do nascimento dos gêmeos. O sorriso dele, paternal, ao dizer que nem todas as mulheres eram iguais, que isso viria com o tempo, não a tranquilizou. Mesmo antes de engravidar vinha sentindo: o casamento fora um erro. Por mais que tivesse amado Martim, ansiava dolorosamente pela música: era essa a sua verdadeira vida (LUFT, 2014, p. 39).

Ainda que o conflito seja instaurado no interior de Meursault e Renata, percebemos que ele é desencadeado pelo divórcio entre o *eu* e o mundo, característico do absurdo. O raciocínio também segue o que Aristóteles afirmou sobre o herói trágico, de que o acontecimento que desencadeia a tragédia deve partir do exterior, e preferencialmente entre uma relação que supostamente deveria ser amigável. Nos trechos há a morte da mãe, pela qual Meursault pede desculpas ao patrão, e o casamento e os filhos de Renata com Martim, para os quais ela não estava preparada, e continua despreparada mesmo após muitos anos, de acordo com os relatos da personagem. No seguinte quadro é possível pensar uma relação entre o trágico e o absurdo que perpassa pela consciência da inevitabilidade da morte:



Quadro 1 – Uma possível relação entre o absurdo e o trágico.

Começamos a análise do quadro pelo “Trágico”. Uma das facetas da experiência trágica é inaugurada a partir do momento em que há a tomada de consciência da inevitabilidade da morte. Ao saber que a única certeza que possui é a finitude, o indivíduo experimenta a dor e a angústia, as quais podem funcionar como um “despertar”, uma relação que deve ser imediatamente estabelecida com o mundo, com o exterior. Ao procurar se conectar ao exterior,

o que o sujeito encontra é um mundo cruel, disposto a aniquilá-lo. Privado de ilusões, ele então se divorcia desse mundo exterior, gerando o absurdo, que, assim como o trágico, tem a consciência da inevitabilidade da morte: “l’absurde commande-t-il la mort” (CAMUS, 1989, p. 23–24)<sup>50</sup>. O absurdo e o trágico são experiências distintas, mas que possuem a morte como ligação comum. Assim, uma das facetas do absurdo e do trágico em *O estrangeiro* e em *O quarto fechado* acontece, nas narrativas, a partir da consciência de Meursault e Renata, que sabem que vão morrer. Ambos vivem em estado hipnótico, entorpecidos pelo mundo que os rodeia, reféns do sol, do piano e do quadro de Böcklin, respectivamente.

Podemos pensar que há algumas alternativas para escapar das condições absurda e trágica. Albert Camus propõe que, após experimentar o absurdo, o ser humano pode encontrar algumas soluções. O suicídio e o escape religioso, chamado por ele de suicídio filosófico, são opções às quais os seres humanos frequentemente recorrem para encontrar um sentido para a vida. Contudo, para Camus nenhuma delas resolve o problema do absurdo, já que ele, por definição, é insolúvel. Camus propõe, apesar disso, um possível escape para a condição absurdista, que ele nomeou de “revolta”. Na revolta, o ser humano experimenta então uma possibilidade de dizer “não” ao absurdo, como veremos no capítulo 4. Para Lya Luft, a saída da condição trágica parece perpassar pela memória, uma vez que este é um elemento frequentemente investigado pela autora em diversos romances, e que parece atuar como uma espécie de refúgio mental e espiritual para os personagens, que se encontram, na maioria das vezes, diante de situações e conflitos irremediáveis.

---

<sup>50</sup> “o absurdo comanda a morte” (CAMUS, 2010, p. 22).

### 3 MANIFESTAÇÕES DO ABSURDO E DO TRÁGICO EM *O ESTRANGEIRO* E EM *O QUARTO FECHADO*

*“Vivemos nossas vidas simples e atrocidades ameaçam a segurança do nosso mundo. É tão opressivo e Deus parece tão distante. Sinto-me tão impotente e não sei o que dizer. Compreendo seu desespero, mas devemos continuar vivendo”*

(Ingmar Bergman, *Luz de inverno*)

Neste capítulo analisaremos as manifestações e configurações que o absurdo e o trágico podem apresentar nos dois romances que nos propusemos estudar. Com base nas acepções desenvolvidas no segundo capítulo, buscaremos compreender como as duas noções figuram nos pensamentos e ações dos personagens das obras.

Baseando-nos na teoria do absurdo apresentada por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, é possível refletir sobre a condição absurda à qual Meursault, personagem de *O estrangeiro*, está sujeito. Na narrativa, quando sabe do falecimento por meio de um telegrama do asilo, e até o fim do enterro, Meursault aparenta ser indiferente à morte da mãe. Ele se mostra observador, detalhista e não demonstra muitas emoções, como em: “j’*étais un peu* étourdi parce qu’il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois” (CAMUS, 1986, p. 10, grifos nossos)<sup>51</sup>, trecho que demonstra uma certa indiferença, uma vez que, mesmo sabendo do falecimento da mãe, ele encontrava-se apenas “um pouco atordoado”, condição incomum para quem acaba de perder uma pessoa querida.

Para Meursault, como perceberemos durante a narrativa, viver é um esforço constante, a maior parte das ações que ele deve realizar são penosas. Ao comentar o porquê de não visitar a mãe, ele justifica que o cansaço foi um fator decisivo: “c’est un peu pour cela que dans la dernière année je n’y suis presque plus allé. Et aussi parce que cela me prenait mon dimanche – sans compter l’effort pour aller à l’autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route” (CAMUS, 1986, p. 12)<sup>52</sup>. Durante o velório, ele pede ao porteiro para apagar uma das luzes,

<sup>51</sup> “estava *um pouco* atordoado porque foi preciso ir à casa de Emmanuel para lhe pedir emprestadas uma braçadeira e uma gravata preta. Ele perdeu o tio há alguns meses” (CAMUS, 2017, p. 13, grifos nossos).

<sup>52</sup> “foi um pouco por isto que no último ano quase não fui visitá-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” (CAMUS, 2017, p. 14).

porque “l’éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait” (CAMUS, 1986, p. 17)<sup>53</sup>, e, depois de um tempo, ele constata que “à présent c’était le silence de tous ces gens qui m’était pénible” (CAMUS, 1986, p. 20)<sup>54</sup>. Nestes excertos é possível pensar que viajar, visitar a mãe quando ainda estava viva, voltar a Argel, ou qualquer ação que o faça sair da rotina é árduo e desconfortável. Somos levados a lembrar da condição de Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, em relação ao sistema capitalista. Tanto Samsa quanto Meursault sofrem consequências diretas do grande empenho que devem ter para continuar a trabalhar todos os dias. Nesse contexto, é possível pensar que a própria metamorfose e o absurdo podem figurar como produtos de uma rotina exaustiva. Meursault, como vemos nos trechos, se incomoda com a viagem, as luzes e até o silêncio, que muitas vezes pode ser reconfortante, simboliza o absurdo enquanto sentimento que o acompanha.

Quanto aos detalhes, Meursault observa tudo o que se passa ao seu redor, sem, entretanto, sair do estado absurdo de torpor. “Je n’avais encore jamais remarqué à quel point les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre. Les hommes étaient presque tous très maigres et tenaient des cannes” (CAMUS, 1986, p. 19)<sup>55</sup>, diz ele ao reparar os mínimos detalhes, como a barriga das mulheres e a magreza dos homens. Devemos compreender que a forma de agir e ver o mundo, tão particular de Meursault, acontece devido ao absurdo. Muitos dos elementos que existem ao redor do personagem o incomodam porque Meursault se recusa a dar sentido à vida, a “jogar o jogo” do destino.

Retornando ao niilismo de Friedrich Nietzsche, é possível pensar que o protagonista experimenta o niilismo passivo por não acreditar no progresso (ou, pelo menos, não o mencionar durante a narrativa) ou em valores superiores à vida, como a existência de Deus. Dessa forma, o absurdo é como a serpente negra e pesada que sufoca a garganta de Meursault, e, de certa forma, também afeta sua visão de mundo. “Cette « nausée » comme l’appelle un auteur de nos jours, c’est aussi l’absurde” (CAMUS, 1989, p. 31)<sup>56</sup>, relata Camus em *O mito de Sísifo* ao caracterizar o absurdo também como uma “náusea”, título de um romance de Jean Paul Sartre. Reiteramos que Albert Camus não tinha tendências niilistas ou seguia essa corrente de pensamento. Pelo contrário, Camus buscava enfrentar o niilismo europeu com o pensamento mediterrâneo (cf. ONFRAY, 2012, p. 24). A associação que fizemos do absurdo como uma serpente, representante do niilismo em *Assim falava Zaratustra*, é apenas uma hipótese de

<sup>53</sup> “o brilho da luz das paredes brancas me cansava” (CAMUS, 2017, p. 17).

<sup>54</sup> “agora era o silêncio de todas aquelas pessoas que me era penoso” (CAMUS, 2017, p. 19).

<sup>55</sup> “Nunca havia reparado que as barrigas das mulheres velhas podiam ser tão grandes. Os homens eram quase todos muito magros, e empunhavam bengalas” (CAMUS, 2017, p. 18)

<sup>56</sup> “Essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo” (CAMUS, 2010, p. 29).

interpretação da condição absurda à qual Meursault está submetido no romance, uma vez que Albert Camus recebeu diversos influxos da filosofia de Friedrich Nietzsche.

A vida de Meursault, e mesmo as existências dos personagens de *O quarto fechado*, são caracterizadas por um tempo cíclico, que parece não ter começo ou fim, assim como Friedrich Nietzsche o concebia. Ainda que a trama de Camus tenha diversos acontecimentos com potencial para mudar sua perspectiva da vida, o absurdo é o sentimento que o comanda. Mesmo com a morte da mãe, Meursault retorna à Alger e continua a viver a vida normalmente, como alguém cuja mãe ainda estivesse viva. Para Franck Planeille, ele vive “non *malgré* la mort de sa mère mais *par-delà* celle-ci” (PLANEILLE, 2003, p. 51, grifos do autor), isto é, não *apesar* de a mãe estar morta, mas *independentemente* deste fato. Camus assim previa o tema chave do livro, em anotação nos *Cadernos*, de 1935 à 1937: “Narrativa – o homem que não quer se justificar. A ideia que se tem dele mesmo lhe é preferível. Ele morre sozinho guardando a consciência de sua verdade – Inutilidade desse consolo” (CAMUS, 2014, p. 37), isto é, Meursault se entrega ao mundo, à sua indiferença no que diz respeito aos acontecimentos ao seu redor, e em nenhum momento se justifica. Tudo o que lhe acontece (ou não) lhe é indiferente.

É interessante pensar que as duas imagens propostas por Friedrich Nietzsche, a serpente que representa o niilismo, e o tempo cíclico, podem ser fundidas em um só símbolo: a figura de ouroborus, ou uróboro, representada por uma serpente ou um dragão que, em forma circular, morde a própria cauda. A vida dos personagens de *O estrangeiro* e de *O quarto fechado* se caracteriza por não apresentar saída, como veremos mais detalhadamente nas próximas páginas e no quarto capítulo.

Os personagens estão, constantemente, submetidos a situações limítrofes, e, embora lutem constantemente para escapar de uma situação absurda e trágica, não conseguem se desvencilhar desse tempo cíclico. Dessa forma, assim como a vida das personagens dos romances, a ouroborus, segundo Jean Chevalier, mantém a sua forma ao abraçar “a criação num círculo contínuo que impede a sua desintegração” (CHEVALIER, 2015, p. 816). Nesse sentido, a própria ausência de desintegração de um círculo vicioso, ou, em outras palavras, a roda que não pode ser quebrada, leva os personagens a experimentarem, em uma atitude paradoxal, a desintegração metafórica do ser, ou a fragmentação do *eu*. A dor infligida ao homem pelo próprio homem se torna, como a própria ouroborus, “transmutação perpétua de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no próprio corpo ou, segundo os termos de Bachelard, **a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte**” (CHEVALIER, 2015, p. 816, destaques do autor). Como veremos no último capítulo, em *O*

*quarto fechado* há a presença de um conflito constante entre Eros e Tântatos, isto é, noções de vida e de morte, respectivamente, segundo a mitologia grega. Somos levados a pensar que a representação imagética desse conflito pode ser ilustrada pela própria figura da ouroborus, uma vez que a morte sai da vida e a vida sai da morte, como citado por Chevalier, e que o conflito vida *versus* morte independe da noção de tempo, uma vez que é eterno, e, portanto, atemporal. Assim, “se ela evoca a imagem do círculo seria sobretudo a **dinâmica** do círculo, i.e., a primeira **roda**, de aparência imóvel, uma vez que só gira em torno de si mesma, mas cujo movimento é infinito, pois leva perpetuamente a si mesma” (CHEVALIER, 2015, p. 816, destaques do autor).

Albert Camus se identificava com a vida mediterrânea e se encantava com a vida ao ar livre, com o sol, o calor e o mar. Em 1941 ele escreveu em um dos *Cadernos*: “a água gelada dos banhos de primavera. As águas-vivas mortas na praia: uma geada que volta pouco a pouco para dentro da areia. As imensas dunas de areia pálida – o mar e a areia, esses dois desertos” (CAMUS, 2014, p. 80). Há diversas ocorrências desses elementos naturais em sua obra. No prefácio de *O avesso e o direito*, ele explica o papel da luz e do sol em sua vida pessoal:

para começar, a pobreza nunca foi uma desgraça para mim: a luz espalhava nela suas riquezas. Mesmo as minhas revoltas foram por ela iluminadas. Creio poder dizer, sem trapacear, que, quase sempre, foram revoltas para todos, para que a vida de todos se elevasse na luz. [...] Para corrigir uma indiferença natural, fui colocado a meio caminho entre a miséria e o sol (CAMUS, 2018, p. 14–15).

A abertura de *Núpcias*, por sua vez, é a descrição da paisagem de Tipasa:

au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l’odeur des absinthes, la mer cuirassée d’argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. À certaines heures, la campagne est noire de soleil (CAMUS, 1959, p. 11)<sup>57</sup>.

E em *O mal-entendido* Jan descreve para Martha como é a primavera do país no qual ele habita:

JAN

Le printemps de là-bas vous prend à la gorge, les fleurs éclosent par milliers au-dessus des murs blancs. Si vous vous promeniez une heure sur les collines

---

<sup>57</sup> “na primavera, Tipasa é habitada pelos deuses e os deuses falam no sol e o odor dos absintos, o mar encorçado de prata, o céu azul cru, as ruínas cobertas de flores e a luz como grandes caldos nos aglomerados de pedras. Em algumas horas, a campanha fica negra de sol” (CAMUS, 1959, p. 11, tradução nossa).

qui entourent ma ville, vous rapporteriez dans vos vêtements l'odeur de miel des roses jaunes (CAMUS, 1958, p. 56)<sup>58</sup>.

Em *O estrangeiro*, o sol, o céu e a luz também são integrados à trama do romance, exercendo papel crucial para a interpretação do absurdo. Roger Quilliot, um dos principais críticos da obra de Camus, afirma que “le soleil rythme l'ouvrage” (QUILLIOT, 1970, p. 96)<sup>59</sup>, ou, em outras palavras, o sol é o elemento condutor da narrativa, que representa o absurdo e que figura como elemento principal em relação às ações de Meursault. No início da trama percebe-se que o calor e o céu acompanham o protagonista em seu caminho para Marengo:

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. [...] J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi (CAMUS, 1986, p. 10)<sup>60</sup>.

E assim será durante o romance: os elementos estão entrelaçados no cotidiano de Meursault, conduzindo-o a dormir, ou a uma espécie de cegueira, como quando do assassinato do árabe. Para Quilliot, alguns desses elementos naturais são os mesmos que se manifestam em *Núpcias*: “nous retrouvons ‘la campagne... gorgée de soleil’, la douceur mélancolique des soirs algériens et les jeux de la plage dans la chaleur bienfaisante et complice des matins” (QUILLIOT, 1970, p. 96)<sup>61</sup>. Faz-se pertinente refletir que esses “jogos da praia no calor generoso e cúmplice das manhãs” podem figurar em *O estrangeiro* no momento em que Meursault encontra Marie Cardona, uma antiga funcionária de seu escritório, na praia, no dia seguinte ao enterro de sua mãe. Cansado, ele decide ir ao porto para tomar um banho de mar, e os dois flertam na água. Em meio ao ambiente pesado em que Meursault vive, e em seu estado de torpor, esse trecho se destaca pelo cruzamento de elementos agradáveis, como a própria paisagem, com o sol e o mar, o encontro amoroso e o filme de comédia que eles assistem, combinação que confere leveza ao romance.

O céu, fonte de luz e do sol, assume as mais diferentes cores durante o romance, de acordo com a percepção de Meursault. Segundo René Andrianne, o céu pode ser fonte de

<sup>58</sup> “A primavera de lá o subjuga, as flores eclodem aos milhares abaixo dos muros brancos. Se você passeasse uma hora nas colinas que rodeiam minha cidade, você traria em suas roupas o odor do mel das rosas amarelas” (CAMUS, 1958, p. 56, tradução nossa).

<sup>59</sup> “o sol dá ritmo à obra” (QUILLIOT, 1970, p. 96).

<sup>60</sup> “Peguei o ônibus às duas horas. Fazia muito calor. [...] Corri para não perder o ônibus. Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro de gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse” (CAMUS, 2017, p. 13).

<sup>61</sup> “nós encontramos ‘a campanha... beijada pelo sol’, a doçura melancólica das noites argelinas e os jogos da praia no calor generoso e cúmplice das manhãs” (QUILLIOT, 1970, p. 96).

plenitude ou de um espaço insustentável, uma vez que ele funciona “comme firmament, comme espace coloré et lumineux où le regard se perd” (ANDRIANNE, 1972, p. 169)<sup>62</sup> e como “élément apaisant, source de plénitude. Par contre le ciel comme lieu d’action du soleil et de la lumière, comme espace écrasant, est insoutenable” (ANDRIANNE, 1972, p. 169)<sup>63</sup>. Dessa forma, o céu vermelho de Marengo é pleno, embora Meursault tenha ido até a cidade para enterrar a mãe: “au-dessus des collines qui séparent Marengo de la mer, le ciel était plein de rougeurs. [...] je sentais quel plaisir j’aurais pris à me promener s’il n’y avait pas eu maman” (CAMUS, 1986, p. 22)<sup>64</sup>. Em outro excerto, contudo, o céu e o sol pesam sobre a terra: “le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement” (CAMUS, 1986, p. 26)<sup>65</sup>. Podemos relacionar o céu insustentável com o céu do eu lírico de Charles Baudelaire descrito em *Spleen*. No poema, o céu é descrito como “baixo” e “pesado”, atuando como uma tampa, tal qual em uma panela. É possível visualizar a atmosfera sufocante que o eu lírico concebe ao descrever o diálogo dos elementos naturais, em constante movimento, com os sentimentos e as emoções que afetam o *eu* durante a descrição:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
 Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
 Et que de l’horizon embrassant tout le cercle  
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;  
 Quand la terre est changée en un cachot humide,  
 Où l’Espérance, comme une chauve-souris,  
 S’en va battant les murs de son aile timide  
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;  
 Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
 D’une vaste prison imite les barreaux,  
 Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées  
 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,  
 Des cloches tout à coup sautent avec furie  
 Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
 Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
 Qui se mettent à geindre opiniâtement.  
 – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
 Défilent lentement dans mon âme ; l’Espoir,  
 Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique,

<sup>62</sup> “como firmamento, como espaço colorido e iluminado onde o olhar se perde” (ANDRIANNE, 1972, p. 169).

<sup>63</sup> “elemento apaziguador, fonte de plenitude. Por outro lado o céu como lugar de ação do sol e da luz, como espaço esmagador, é insustentável” (ANDRIANNE, 1972, p. 169).

<sup>64</sup> “por cima das colinas que separam Marengo do mar o céu estava cheio de manchas vermelhas. [...] sentia o prazer que teria em passear, se não fosse por mamãe” (CAMUS, 2017, p. 20).

<sup>65</sup> “o céu já estava cheio de sol. Começava a pesar sobre a terra e o calor aumentava rapidamente” (CAMUS, 2017, p. 22).

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir (BAUDELAIRE, 2003, p. 110)<sup>66</sup>.

Em relação ao sol, embora o elemento tenha papel inegável no romance, pois nas palavras de Roger Quilliot, ele confere ritmo à obra, Meursault não se sente à vontade quando está muito calor. Em uma primeira leitura, pode-se interpretar o protagonista como amante do sol, mas, ao examinar o texto de forma minuciosa, vê-se que o astro o ofusca. Esse incômodo também é demonstrado na forma do romance, visto que, segundo René Andrianne, apenas nas cenas do velório da mãe e do assassinato do árabe, os vocábulos “*soleil*”, “*ciel*” e “*lumière*”, respectivamente “sol”, “céu” e “luz”, aparecem 51 vezes, em contraposição a outras 40 ocorrências durante todo o romance. É possível ver, portanto, que o sol, a luz e o céu são também protagonistas em dois dos momentos mais trágicos do romance. Ainda segundo Andrianne, o estudo dos verbos e das metáforas revela que Meursault sente uma sensação de “liquidez” advinda dos elementos naturais, como uma comunhão com a natureza, uma fusão com o sol e o mar, temas constituintes recorrentes nas obras de Camus. Dessa forma, “*soleil et lumière, perçus comme liquides et agissant comme tels, s’infiltrèrent partout et occupent l’espace*” (ANDRIANNE, 1972, p. 165)<sup>67</sup>.

Há uma interseção entre o trágico e o absurdo no clímax do romance, isto é, no momento em que Meursault mata o árabe. De acordo com Jørn Boisen, o retorno do trágico na modernidade é caracterizado pelo sentimento de liberdade e gratuidade absolutas. Ao contrário da concepção da Antiguidade, o trágico não provém do destino implacável que aguarda todos os homens, da fatalidade inevitável e da vontade dos deuses. A geração do pós-guerra, composta por filósofos e escritores como Jean-Paul Sartre, André Malraux, Albert Camus, dentre vários outros, geralmente não acredita na transcendência, uma vez que, ateus, acreditam que a religião é ilusória, e que o homem traça o seu próprio caminho. Na atitude existencialista reside a

---

<sup>66</sup> “Quando, como uma tampa, o céu pesado baixa / Sobre o espírito, presa de tédios, gemente, / E cingindo o horizonte em sua linha baixa, / Dá-nos um dia que é noite, sombriamente; / Quando a terra transmuda-se em masmorra fria, / Onde a Esperança, tal morcego, se arremessa, / Batendo nas paredes com a asa fugidia / E dando contra os tetos podres com a cabeça; / Quando a chuva, estirando seus grandes cordames, / Imita grades como as das grandes cadeias, / E uma multidão muda de aranhas infames / Dentro de nossos cérebros estende teias, / Sinos saltam de súbito, em fúria, sonantes, / E em direção ao céu arrojam um rugido / Terrível, como espíritos sem pátria, errantes, / Que vêm a se entregar a obstinado gemido. / — Longos féretros, sem música nem tambores, / Desfilam em minha alma; chora, passageira, / a Esperança, e a Angústia, com os seus rigores, / Planta em meu crânio penso uma negra bandeira” (BAUDELAIRE, 2019, p. 261–262).

<sup>67</sup> “sol e luz, percebidos como líquidos e agindo como tais, se infiltram em todo lugar e ocupam o espaço” (ANDRIANNE, 1972, p. 165).

negação do destino, de Deus, de uma suposta natureza humana e a crença na liberdade absoluta, que condena o homem. O trágico, assim, “est loin d’être une notion innocente; c’est un concept qui interroge le rôle de l’homme dans l’univers et, partant, pose des questions métaphysiques” (BOISEN, 2010, p. 172)<sup>68</sup>. Seguindo a mesma lógica, no absurdo o homem também está “condenado” a encontrar o significado para a sua existência. Como a vida por si só, segundo Albert Camus, não tem sentido, é preciso que cada indivíduo atribua significado à sua vida, de forma a não se angustiar pela gratuidade. Ainda que Camus não se considerasse existencialista, ele acreditava que

tout dépend de nous, de notre lucidité et de notre courage; qu’il n’y a pas de Dieu caché dans les coulisses en train de manipuler nos destins; que le bien et le mal sont des notions toutes relatives; qu’il faut sacrifier les grandes abstractions pour revenir vers le subjectif et le concret (BOISEN, 2010, p. 174)<sup>69</sup>.

A partir desse raciocínio, e considerando que a morte é comandada pelo absurdo, como citamos, cremos que o trágico e o absurdo compartilham de outra similaridade ao dispor de uma faceta ligada à liberdade e à gratuidade do mundo. Meursault, enquanto assassino, pode ser interpretado como um personagem trágico que oscila entre a concepção de herói trágico da Antiguidade e a do mundo moderno. Essa oscilação acontece devido a dois pontos de vista que aparentam ser opostos, mas cuja junção concebe, na verdade, um anti-herói. Nas correntes de pensamento vinculadas aos autores franceses do século XX citados, seja o existencialismo ou o absurdismo, o destino do ser humano não é decidido pelos deuses como o era na Grécia Antiga. O papel de cada ser humano é decidir a melhor maneira de agir de acordo com cada sistema de crenças. Isso não significa, contudo, que não possa haver semelhanças entre as diferentes concepções, ou que os escritores do século XX não tenham se inspirado na cultura clássica.

Na tragédia de Sófocles, Édipo estava destinado a assassinar o pai e casar-se com a mãe. Ao descobrir que cumpriu, ainda que involuntariamente, seu destino tal como foi profetizado pelo oráculo, Édipo fura os próprios olhos a fim de se tornar cego. Similar é a simbologia do

---

<sup>68</sup> “está longe de ser uma noção inocente; é um conceito que interroga o papel do homem no universo e, assim, faz perguntas metafísicas” (BOISEN, 2010, p. 172).

<sup>69</sup> “tudo depende de nós, de nossa lucidez e de nossa coragem; que não há Deus escondido nos bastidores manipulando nossos destinos; que o bem e o mal são noções relativas; que é preciso sacrificar as grandes abstrações para voltar ao subjetivo e ao concreto” (BOISEN, 2010, p. 174).

sol nos olhos de Meursault, no momento do assassinato. A lâmina da faca do árabe na obra de Camus reflete a luz solar, ofuscando-o:

la lumière a giclé sur l’acier et c’était comme une longue lame étincelante qui m’atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d’un coup sur les paupières et les a recouvertes d’un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi (CAMUS, 1986, p. 94–95)<sup>70</sup>.

Para Jørn Boisen, a tragédia nasce a partir de um passo instintivo que conduz Meursault em direção ao árabe. Ele sabe que o passo é inútil para se esconder do sol, como vemos em “je savais que c’était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d’un pas” (CAMUS, 1986, p. 94)<sup>71</sup>, mas ele não é mais o responsável pelos próprios movimentos. Meursault está cego atrás da cortina de lágrimas e sol que cobre seus olhos, assim como Édipo. A cegueira, portanto, “est un autre effet de l’action du soleil et de la lumière, lesquels troublent non seulement la vue mais l’esprit” (ANDRIANNE, 1972, p. 166)<sup>72</sup>.

Dessa maneira, é interessante pensar que, embora Albert Camus não mencione o sol negro, este arquétipo relacionado ao sol é o que diz respeito à anunciação da tragédia, que figura em *O estrangeiro*, como veremos a seguir. Para Jean Chevalier, “o sol negro é uma pré-representação do desencadeamento das forças destrutivas no universo, numa sociedade ou num indivíduo. É o prenúncio da catástrofe, do sofrimento e da morte, a imagem invertida do Sol no seu zênite” (CHEVALIER, 2015, p. 840). O sol que figura no romance é, portanto, representação do absurdo e do trágico. Este sol, enquanto elemento simbólico, se assemelha mais ao sol negro do que à imagem do sol iluminador, que, segundo Chevalier, simboliza o intelecto e o superconsciente. Meursault, ofuscado pelo sol negro, é, portanto, inconsciente de suas ações e que, como buscamos demonstrar, se torna cego no momento da tragédia, isto é, não dispõe de completa consciência do que faz no momento do assassinato. Meursault, tomado por impulsos, atira várias vezes no árabe, sem compreender o verdadeiro motivo pelo qual o faz.

<sup>70</sup> “A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrindo-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim” (CAMUS, 2017, p. 60).

<sup>71</sup> “Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo” (CAMUS, 2017, p. 60).

<sup>72</sup> “é um outro efeito de ação do sol e da luz, os quais perturbam não somente a visão mas o espírito” (ANDRIANNE, 1972, p. 166).

O trecho de *O estrangeiro* acima pode ser caracterizado como o momento da anunciação da tragédia que condena Meursault. É também o momento em que sua vida seguirá um curso que não dependerá de sua vontade, ou de suas ações futuras. Os próprios gregos acreditavam “qu’il y a des moments où notre vie (notre destin, nos actes, nos sentiments) se sépare de nous pour prendre un cours indépendant (*sic*) de notre volonté” (BOISEN, 2010, p. 175)<sup>73</sup>. Meursault, dessa forma, enfrentará as consequências de um destino que pode ser definido como “l’enchaînement des causes et des effets conduisant à la mort” (BOISEN, 2010, p. 175)<sup>74</sup>, ou, em outras palavras, haverá um processo de consequências não só pelo assassinato do árabe, mas pela atitude absurdista de Meursault, presente desde o início do romance.

A cegueira, causada pelo reflexo do sol na lâmina (representação do absurdo), dura apenas alguns segundos: os exatos momentos em que ele dispara pela primeira vez contra o árabe. Imediatamente após o ocorrido, Meursault sofre uma espécie de retorno à consciência, e percebe o que fez. Ainda assim, ele atira quatro vezes no corpo já sem vida.

J’ai compris que j’avais détruit l’équilibre du jour, le silence exceptionnel d’une plage où j’avais été heureux. Alors, j’ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s’enfonçaient sans qu’il y parût. Et c’était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur (CAMUS, 1986, p. 95)<sup>75</sup>.

O sol, o calor, o mar, o suor, o céu e a luz representam esse incômodo gerado pela absurdidade que Meursault experimenta cotidianamente. Ele declara que o sol desse dia é o mesmo sol do dia em que ele enterrou a mãe. É um sol escaldante, anunciador da tragédia e responsável pelo calor insuportável. É possível perceber uma espécie de hostilidade ocasionada por esses elementos, e que fazem a cena se desenrolar como se fosse realizada em câmera lenta. Em um primeiro momento a lâmina é “*étincelante*” e o atinge diretamente no rosto; em seguida, é “*le glaive éclatant*”, e, na terceira descrição, é “*brûlante*”. Já o mar traz um sopro “*ardent*”, e o céu se abre para “*pleuvoir du feu*”. Esse léxico (fulgurante, brilhante, incandescente, ardente, chover fogo, respectivamente) está diretamente relacionado ao calor e à luz, que são, novamente, figurações do sol e do absurdo, inimigos a serem derrotados, mais do que o próprio

---

<sup>73</sup> “que há momentos em que nossa vida (nosso destino, nossos atos, nossos sentimentos) se separa de nós para seguir um curso independente de nossa vontade” (BOISEN, 2010, p. 175).

<sup>74</sup> “o encadeamento de causas e de efeitos que conduzem à morte” (BOISEN, 2010, p. 175).

<sup>75</sup> “Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça” (CAMUS, 2017, p. 60).

árabe: “Le soleil figure l’ennemi à vaincre dans la quête de l’ombre, du repos et de la fraîcheur” (ANDRIANNE, 1972, p. 170)<sup>76</sup>.

Ainda que, no que diz respeito à forma da escrita do romance, a maioria das frases tenha o próprio Meursault como sujeito, há indicações de um tipo de inconsciência em construções sintáticas como “la lumière a giclé”, “la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d’un coup [...]”, “mes yeux étaient aveuglés [...]”, “cette épée brûlante rongea mes cils [...]”, “la mer a charrié un souffle épais et ardent”, “la gâchette a cédé” (CAMUS, 1986, p. 94-95)<sup>77</sup>. Nessas construções sintáticas são os objetos que incidem sobre Meursault, que exerce papel passivo. Os objetos, tal como o personagem os percebe, se movem com autonomia, como se possuíssem a consciência que falta ao protagonista. A passividade de Meursault não se limita à passagem do assassinato do árabe, já que desde o início do romance ele se mostra passivo e indiferente aos episódios que o circundam. Quando Raymond Sintès, seu vizinho, pergunta-lhe se quer ser seu amigo, Meursault responde que tanto faz. Para ele, “cela m’était égal d’être son copain et il avait vraiment l’air d’en avoir envie” (CAMUS, 1986, p. 54-55)<sup>78</sup>. A mesma resposta é dada à Marie Cardona, quando ela lhe pede em casamento. Ele afirma que não a ama, mas que tanto fazia ser ou não seu marido. O “tanto faz” é a resposta de Meursault para a gratuidade do mundo, que está diretamente relacionada ao trágico e ao absurdo. É, além disso, a recusa a aceitar a lógica social.

Em relação ao tempo, os romances franceses, por tradição, utilizam o *passé simple* para compor as narrativas. Albert Camus rompe com esse estilo ao escrever *O estrangeiro* majoritariamente usando o *passé composé*. Acreditamos que essa troca pode exercer dois papéis fundamentais: o primeiro seria para reforçar o caráter de homem comum de Meursault. Ao contrário de Antoine Roquentin, por exemplo, de *A Náusea*, o protagonista de Camus não é cosmopolita ou cultivado. Ele trabalha em um escritório e vive uma vida simples, pacata, sem diálogos filosóficos com os amigos. Como o *passé composé* é o tempo usado na oralidade da língua francesa, é possível pensar que o tempo verbal contribui para esse caráter vulgar de Meursault. Em segundo lugar, esse tempo poderia trazer descontinuidade ao romance, como Roger Quilliot afirma: “il semble ne connaître que deux temps : l’imparfait pour la description et le passé composé, temps de la discontinuité, de l’action achevée ; il n’utilise en général ni

<sup>76</sup> “O sol figura como inimigo a ser vencido na busca da sombra, do descanso e do frescor” (ANDRIANNE, 1972, p. 170).

<sup>77</sup> “A luz brilhou”, “o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente [...]”, “meus olhos ficaram cegos [...]”, “esta espada incandescente corroía as pestanas [...]”, “o mar trouxe um sopro espesso e ardente”, “o gatilho cedeu” (CAMUS, 2017, p. 60).

<sup>78</sup> “Tanto fazia ser ou não amigo dele, e ele parecia realmente ter vontade disso” (CAMUS, 2017, p. 37).

coordination, ni liaison” (QUILLIOT, 1970, p. 95)<sup>79</sup>. As cenas do romance se estruturam, portanto, como uma sequência, e não como uma trama contínua, que fazem com que “les détails s’accumulent, sans le moindre relief, sans la moindre nuance d’antériorité ou de postériorité qui trahisse la conscience de la durée” (QUILLIOT, 1970, p. 95)<sup>80</sup>. O léxico, o tempo e as construções sintáticas convergem para o que Vicente Barreto nomeia de “estilo do absurdo”:

Dir-se-ia mesmo que o seu estilo é o estilo do absurdo. O estilo é descontínuo como também o é a experiência absurda. A deliberada descontinuidade dos seus romances transmitem [*sic*] a impressão do fragmentário e do abrupto, características do absurdo (BARRETO, s/d, p. 147).

Ainda no que se refere ao tempo, a primeira parte do romance é dividida em seis capítulos em que há uma noção de sequência. Embora a trama não tenha um caráter contínuo, é possível notar que há um acontecimento após o outro. Na segunda parte, contudo, os cinco capítulos não possuem continuidade e nem sequência. Esse efeito estilístico pode sugerir que o fato de Meursault estar na prisão pode ter afetado sua concepção de tempo. Por mais que ele saiba que se passaram 11 meses desde a sua prisão até a condenação, a narração do cotidiano não possui mais a ordem da primeira parte. A primeira parte “laisse l’impression de suivre l’activité mentale de Meursault en train d’évoquer, un peu endormi, sa vie monotone” (VILHENA, 1980, p. 299)<sup>81</sup>, enquanto na segunda parte do romance há “la sensation de lire les écrits de quelqu’un qui a voulu nous les transmettre” (VILHENA, 1980, p. 299)<sup>82</sup>. O próprio personagem afirma que “c’était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais” (CAMUS, 1986, p. 125)<sup>83</sup>. Assim como Sísifo, Meursault vive o mesmo dia incessantemente, sem mudanças ou novidades, não muito diferente da vida que já vivia antes de ir para a prisão. Percebe-se que a construção do romance foi planejada para que a forma exerça papel tão fundamental quanto o próprio enredo. Dessa forma, os elementos que o compõem são tipicamente absurdos. A descontinuidade, a gratuidade do mundo, a fragmentação do *eu* e do tempo e a passividade de Meursault dialogam para a construção de um romance enigmático e complexo. Para Manuel da Costa Pinto, “o livro tem um enorme rigor

<sup>79</sup> “ele parece conhecer apenas dois tempos: o imperfeito para a descrição e o passado composto, tempo da descontinuidade, da ação acabada; ele não usa, em geral, nem coordenação, nem ligação” (QUILLIOT, 1970, p. 95).

<sup>80</sup> “os detalhes se acumulam, sem o menor relevo, sem a menor nuance de anterioridade ou de posteridade, que traem a consciência da duração” (QUILLIOT, 1970, p. 95).

<sup>81</sup> “deixa a impressão de seguir a atividade mental de Meursault evocando, um pouco sonolento, sua vida monótona” (VILHENA, 1980, p. 299).

<sup>82</sup> “a sensação de ler os escritos de alguém que queria transmiti-los a nós” (VILHENA, 1980, p. 299).

<sup>83</sup> “para mim era sempre o mesmo dia que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar” (CAMUS, 2017, p. 77–78).

estilístico, uma atenção obsessiva para que nada escape ao movimento de escrita que conduz a soma arregimentada de acasos a seu destino final” (PINTO, 2017, p. 5-6).

A partir do momento em que Meursault mata o árabe, sua vida e seu destino, tal como os heróis da tragédia clássica, não lhe pertencem mais: “lorsqu’il voit clair après l’aveuglement, c’est déjà trop tard; il ne peut plus rien changer” (BOISEN, 2010, p. 179)<sup>84</sup>. Assim como na Antiguidade, a ideia de controle das próprias ações é ilusória. Enquanto na cultura clássica são os deuses que controlam o destino dos indivíduos, no mundo moderno é a própria liberdade que sufoca e aprisiona, condenando-nos a sofrer as consequências pelas nossas decisões, visto que o mundo concebido por Albert Camus, assim como o de Jean-Paul Sartre, é privado de Deus e ilusões. É, portanto, uma liberdade trágica e absurda. Enquanto Meursault procura se adaptar ao novo contexto prisional, após ser detido pela morte do árabe, o juiz de instrução e os atores envolvidos no caso investigam sua vida pessoal, além de interrogá-lo diversas vezes. A ausência de remorso impressiona o juiz e o advogado designado pelo Estado para defendê-lo. Meursault, no início, não compreende a seriedade da situação, e diz ao juiz que considera seu caso “muito simples”. A própria absurdidade das circunstâncias afeta Meursault. Ele não consegue explicar o porquê de ter cometido o crime, como defendido por Nilson Silva:

a morte do árabe, mesmo configurando um crime cometido por Meursault, não aparece com a força de um homicídio, por causa das circunstâncias em que ocorreu, sem o elemento de premeditação e com Meursault num estado de atordoamento; tanto que mesmo se ele é capaz, por um lado, de assumir as consequências de seu ato, não consegue, por outro lado, explicar, nem para si mesmo, como foi capaz de cometer tal crime; esta é uma das faces do Absurdo (SILVA, 2008, p. 32).

Por um lado, é possível alegar a inocência de Meursault no que se refere ao estado inconsciente em que se encontrava no momento do assassinato. O atordoamento que vem da cortina de lágrimas e do sal nos olhos, bem como da faca incandescente, o conduz ao fatídico destino. Por outro lado, Meursault reconhece que é culpado, ainda que não tenha premeditado a morte do rival. Ele também não é capaz de pedir ao advogado para defendê-lo, como podemos testemunhar em: “j’avais le désir de lui affirmer que j’étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde. Mais tout cela, au fond, n’avait pas grande utilité et j’y ai renoncé par paresse” (CAMUS, 1986, p. 103)<sup>85</sup>. O personagem caracteriza seu torpor como “preguiça”, o que pode demonstrar um desconhecimento do sentimento do absurdo presente em sua rotina.

<sup>84</sup> “quando ele vê claramente após a cegueira já é muito tarde: ele não pode mais mudar nada” (BOISEN, 2010, p. 179).

<sup>85</sup> “Desejava afirmar-lhe que eu era como todo mundo, exatamente como todo mundo. Mas tudo isso, no fundo, não era de grande utilidade e deixei de lado por preguiça” (CAMUS, 2017, p. 65).

De maneira geral, Meursault é um mistério para os agentes de seu caso. O juiz de instrução, durante um dos interrogatórios, diz a Meursault que ele tem um caráter taciturno e recluso, e o personagem, por sua vez, responde que “c’est que je n’ai jamais grand-chose à dire. Alors je me tais” (CAMUS, 1986, p. 104)<sup>86</sup>. De acordo com Maria da Conceição Vilhena e com o trecho, Meursault tem dificuldade de se exprimir, ao contrário de alguns personagens que se exprimem com muita facilidade, a saber, Raymond e os profissionais do sistema jurídico. O silêncio resultante das poucas palavras de Meursault traz o aspecto trágico e absurdo à superfície. Ele responde às perguntas que lhe são feitas de forma monossilábica e curta, frequentemente com “sim”, “não” e “tanto faz”, conferindo-lhe o aspecto enigmático e distante que demonstra, aos olhos dos outros, a indiferença pela qual é acusado no tribunal.

No dia seguinte, Meursault é levado novamente ao interrogatório comandado pelo juiz, sem a presença do advogado. Ao tentar compreender o caso, o agente da lei se impressiona com a sinceridade do réu. Ele lhe pergunta se sofrera no dia do velório da mãe, uma vez que os investigadores descobriram que ele havia demonstrado insensibilidade, ao que Meursault responde “que j’avais un peu perdu l’habitude de m’interroger et qu’il m’était difficile de le renseigner” (CAMUS, 1986, p. 102)<sup>87</sup>. Ele afirma que sim, amava a mãe, mas que isso nada queria dizer. Quando diz que todos já desejaram a morte das pessoas que amam, o juiz se mostra inquieto e pede a ele que não repita isso durante o julgamento. Meursault, por sua vez, não garante a anuência, uma vez que alega possuir “une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments” (CAMUS, 1986, p. 102)<sup>88</sup>, possível demonstração da falta de controle que ele experimenta no episódio da morte do árabe.

É possível pensar que a perda do hábito de se interrogar pode ter conduzido Meursault a não compreender o motivo de suas ações e pensamentos, tal como ele afirma. Quando o juiz o questiona o porquê de ter matado o árabe, Meursault se cala. Ele não sabe responder, assim como também não sabe explicar porque atirou mais quatro vezes em um corpo já inerte. Para o juiz, o ápice do interrogatório ocorre quando Meursault afirma não acreditar em Deus, resposta que o deixa indignado com o réu e o caso. Após outros interrogatórios, o personagem percebe que o teor dos inquéritos se transforma, e que há uma aparente perda de interesse do juiz pelo caso. Todavia, acreditamos que o juiz, na verdade, desenvolve repugnância por Meursault, sobretudo por chamá-lo de “Sr. Anticristo”.

---

<sup>86</sup> “É que nunca tenho grande coisa a dizer. Então fico calado” (CAMUS, 2017, p. 66).

<sup>87</sup> “que perdera um pouco o hábito de interrogar a mim mesmo e que era difícil dar-lhe uma informação” (CAMUS, 2017, p. 64).

<sup>88</sup> “Expliquei-lhe, no entanto, que o meu temperamento era esse – meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos” (CAMUS, 2017, p. 64).

O processo de Meursault então se desenrola com o julgamento. Em um dia de sol e calor sufocante, Thomas Pérez, o amigo mais íntimo de sua mãe, juntamente com o porteiro do asilo, Raymond, Masson, Salamano, Marie e Céleste, são testemunhas no caso. Além disso, há a presença de diversos jornalistas, entre eles, um que viera de Paris para fazer uma reportagem sobre o julgamento de um parricida, que aconteceria depois do de Meursault. O advogado o aconselha a “répondre brièvement aux questions qu’on me poserait, de ne pas prendre d’initiatives et de me reposer sur lui pour le reste” (CAMUS, 1986, p. 131)<sup>89</sup>, comportamento que não seria um desafio para ele, visto que, como vimos, Meursault é um homem de poucas palavras, e não se defende por “preguiça”. Essa atitude, no entanto, contribui para as acusações do promotor e a decisão do júri, uma vez que demonstra a insensibilidade e indiferença pelas quais ele já era conhecido no meio judiciário.

Em um julgamento absurdo, à maneira de Franz Kafka em *O Processo*, a acusação acredita que Meursault tenha agido de maneira premeditada ao matar o árabe. O depoimento de Thomas Pérez auxilia o promotor, ainda que de maneira inconsciente, ao trazer o episódio da morte da mãe para o tribunal. O fato de, segundo Pérez, Meursault ter se mostrado calmo, não ter chorado e não ter demonstrado interesse em ver a mãe no caixão validam, para o promotor, a acusação de indiferença e insensibilidade. Além disso, os pormenores desse dia também o condenam: ter aceitado um cigarro e um café com leite. Esse é o momento do despertar trágico de Meursault para a realidade, relacionado à consciência da inevitabilidade da morte: “j’ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j’ai compris que j’étais coupable” (CAMUS, 1986, p. 138-139)<sup>90</sup>.

Ainda que o defensor público tente obter sua absolvição, suas tentativas são ineficazes. Meursault é condenado por um promotor cuja argumentação é baseada nos acontecimentos prévios ao homicídio. De acordo com Alfredo Verde, “les témoignages orchestrés par l’accusation, le clouent rapidement au “vrai” délit pour lequel on a l’intention de lui faire un procès, le matricide” (VERDE, 1995, p. 28)<sup>91</sup>, ou, em outras palavras, a acusação não deseja condená-lo pelo homicídio, mas por não ter demonstrado sensibilidade no funeral da mãe, atitude considerada como matricídio. Para a acusação, “il est incapable de sentiments, c’est un froid calculateur qui n’a jamais donné aucun signe de repentir, il est l’ami d’un entremetteur

---

<sup>89</sup> “responder com brevidade às perguntas que me fizessem, a não tomar iniciativas e a deixar o resto com ele” (CAMUS, 2017, p. 81).

<sup>90</sup> “Senti, então, alguma coisa que agitava toda a sala e compreendi, pela primeira vez, que era culpado” (CAMU, 2017, p. 85).

<sup>91</sup> “os testemunhos orquestrados pela acusação rapidamente o condenam ao “verdadeiro” delito pelo qual há a intenção de processá-lo, o matricídio” (VERDE, 1995, p. 28).

qu'il a même protégé de la police en faisant un faux témoignage en sa faveur" (VERDE, 1995, p. 28)<sup>92</sup>. Meursault é visto como frio, insensível, calculista, por ter testemunhado a favor de Raymond para a polícia quando o vizinho agride a ex-namorada. Em um processo não absurdo, nenhuma dessas ações deveria ser julgada, uma vez que não se relacionam com o assassinato, e, por isso, tanto para Meursault como para o advogado essas acusações surgem como uma desagradável surpresa. Na absurdidade da vida, contudo, o tribunal é conduzido de forma injusta. Assim como Kafka, Camus denuncia "a sátira do aparelho judiciário e [...] [a] denúncia das conseqüências criminosas do discurso e do poder dos magistrados que agem de maneira hipócrita, convencional e dogmática" (SILVA, 2008, p. 31).

Além dos dois episódios mencionados, Meursault é condenado por ter ido ao cinema com Marie no dia seguinte ao do velório da mãe. Para o promotor, o juiz e o júri, um homem que perdeu a mãe não deveria assistir um filme de comédia enquanto ainda processa o luto. É o absurdo enquanto concepção empírica que aqui atua, pois vai de encontro à moral da sociedade. "Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n'ai rien de plus à vous dire" (CAMUS, 1986, p. 144-145)<sup>93</sup> é a acusação final pronunciada pelo promotor. A incompreensão dos envolvidos no caso se estende também ao momento em que Meursault declara ter atirado no árabe por causa do sol: "j'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle" (CAMUS, 1986, p. 158)<sup>94</sup>. Entre momentos de riso e silêncio, Meursault percebe sua culpabilidade e entende que o absurdo é "ridículo", e que não haverá saída para seu crime.

Consciente de que sua condenação à guilhotina estava próxima, Meursault começa a exteriorizar seus sentimentos em relação à sua vida:

j'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui ne m'appartenait plus, mais où j'avais trouvé les plus pauvres et les plus tenaces de mes joies : des odeurs d'été,

---

<sup>92</sup> "ele é incapaz de ter sentimentos, é um frio calculista que jamais deu algum sinal de arrependimento, ele é amigo de um facilitador [de intrigas] que ele mesmo protegeu da polícia dando falso testemunho a seu favor" (VERDE, 1995, p. 28).

<sup>93</sup> "– Senhores jurados, no dia seguinte à morte de sua mãe, este homem tomava banho de mar, iniciava um relacionamento irregular e ia rir diante de um filme cômico. Nada mais tenho a lhes dizer" (CAMUS, 2017, p. 88).

<sup>94</sup> "Disse rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do meu ridículo, que fora por causa do sol. Houve risos na sala" (CAMUS, 2017, p. 95).

le quartier que j'aimais, un certain ciel du soir, le rire et les robes de Marie” (CAMUS, 1986, p. 160–161)<sup>95</sup>.

Esse trecho pode ser interpretado como um dos indícios de que Meursault ama a vida, e acredita que ela tenha valor, embora seja trágica e absurda. O sol, o céu, Marie e as alegrias do verão não mais conotam o calor insuportável e sufocante que o atormenta durante o romance, e a indiferença do “tanto faz” se transforma em amor, alegria e valorização dos momentos que viveu. Há, portanto, uma mudança de paradigma do pensamento de Meursault, embora ele não demonstre arrependimento por matar o árabe.

Contrariando os tipos literários (Cf. BARRETO, s/d, p. 146), Meursault, já condenado à morte, transforma-se: “até aqui êle foi o personagem distante e incompreendido. Na prisão acorda do seu pesado sono e revolta-se. O homem absurdo cede o seu lugar ao “homem revoltado” (BARRETO, s/d, p. 153). É possível perceber, aqui, a anunciação do ciclo da revolta de Albert Camus, advinda dessa mudança de mentalidade de Meursault, que, condenado à morte, começa a valorizar a vida e procura uma saída para a sua situação. Suas ideias, contudo, frequentemente oscilam. Ora ele procura saída, e se lembra da mãe, que dizia “souvent qu’on n’est jamais tout à fait malheureux” (CAMUS, 1986, p. 172)<sup>96</sup>, ora ele afirma que “tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d’être vécue” (CAMUS, 1986, p. 173)<sup>97</sup>, indo de encontro ao pensamento desenvolvido por Camus em *O mito de Sísifo* de que a vida vale a pena ser vivida. Meursault diz que

dans le fond, je n’ignorais pas que mourir à trente ans ou à soixante-dix ans importe peu puisque, naturellement, dans les deux cas, d’autres hommes et d’autres femmes vivront, et cela pendant des milliers d’années. Rien n’était plus clair, en somme. C’était toujours moi qui mourrais, que ce soit maintenant ou dans vingt ans (CAMUS, 1986, p. 173)<sup>98</sup>.

Novamente Meursault manifesta os sinais de indiferença e insensibilidade pelos quais fora condenado. A suposta falta de sentimentos é também exprimida nos momentos em que o capelão vai visitá-lo na prisão. No início do último capítulo ele anuncia que é a terceira vez que Meursault se recusa a recebê-lo. O condenado se justifica dizendo que “je n’ai rien à lui dire, je

<sup>95</sup> “Assaltaram-me as lembranças de uma vida que já não me pertencia, mas onde encontrara as mais pobres e as mais tenazes das minhas alegrias: cheiros de verão, o bairro que eu amava, um certo céu de entardecer, o riso e os vestidos de Marie” (CAMUS, 2017, p. 96).

<sup>96</sup> “nunca se é completamente infeliz” (CAMUS, 2017, p. 103).

<sup>97</sup> “mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida” (CAMUS, 2017, p. 103).

<sup>98</sup> “No fundo, não ignorava que tanto faz morrer aos trinta ou aos setenta 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 vinte anos, era sempre eu quem morria” (CAMUS, 2017, p. 103).

n'ai pas envie de parler, je le verrai bien assez tôt" (CAMUS, 1986, p. 165)<sup>99</sup>, frase que pode nos levar a pensar que Meursault não deseja demonstrar desespero ou busca por redenção ao religioso. Nesse contexto, podemos relacionar a situação em que Meursault se encontra a um dos pensamentos de Camus em um de seus *Cadernos*:

Sobre o Absurdo? Há somente um caso em que o desespero é puro. É o do condenado à morte (que nos permitam uma pequena alusão). Poderíamos perguntar a alguém desesperado de amor se ele gostaria de ser guilhotinado no dia seguinte, e ele recusaria. Por causa do horror ao suplício? Sim. Mas o horror aqui nasce da certeza – ou melhor, do elemento matemático que compõe essa certeza. O Absurdo é aqui perfeitamente claro (CAMUS, 2014, p. 68).

O absurdo e o trágico andam lado a lado na vida de Meursault, acompanhando-o em cada movimento. Nos últimos dias que antecedem sua morte o protagonista está internamente desesperado posto que, uma vez condenado à guilhotina, não há escapatória: “la montée vers l'échafaud, l'ascension en plein ciel, l'imagination pouvait s'y raccrocher. Tandis que, là encore, la mécanique écrasait tout : on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision” (CAMUS, 1986, p. 171)<sup>100</sup>. Para o capelão, no entanto, ele afirma não estar desesperado, mas ter medo, como seria natural, e que, apesar de estar nessa situação, não acredita em Deus, uma vez que crer ou não em uma divindade lhe seria indiferente. Assim como o juiz que o interrogava durante o julgamento, o capelão então se mostra indignado pela atitude de Meursault e afirma-lhe que em algum momento todos os outros condenados que visitava cediam à religião. Ao perceber que ele não se converteria, o religioso lhe pergunta “aimez-vous donc cette terre à ce point ?” (CAMUS, 1986, p. 181)<sup>101</sup>, palavras que se dissolvem no ar, suprimidas pelo silêncio de Meursault. Por fim, o capelão diz:

“non, je ne peux pas vous croire. Je suis sûr qu'il vous est arrivé de souhaiter une autre vie.” Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n'avait pas plus d'importance que de souhaiter d'être riche, de nager très vite ou d'avoir une bouche mieux faite. C'était du même ordre. Mais lui m'a arrêté et il voulait savoir comment je voyais cette autre vie. Alors, je lui ai crié : “Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci” (CAMUS, 1986, p. 181)<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> “Nada tenho a dizer-lhe, não tenho vontade de falar; de qualquer forma, irei vê-lo muito em breve” (CAMUS, 2017, p. 99).

<sup>100</sup> “a imaginação poderia agarrar-se à subida ao cadafalso, à ascensão para o céu. Ao passo que, ainda uma vez, a engrenagem tudo esmagava: era-se morto discretamente, com um pouco de vergonha e muita precisão” (CAMUS, 2017, p. 102).

<sup>101</sup> “Gosta tanto assim desta terra?” (CAMUS, 2017, p. 107).

<sup>102</sup> “– Não, não consigo acreditar. Tenho certeza de que já lhe ocorreu desejar uma outra vida. Respondi-lhe que naturalmente, mas que isso era tão importante quanto desejar ser rico, nadar muito depressa ou ter uma boca mais benfeita. Era da mesma ordem. Mas ele me deteve e quis saber como eu imaginava

Ao exprimir o desejo de se lembrar desta vida em uma possível outra existência, Meursault exterioriza a valorização da vida, afirmando que, na verdade, a vida vale a pena ser vivida, apesar de sua absurdidade, o que demonstra uma contradição em relação às afirmações anteriormente ditas pelo personagem. Como homem absurdo, ora Meursault, na prisão, acredita que a vida não vale a pena ser vivida, ora afirma que, caso pudesse, gostaria de se lembrar dessa vida.

As contraposições feitas entre os antigos e os modernos se tornaram frequentes nas historiografias literária e filosófica, perpassando pela *querela dos antigos e dos modernos*, no século XVII, até as teorizações de Georg Lukács, no século XX, que relacionou os gêneros antigos, como a epopeia e a tragédia, aos gêneros modernos, como o romance. De acordo com Lukács, a epopeia e o romance estão intrinsecamente ligados na medida em que “a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance” (LUKÁCS, 2009, p. 39), ou seja, o romance seria um gênero literário moderno herdeiro da epopeia.

O romance surge no século XVII com *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, e se transforma desde então. No século XIX se desenvolve pautado sobretudo pelas ideias modernas de individualidade e cisão, fortemente marcadas pelos românticos alemães, a quem devemos a relação estabelecida entre os léxicos “romântico” e “romance”, segundo Lukács. Assim como Johann Winckelmann e Friedrich Schlegel, Lukács defende haver uma dicotomia entre os pensamentos grego e moderno, sendo este último, para Arlenice Almeida da Silva, “uma experiência da antiguidade vivida e apresentada como uma unidade perfeita e o mundo moderno vivido como cindido” (SILVA, 2006, p. 82). O nosso objetivo não é estabelecer comparações valorativas, mas demonstrar como a epopeia não mais pertence ao contexto moderno ao reiterar o romance, caracterizado como “‘expressão simbólica’ da impossibilidade da harmonia no mundo” (SILVA, 2006, p. 82).

Se a poesia épica foi geralmente centrada no coletivo, como em *A Ilíada* e em *Os Lusíadas*, o romance tem como costume se concentrar no subjetivo e no individual. Em um mundo em que o indivíduo é tipicamente incerto, e o mundo, contingente (cf. Silva, 2006, p. 84), o romance se destaca por evidenciar a incongruência de uma vida desconexa e contraditória, tal como o contexto dos personagens dos romances analisados neste trabalho. Assim como no drama moderno, no romance cada “personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser” (LUKÁCS, 2009, p.

---

essa outra vida. Então, gritei: – Uma vida na qual eu pudesse lembrar desta vida” (CAMUS, 2017, p. 108).

42-43). O conflito entre o indivíduo e o mundo não é apenas um pressuposto do existir, mas, mais do que isso, é inerente a ele. Essa concepção do moderno está diretamente ligada ao trágico e ao absurdo, já que, para Georg Lukács, o trágico possui como essência a solidão, que é, contudo, “algo paradoxalmente dramático” quando consideramos a forma com a qual foi expresso na Antiguidade, feito por meio do diálogo. Já na concepção moderna, a solidão aprofunda o trágico, tornando-se “o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 43) e sendo, simultaneamente, dramática e psicológica. Para Albert Camus,

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité (CAMUS, 1989, p. 20)<sup>103</sup>.

Assim, algumas das características do absurdo de Camus são o sentimento de estrangeiridade que acompanha o ser humano a partir da cisão entre o individual e o mundano, o exílio com o qual o homem deve conviver, a separação do *eu* e da vida. O absurdo e o trágico estão inseridos em “uma ordem que não está necessariamente ligada à morte ou a qualquer situação catastrófica, mas, sim, a uma situação irreconciliável” (BARROCA, 2014, p. 177). Sendo assim, a morte é uma possível ligação entre os dois sentimentos, mas não necessariamente atua como pré-requisito para que entre eles haja relações. Os dois elementos surgem também de situações conflituosas e desgraçadas como as que Camus identifica como fazendo parte do absurdo. Gerd Bornheim, teórico do trágico, vai ao encontro do pensamento de Camus ao afirmar que o trágico é a consequência da cisão entre “[...] o homem e o mundo em que ele se insere” (BORNHEIM, 2007, p. 74), ou seja, “no momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica” (BORNHEIM, 2007, p. 74). Segundo Bornheim e Camus, tanto o trágico como o absurdo nascem a partir do conflito entre o *eu* e o mundo em que o ser humano se insere.

---

<sup>103</sup> “um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2010, p. 20).

Iara Barroca demonstra que em alguns romances de Lya Luft o trágico é configurado a partir “do sentido que uma ordem inscrita inspira em seus personagens” (BARROCA, 2014, p. 177). A ordem à qual a autora se refere é a que citamos, ligada a uma situação irreconciliável, isto é, o conflito entre o *eu* e o mundo, além de possíveis conflitos internos. Assim como Meursault, os personagens de *O quarto fechado* se inserem em um mundo em que o *eu* se fragmenta diante da cisão com o mundo, e não há espaço para a reconstrução de si. Contudo, os personagens, sobretudo Renata, procuram reparar a identidade perdida por meio do processo de rememoração. A memória é um dos elementos constitutivos escolhidos por Lya Luft em seus romances, e está ligada ao trágico e ao absurdo em *O quarto fechado*, como procuraremos demonstrar adiante.

Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva*, considera que todas as memórias são de caráter coletivo, uma vez que, ao estarmos inseridos em qualquer sociedade, conseqüentemente pertencemos a diversas categorias que a compõem. Sendo crianças, adolescentes, adultos ou idosos, adequamo-nos voluntária ou involuntariamente a um determinado tipo de classe socioeconômica e cultural, aos princípios de uma família, à ideologia de um grupo de amigos, bem como fazemos parte da diversidade de que se compõem os contextos educacionais, e, na maioria das vezes, de normas e doutrinas que se configuram enquanto um tipo de religião. Essas subdivisões que organizam e, simultaneamente, fragmentam a vida do indivíduo moderno, aliadas às experiências adquiridas no decorrer da vida, contribuem para a formação da identidade dos indivíduos, aspecto essencial que nos torna únicos, e sem o qual não seria possível a formação da memória coletiva. Ainda que questionemos ou ainda que indagemos a permanência da memória coletiva na constituição de nossa memória individual, Halbwachs nos afirma essa indivisível relação,

porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Para ele, então, a memória individual é, ao mesmo tempo, coletiva, já que nos dividimos em diversos “eus”, e que o *eu* de hoje não é o mesmo *eu* de ontem, tampouco será o *eu* do amanhã, como afirmava Heráclito. Dessa maneira, com base na fragmentação do *eu* que tipicamente caracteriza o moderno, Lya Luft elaborou um romance desmembrado tanto na forma, com uma narrativa não linear, quanto no próprio conteúdo e na temática da família dividida.

Ainda segundo o sociólogo francês, “para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias” (HALBWACHS, 1990, p. 27). A desobrigação de uma testemunha física confere verossimilhança ao romance de Lya Luft (e ao de Camus), uma vez que a rememoração se dá de forma individual, considerando o espaço individual que cada personagem tem na narrativa. Ao mesmo tempo, entretanto, as memórias e os pensamentos aparentemente individuais adentram o coletivo, pois inserem-se no âmbito familiar, e, nessas memórias, os outros personagens estão presentes. No relato do narrador de *O quarto fechado*, temos a seguinte manifestação da memória:

Renata amava aquele quadro. Conseguiu que seu piano fosse colocado de modo que nas longas horas de estudo o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. [...] Renata levava o quadro consigo quando, mortos os pais, vendera a casa trocando-a por um apartamento (LUFT, 2014, p. 18).

O quadro que Renata observa desde criança, e que contempla no enterro do filho, Camilo, é intitulado *A Ilha dos Mortos*, do pintor suíço Arnold Böcklin. Na tela, há uma ilha com uma construção muito semelhante a uma fortaleza obscura, em meio a uma pedra gigante. Há imensas árvores no meio, e, nas laterais, o que parecem ser janelas. Estranhamente, não há porta de entrada. No mar, há duas figuras em um barco indo em direção à ilha: uma delas está sentada remando, a outra está enrolada em um pano branco dos pés à cabeça, e atua como guardiã de um caixão que há em frente. Em uma pedra menor, existe uma figura distorcida que se assemelha a um lobo. O quadro tem cores fortes como azul marinho, verde muito escuro, preto nas águas. O branco pouco aparece, mas atua como contraste entre o claro e o escuro, a vida e a morte. É interessante também notarmos que a representação de “ilha” no quadro vai de encontro ao significado comumente atribuído ao vocábulo. Quando pensamos no significante “ilha”, o significado geralmente é associado a um lugar aberto, ensolarado, com águas cristalinas e árvores de um verde vivo. A ilha de Böcklin, no entanto, é fechada, escura e com águas tão opacas quanto o próprio céu.



*A Ilha dos Mortos*, de Arnold Böcklin (Suíça, 1827-1901). Óleo sobre madeira, 73.7 x 121.9 cm.

Joël Candau, em *Memória e Identidade*, apresenta o conceito de memória genealógica e familiar, na qual, segundo Halbwachs, “o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente” (CANDAUI, 2012, p. 137). Não só a memória atua ativamente na construção da identidade, mas os objetos familiares do cotidiano também constituem parte importante nesse jogo citado por Candau, que cita alguns exemplos, como um álbum de fotografias ou um mobiliário. Em *O quarto fechado*, acreditamos que o quadro de Renata possui papel fundamental na construção da identidade da personagem e de sua família, visto que ele é um elemento que, ao mesmo tempo que a encanta, também a perturba.

– Mas que coisa mórbida, não é para uma menina olhar – dizia a mãe, puxando-a dali. A Ilha: soturna e sedutora, feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um original que ninguém conhecia. O amigo morreria, e talvez como homenagem conservavam a lembrança na sala, embora não gostassem dela (LUFT, 2014, p. 17).

O quadro influencia fortemente a vida da personagem e sua concepção de morte e finitude. Ele a transporta para um lugar mental, e lhe absorve de tal maneira que a vida se torna pálida. “Era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuassem andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro era muito mais intenso do que o cotidiano” (LUFT, 2014, p. 17). A Ilha, aqui, é metáfora também para a própria morte. Renata não entendia como as pessoas poderiam viver suas vidas tranquilamente, despreocupadas com a chegada do momento final. Ela, podemos pensar, não conseguia viver dessa forma. A morte a ronda e a tragédia circunda seus pensamentos, suas ideias, sua família. Além disso, o quadro dialoga com a temática do livro, uma vez que este é permeado de mortes e fatalidades. Poderíamos também pensar que o quadro e o piano representam para Renata o que o sol

representa para Meursault. São elementos externos aos personagens que fazem parte da construção de suas identidades, e, além disso, possuem papéis ambíguos nos romances, ora trazendo momentos de alegria, prazer e bem-estar (sol e piano), ora carregando o peso de anunciar a calamidade (sol) e intensificar o vazio interior (quadro).

É pertinente notar também que a busca interior, seja por meio da memória ou outro recurso, conduz o exterior ao silêncio. Para Meursault o silêncio, quando vem do interior, o deixa confortável, advindo do exterior, muitas vezes o incomoda, como nos episódios da morte da mãe e de seu julgamento no tribunal. O silêncio é também desconfortável para Renata e Martim quando velam o corpo do filho suicida. Tal como o poeta de Dante Alighieri em *Paraíso* (cf. STEINER, 2013, p. 49), a mudez pode representar a busca por um refúgio, uma vez que o casal está desamparado.

De acordo com Carmen Tesser,

As in Greek tragedy, time in this novel has been totally compressed to a twenty-fourhour period. The action takes place during the wake for an eighteen-year-old boy named Camilo who has taken his own life. The narrative consists almost entirely of the thoughts of the family members: the boy's mother, Renata, who has given up a career as a concert pianist for marriage and motherhood; his father, Martin; his maiden aunt Clara; his foster grandmother, whom everyone calls "Mother"; and his twin sister, Carolina. The point of view shifts from one mind to another, back and forth, as the characters through their separate memories together reconstruct the boy's past (TESSER, 1994, *apud* KUKUL, 2005, p. 51)<sup>104</sup>.

Tesser estabelece a relação entre o tempo da narrativa de Lya Luft e o tempo das tragédias gregas: eles se assemelham por durar 24 horas. Ao contrário das tragédias, que eram encenadas durante todo esse tempo, percebemos que a narrativa, no entanto, é composta de dois tempos distintos. O primeiro são as 24 horas as quais a família dedica para velar o corpo de Camilo. O segundo tempo seria o tempo da memória, que perpassa o romance desde a infância de Renata e de Martim, sendo este um tempo dividido, fragmentado, devido à construção da própria narrativa não linear. O estilo de narração difere do estilo adotado por Meursault. Enquanto o narrador de *O quarto fechado* é onisciente, ou seja, conhece intimamente os

---

<sup>104</sup> “Assim como na tragédia grega, o tempo no romance foi totalmente concentrado no período de 24 horas. A ação acontece durante o velório de um rapaz de dezoito anos, chamado Camilo, que havia tirado a própria vida. A narrativa se constitui, durante quase todo o tempo, dos pensamentos dos membros da família: sua mãe, Renata, que havia desistido de sua carreira de concertista de piano, para se dedicar ao casamento e à maternidade; seu pai, Martin; sua tia solteirona, Clara; sua avó adotiva, a quem todos chamam de “Mãe”; e sua irmã gêmea, Carolina. Os pensamentos se deslocam de uma mente para outra, indo e vindo, como se os personagens pudessem, juntos, por meio de suas lembranças de cada um deles, reconstruir o passado do rapaz” (TESSER, 1994, *apud* KUKUL, 2005, p. 51).

pensamentos dos personagens, a narração adotada em *O estrangeiro* se assemelha a um diário, uma vez que o enredo é visto a partir do ponto de vista de Meursault, e ele, como protagonista, não tem a característica de conhecer os pensamentos dos outros personagens. De forma geral, no entanto, as tramas se assemelham por expor os diversos pontos de vista, seja de Meursault, Renata, Martim, ou dos outros personagens dos dois romances. Em *O estrangeiro*, testemunhamos a reconstrução do passado de Meursault, desde a morte da mãe até sua condenação à guilhotina por assassinato. Já em *O quarto fechado*, a reconstrução é focada em todos os personagens da família, cada qual com suas peculiaridades e tragédias internas.

Em referência ao quadro de Arnold Böcklin, a primeira parte, intitulada “A Ilha”, parece também dialogar com a situação em que a família se encontra. O pai e a mãe, sentados cada um de um lado do caixão em silêncio, aparentam estar ilhados em seu próprio espaço, envolvidos nas próprias lembranças. O morto também está separado dos familiares devido à própria condição de ser não vivo, ilhado e no seu próprio quarto fechado, o caixão. Morto, “nada o incomodava: vozes, tosses discretas, portas abrindo-se e fechando; pessoas aproximando-se, curiosas, consternadas” (LUFT, 2014, p. 13). Além disso, segundo o narrador, “o caixão e seu passageiro pareciam boiar numa água escura” (LUFT, 2014, p. 14), assim como a água de *A Ilha dos Mortos*.

No início do romance conhecemos a história e os pensamentos de Renata, que abdica da carreira de sucesso como pianista para construir uma família com Martim, e se dedicar a ela. No entanto, ela não consegue se adequar à vida doméstica e às obrigações familiares, e a família não preenchia o vazio deixado pelos laços com o piano. Assim, “embora solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano” (LUFT, 2014, p. 15). Quando jovem, a paixão pela música a conduz a terminar o relacionamento com o namorado Miguel. Ela afirma: “– Não tenho nada para te dar, Miguel. Nada. Só tenho uma paixão na vida, a música” (LUFT, 2014, p. 19). Casar-se com Martim, mais tarde, para Renata significou trair Miguel e a própria vocação, adjetivada pelo narrador como “compulsão de abismo” (LUFT, 2014, p. 19). O trágico na vida de Renata pela relação com a arte e pelo destino inescapável aos moldes gregos. Nesse sentido, ela, assim como outras personagens de Lya Luft, “deixam-se sucumbir ao destino, reconhecendo-se incapazes de escaparem a qualquer tipo de predestinação fatídica a elas já conferida” (BARROCA, 2014, p. 57). Tal qual Meursault, Renata é acometida pelo absurdo, na medida em que se configurando por meio da morte, ele faz parte de seu cotidiano enquanto mulher fragmentada em relação ao mundo, à família e, muitas vezes, a si mesma.

Se o casamento com Martim não a completara, tampouco os filhos preencheriam seu vazio existencial. Os gêmeos, apesar da diferença sexual, eram suficientes um ao outro. Por mais que Renata também sofra ao ver os filhos afligidos, o instinto materno, para ela, é apenas um mito. Além do pensamento da própria personagem no que diz respeito aos filhos, a percepção de Martim a inquieta, como vemos em “talvez Martim tivesse razão quando a responsabilizava por tudo aquilo. Renata teria legado aos filhos a sua própria desestruturação?” (LUFT, 2014, p. 25). Vemos também as tentativas fracassadas de fugir dos problemas que a atormentam:

Durante algum tempo ela tentou beber: quando sozinha forçava o líquido ardente pela garganta, bebia uns goles até sentir tontura, deitava-se e dormia um sono pastoso, ruim. Embriagada ficava mais infeliz; depois de alguns meses desistira. Além de neurótica, bêbada? Não iria suportar. Então embriagava-se de música e de solidão, quando conseguia: deteriorava-se lentamente, debatia-se (LUFT, 2014, p. 27).

É interessante notar uma possível referência à poesia de Charles Baudelaire nesse excerto, que pode dialogar com o poema “Embebedem-se”, do poeta francês, no qual o eu lírico recomenda a embriaguez:

É preciso estar sempre bêbado. Está tudo aí: é a única questão. Para não sentir o fardo terrível do tempo que nos despedaça os ombros e inclina para o chão, é preciso se embriagar sem trégua. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, do que preferirem. Mas embebedem-se (BAUDELAIRE, 2016, p. 119).

O caso de Renata, contudo, não é resolvido pela embriaguez e nem pelos outros métodos aos quais ela recorre. Há o efeito oposto: suas tentativas de solucionar os problemas trazem mais infortúnios a ela. O que Renata experimenta são alguns momentos de refúgio ao olhar o quadro ou ao tocar o piano, ainda que sejam efêmeros. Ao longo de sua trajetória, ela perde o contato com o piano gradativamente, até o rompimento total quando seu terceiro filho, Anjo Rafael, morre, restando apenas o quadro, o vazio e o luto.

A ilha de Martim é diferente da de Renata. Percebe-se que as diferenças se instauram a partir dos interesses que os dois não compartilham. Renata é urbana e ligada às artes, enquanto Martim prefere o ambiente rural. “Por mais que a amasse, era preciso algo além disso: capacidade de a compreender, participar” (LUFT, 2014, p. 16). A gradativa deterioração da relação culmina no divórcio do casal após os dois perceberem que o casamento fora um erro.

Martim é filho adotivo de Mamãe, e irmão biológico de Clara. Quando adolescente, mantinha sentimentos por Ella, filha biológica de sua mãe adotiva. Mamãe, ao considerar a

relação como incestuosa, repreende os filhos e os impede de dar prosseguimento ao amor juvenil. Em um dia fatídico, Ella, enquanto esperava escondida por Martim, sofre um acidente ao cair da cerca em que estava sentada, e a partir desse dia se torna a morta-viva que vegeta no quarto fechado, trazendo mal-estar para toda a família. De acordo com Vanessa Kukul, Martim é “*forte e racional*, preocupado em manter sua virilidade, era controlado ora por Mamãe e ora pelo poderoso silêncio de Renata. Homem angustiado por não entender nem a mulher e nem os filhos” (KUKUL, 2005, p. 50, grifos da autora). Vemos que não apenas Renata assume o posto de mulher frustrada na relação. Martim é também frustrado, sobretudo por experimentar uma solidão que não desejava, sendo emocionalmente distante de Renata e dos filhos. Dessa forma, “também homens entram em parcerias das quais esperavam ternura e companheirismo, e vão ficando isolados, lançando-se no trabalho ou em aventuras para se protegerem da dor” (LUFT, 1997, p. 156). No romance verificamos que Martim confessa aos amigos “que se casara com um *iceberg*: cintilações na superfície, mas a verdade profunda mergulhava num mar verde-escuro e gelado” (LUFT, 2014, p. 44). Além de não compreender a esposa, Martim não tolera a personalidade do filho Camilo, que é sensível e inviolável. Ele teme que o filho se torne “maricas” e o agride. Em um momento do romance, ele obriga Carolina a cortar o cabelo do irmão, “para que tenha ao menos *aparência* de homem” (LUFT, 2014, p. 107, grifos da autora), numa tentativa fracassada de separar os irmãos.

Camilo e Carolina, os gêmeos, desde crianças eram cúmplices em pensamentos e ações. Os laços que mantinham eram estreitos, preservados por um amor considerado absurdo pela família, uma vez que não se enquadravam nos padrões esperados de relações entre irmãos. De certa forma, era como se os dois tivessem nascido diferentes, com dois corpos, e apenas uma mente, uma maneira de agir e pensar. A relação era considerada como atípica por todos que os rodeavam, mas para os adolescentes era natural. O narrador nos esclarece a relação dependente que havia entre os dois:

os gêmeos precisavam tornar-se um só, não tinham outra escolha. Para Martim tudo não passava de capricho, esquisitice provinda da educação frouxa que a mãe lhes dava. Sua indignação, porém, de nada adiantava. Camilo e Carolina fingiam obedecer por algumas horas, dias; liam em cantos separados da casa, dormiam em seus dois quartos, pareciam procurar outras amizades. Mas todos sabiam: era só aparência, era provisório (LUFT, 2014, p. 24).

Diante dessa situação, os pais procuram estimular a separação dos irmãos, trocando-os de sala de aula, de escola, consultando professores, psicólogos. Separados, no entanto, os irmãos começavam a definhar, como é demonstrado com a morte do irmão: o laço é rompido,

e Carolina começa também a morrer internamente, como veremos mais detalhadamente no capítulo dedicado à morte.

Ella parece ser a personagem que melhor encarna o absurdo na obra. Depois do acidente, ela se torna um fardo para Mamãe, que dedica sua vida a cuidar da moça. Na ilha de Ella entram apenas Mamãe, Martim e ocasionalmente os gêmeos, embora sem penetrá-la de forma efetiva. Em estado vegetativo, aos olhos de Renata ela era “como um pobre cão ensinado, [...] navio dentro da noite, emitindo sinais”, e despertava indagações: “quereria realmente apenas que a aliviassem de fome, sujeira, frio? Ou, lúcida, tentava sair de si mesma, do corpo a que estava amarrada há tantos anos?” (LUFT, 2014, p. 53). Vanessa Kukul estabelece um paralelo entre Ella e Gregor Samsa, de *A metamorfose*. Assim como Samsa na obra de Kafka, depois do acidente Ella passa a viver apenas dentro do quarto fechado. Além do aspecto animalesco de Samsa e Ella, literal e metafórico, respectivamente, os dois se assemelham por terem se tornado fardos para a família. Mamãe desejava a morte de Ella, “se ao menos Ella morresse de uma vez, eu poderia enfim descansar” (LUFT, 2014, p. 104), enquanto que a irmã de Samsa ainda o ama e começa a percebê-lo como um animal de estimação, alimentando-o sempre. Ao contrário de Mamãe, que ainda sente carinho por Ella, os pais de Samsa o rejeitam como filho devido à sua condição de barata.

Nas duas obras, o quarto “isola”, mantendo Gregor e Ella privados da relação humana. Suas presenças são marcadas pelas suas ausências/presenças, pela curiosidade mórbida e pela repulsa que se sente em relação às criaturas que habitam o quarto. Sem a presença do outro (referimo-nos ao convívio humano), vão cada vez mais se recolhendo, desumanos; suas animalidades vão ficando marcadas (KUKUL, 2005, p. 60).

O tempo, nessa comparação, está intrinsecamente relacionado à perda do afeto e às deteriorações emocionais e físicas. Algum tempo depois do acidente, Ella ainda tinha consciência do que acontecia ao seu redor, mas com o passar do tempo seu estado de saúde começa a se degradar até ela se tornar inconsciente, assim como Samsa morre devido à infecção que a maçã grudada no casco lhe causa, e, por falta de cuidados médicos, se torna a cada dia mais degradante. Já o absurdo, no romance de Luft e na novela de Kafka, está novamente relacionado ao que está fora do padrão, e alcança mesmo o surreal. No caso de Samsa, é absurda, surreal e trágica a própria metamorfose em barata. No caso de Ella, é o último trecho do romance que demonstra estas características. Desde que a saúde da personagem começa a se degradar, sabemos que ela vive de forma vegetativa, inconsciente. No fim, contudo, de forma animalesca Ella

estava rindo: sacudia o corpanzil de tanto rir, premia as pálpebras, virava a cabeça freneticamente no travesseiro. O coração doente da casa explodia. Como um animal que reuniu em sua cova excrementos, folhas podres, vermes, a dor acumulada e a consciência repugnada de si mesma e dos outros começavam a rebentar (LUFT, 2014, p. 111).

Compreender como Ella, em estado inconsciente, poderia gargalhar estrondosamente justo em um momento (durante o velório) que impõe o silêncio à maioria das pessoas, como forma de respeito ao morto e à dor alheia, é também entender o absurdo. Não apenas a situação pode ser absurda, mas a própria vida de Ella o é, uma vez que, para Camus, “dans le monde absurde, la valeur d’une notion ou d’une vie se mesure à son infécondité” (CAMUS, 1989, p. 98)<sup>105</sup>. Considerando que nesse mundo “les pensées comme les vies sont privées d’avenir” (CAMUS, 1989, p. 98)<sup>106</sup>, uma vida infecunda e privada de futuro, como a de Ella, pode ser percebida como absurda.

Assim como Ella, Clara está simultaneamente presente e ausente na narrativa. Sem lugar de destaque e sem conquistas, ela passa seus dias a esperar em vão, presa em sua própria ilha, por um amor proibido que nunca esqueceu. Ao se apaixonar por um Padre que frequentava a casa da família por ser amigo de Mamãe, Clara conhece a sedução de um homem que parece apenas usá-la para satisfazer seus desejos. Os dois começam a flertar, trocar olhares e toques, práticas que parecem culminar na realização do ato sexual, mas são interrompidas pelo próprio Padre, que revela a Clara o seu desejo em apenas vê-la:

não era a ela que o Padre amava nem desejava: era uma obsessão, uma doença que lhe turvava a alma. Ele precisava ver, só isso, *ver*. [...] *Vendo* ele conseguiria se libertar, tinha esperança. Conseguiria aplacar a feroz inquietação que o roía por dentro. Seria quase uma visão, uma visão *mística*, ele usara essa palavra, Clara tinha certeza, essa palavra, sim, e quase a fizera rir um riso de louca. Febre mística: ver o sexo de uma mulher (LUFT, 2014, p. 86, grifos da autora).

Para ele, vê-la nua seria como um processo de redenção e salvação de uma obsessão que vai de encontro aos seus votos de castidade, exigidos pelo sacerdócio. Torná-la objeto místico pode demonstrar um pretexto para a própria absolvição, já que, se o sexo de Clara é místico, e poderíamos afirmar, ascético e beatífico, não seria pecado apenas contemplar uma moça inocente, “uma menina que nem sabia de nada” (LUFT, 2014, p. 86). Clara, no entanto, o desejava enquanto homem, e ambicionava a realização do sexo. Ela cede ao pedido do Padre,

<sup>105</sup> “no mundo absurdo, o valor de uma noção ou de uma vida se mede por sua infecundidade” (CAMUS, 2010, p. 81).

<sup>106</sup> “tanto os pensamentos quanto as vidas são privados de futuro” (CAMUS, 2010, p. 81).

para apenas vê-la, mas sente vergonha. Após o ocorrido, Clara se sente desolada e pensa mesmo em morrer. Depois de um tempo, lança-se em várias relações inconsequentes, mas paradoxais: “queria ser amada, e não suportava que a amassem. Se lhe dissessem: ‘eu te amo’, fechava-se, tornava-se agressiva, feria, com o rosto inexpressivo, os olhos parados, feria como temia ser ferida” (LUFT, 2014, p. 88).

De acordo com Georges Bataille, “no sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto)” (BATAILLE, 1987, p. 16). O erotismo que envolve a situação pode ser considerado como metaforicamente sacrificial na medida em que o Padre “sacrifica” Clara para obter a própria salvação. Há a perda da inocência da “menina sem pecado” (LUFT, 2014, p. 86), deixada ao relento, à espera de um amor platônico e desastroso. Percebemos que a situação de Clara se instaura a partir do eterno querer, da Vontade que, segundo Arthur Schopenhauer, é sofrimento e crueldade. O filósofo propõe como alternativa para o sofrimento “a espontânea negação da vontade, que ocorreria, por exemplo, na contemplação artística, nos atos de compaixão e na vida ascética” (CORDEIRO, 2017, p. 104). Clara, contudo, ao não encontrar solução para sua angústia, a vivencia diariamente. Dessa forma, é possível pensar que ela experimenta o sofrimento à maneira de Schopenhauer, sem, contudo, solucioná-lo. Ela pode representar a tragicidade, uma vez que para Schopenhauer

o que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação [...] é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto *não são dignos* de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à *resignação* (NIETZSCHE, 2007, p. 18, grifos do autor).

Resignando-se, então, Clara demonstra a tragicidade de uma vida baseada na eterna espera de um amor impossível e não correspondido, o eterno querer.

Mamãe é a mãe biológica de Ella, e adotiva de Martim e Clara. Figura sem rosto, é a matriarca da família e a sustentação da vida vegetativa da filha. É caracterizada como “uma velha gorda e bizarra” (LUFT, 2014, p. 65), “uma mulher forte, que assumira a família e as propriedades, e dirigia tudo com grande animação” (LUFT, 2014, p. 51). Com o acidente de Ella, Mamãe ainda é uma mulher forte, mas presa às obrigações de mãe cuidadora. Ella “amarrara Mamãe com insidiosos fios: a doente insistia na presença dela. Só a ela aceitava bem, só por ela se deixava alimentar, lavar, cuidar. Quando estava mais consciente, recusava-se a receber outras visitas que não Mamãe e Martim” (LUFT, 2014, p. 51). A personagem vive em constantes contradições, ora mantendo “o bom humor e a vitalidade mesmo depois de velha”

(LUFT, 2014, p. 46), ora desejando a filha morta, para que tanto o seu pesar quanto o sofrimento de Ella terminem. De uma forma ou de outra, assim como Renata, ela deseja “livrar-se de tudo aquilo” (LUFT, 2014, p. 40). Mamãe é, além disso, o retrato da mulher moderna cujo estilo de vida deve satisfazer os desejos impostos pela sociedade:

Com a idade e a longa enfermidade da filha, Mamãe tornara-se um símbolo de dedicação. Todos a chamavam de Mamãe, mesmo amigos, criados, netos. Não importava que a mulher decidida, animada, se transformasse numa velhinha patética. Era um ponto de referência para todos: “se um dia eu precisar, Mamãe estará sempre ali.” (LUFT, 2014, p. 47).

Mamãe, sem nome e identidade, não é mais dona de si, mas corporifica a sustentação dos que dela precisam. “Qualquer mulher é essa, não importa a idade e a condição. Mudam os endereços, mudam as ocupações: em vez de escrever no computador ela pode estar lidando na cozinha ou colocando a sonda num doente” (LUFT, 1997, p. 155). Dessa forma, como toda e qualquer mulher do mundo moderno, o papel de Mamãe é o de carregar o mundo nos ombros, sem descanso ou recompensas.

Os dois romances com os quais trabalhamos nesta pesquisa fazem parte de uma tradição que, segundo Lukács, possui como ponto de partida o gênero epopeia na Grécia Antiga. O romance seria, como já analisado, a epopeia transformada de acordo com os padrões modernos em que se constrói a percepção de vida e morte. Enquanto o herói da epopeia, como Ulisses ou o povo português de Camões, está destinado a enfrentar o mundo e suas adversidades, o herói do romance, e sobretudo do romance moderno, “nasce desse alheamento em face do mundo exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 66). Alheios ao mundo, os personagens de *O quarto fechado* e de *O estrangeiro* buscam compreender o valor da vida, já que ela é desprovida de sentido. A busca por algo, aqui, é “a intenção fundamental determinante da forma do romance [que] objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Percebemos também que uma das facetas do absurdo e do trágico perpassam pela consciência da inevitabilidade da morte. Acrescentamos, nesse sentido, que “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 11), e que esse abismo está presente nos romances na medida em que os personagens vivem, cada um, em um universo particular, tal qual um naufrago em uma ilha deserta. Essa descontinuidade é também intensificada pela morte, como veremos no terceiro capítulo de forma mais detalhada. Ao se recusarem a estabelecer conexões com o mundo exterior, os personagens colaboram para a construção de uma descontinuidade temporal.

No que se refere ao gênero romance, para Lukács

somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvolta ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto (LUKÁCS, 2009, p. 58).

Como se pode perceber na citação apresentada, a prosa é a forma por excelência que abarca as mais distintas contradições e paradoxos, uma vez que permite escolher se se tratará do peso ou da leveza. Escolhendo tratar do absurdo, do trágico e da morte, Albert Camus e Lya Luft elegem como principais elementos constitutivos estes aspectos que estão relacionados ao que é considerado sombrio.

É preciso ressaltar, contudo, que os personagens também procuram redenção e liberdade de escolha. Em *O quarto fechado*, Renata busca refúgio na arte, isto é, no quadro e no piano, e experimenta alguns momentos de alívio e esperança quando o terceiro filho, Anjo Rafael, nasce. Meursault, por sua vez, experimenta a leveza do verão ao ir à praia, tomar banho de mar e aproveitar da companhia de Marie. De forma geral, os personagens procuram salvação ao tentar, cada um à sua maneira, escapar da realidade sufocante à qual estão submetidos. Camilo encontra solução no suicídio, Martim, após o divórcio, procura paz na fazenda que mantinha fora da cidade, Clara e o Padre também procuram salvação e amor, respectivamente. Embora a busca seja em vão, uma vez que a eles é concedido apenas o desejo de mudança, os personagens encarregam-se de tentar sobreviver em um mundo cruel, hostil, absurdo e trágico. É interessante notar que a luta diária, tal como o trabalho eterno de Sísifo, demonstra que a vida pode ter o valor que cada ser humano designa a ela.

#### 4 CONFIGURAÇÕES DA MORTE EM *O ESTRANGEIRO* E EM *O QUARTO FECHADO*

*“Nossa vida sem dívida pertence aos outros e é justo doá-la quando necessário. Mas nossa morte pertence exclusivamente a nós, essa é a minha definição de liberdade”*

(Albert Camus, *O tempo dos assassinos*)

Este capítulo é dedicado ao estudo das diversas e possíveis configurações da morte nos romances que nos propusemos analisar. Procuramos compreender como a morte, o luto e a perda são representados em *O estrangeiro* e em *O quarto fechado*, a fim de trazer novas abordagens e configurações sobre a terceira temática, a morte, nessas obras literárias. Perpassamos, dessa forma, pela história da morte no ocidente, tomando por base os estudos de Philippe Ariès, a teoria do absurdo e da revolta, de Albert Camus, e as noções de luto e melancolia concebidas por Sigmund Freud, para nos concentrarmos nas figurações da morte em suas nuances física e simbólica<sup>107</sup>.

Durante os séculos, diversas foram as representações conferidas à morte e ao luto. Philippe Ariès, historiador francês que se concentrava no estudo da história das mentalidades, debruçou-se sobre um amplo estudo diacrônico, considerando o período da Idade Média até o século XX, a fim de demonstrar as diferentes atitudes humanas diante da consciência da finitude, da perda, do luto. Em *História da morte no ocidente*, o autor compilou diferentes artigos e ensaios dedicados às concepções sociopolíticas de temas relacionados à morte, como a representação da morte de si e do outro, a significação do macabro, o culto e o repúdio aos cadáveres, as formas com as quais eram conduzidos os funerais e enterros, as transformações às quais os cemitérios foram submetidos ao longo do tempo, dentre outros assuntos.

As atitudes perante a morte foram modificadas de acordo com a passagem do tempo e mediante a instituição de normas de cada sociedade. O autor inicia o livro apresentando a atitude que nomeia de “morte domada”, comportamento tipicamente relacionado à Idade Média, no qual a morte – elemento fortemente presente na sociedade como consequência de guerras e doenças – era, de forma geral, considerada como um fenômeno natural, isto é, não era um fenômeno com o qual o ser humano se preocupava. Essa concepção pode ser encontrada, por

---

<sup>107</sup> Consideraremos como morte simbólica, neste trabalho, qualquer tipo de manifestação de perda que não seja relacionada ao âmbito da morte física, isto é, a morte do corpo, a finitude da vida. Dessa forma, a morte simbólica pode se configurar como a perda do amor, da liberdade ou da vontade de viver, por exemplo. A morte simbólica é, portanto, uma extensão do termo “morte”, sugerindo diversos outros sentidos além do sentido corrente do termo.

exemplo, nas canções e histórias medievais, como em *A canção de Rolando*, canção de gesta do século XI. Nessa época, a menos que se morresse de morte súbita, normalmente se sabia que iria morrer, já que as guerras e as doenças eram quase sempre irremediáveis. A morte era, de certa forma, esperada quando se adoecia ou quando se participava de batalhas. É pertinente notar também que, nesse contexto, a morte tinha caráter público, isto é, os ritos funerários, embora ocorressem no quarto do moribundo, eram abertos para que qualquer pessoa pudesse presenciá-los. As figuras e representações imagéticas datadas desse período demonstram a importância da presença de amigos, conhecidos, vizinhos e a família do condenado à morte, incluindo também as crianças. Para Philippe Ariès, “a simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos” (ARIÈS, 2017, p. 37–38), demonstra a familiaridade e a naturalidade que se tinha ao ser preciso lidar com a morte.

Durante a Idade Média e a Idade Moderna, as atitudes diante da morte se transformaram lentamente até culminar na denominada “morte interdita”, que caracteriza as atitudes do ser humano do século XX diante da finitude. A “morte interdita” tem origem no século XIX, uma vez que, nesse período, as sociedades ocidentais começaram a se preocupar de forma mais acentuada com as questões que diziam respeito à higiene e com o medo de doenças relacionadas aos cemitérios e aos cadáveres, cujo resultado foi o repúdio destes. Também nessa época começou-se a mentir para o moribundo, ocultando dele doenças ou uma morte próxima, a fim de poupá-lo do sofrimento.

Segundo Philippe Ariès, “entre 1930 e 1950, a evolução vai se precipitar. Esta aceleração é devida a um fenômeno material importante: o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho” (ARIÈS, 2017, p. 83). Nesse contexto, em que a morte é um fenômeno que causa temor, a interdição da morte se caracteriza pelo medo da dor que se pode sentir ao morrer, pela proteção destinada às crianças, uma vez que se evita levá-las a hospitais e enterros, pela diminuição da dramatização por parte do moribundo, que não mais se despede de cada membro da família e amigos, pelo fim dos trajes pretos, pela morte silenciosa e solitária no hospital. Faz-se pertinente notar que estas atitudes, tanto da “morte domada”, quanto da “morte interdita”, e de outras possíveis formas de morrer, caracterizam um estilo de época relacionado aos valores sociais das sociedades ocidentais, e são categorias que generalizam as atitudes diante da morte. Ainda no século XX, segundo Ariès,

em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (ARIÈS, 2017, p. 38, grifos do autor).

Podemos perceber, portanto, que as atitudes que conservamos nos séculos XX e XXI são herdeiras de longas transformações sociopolíticas e históricas, que atuam como fatores que ajudam a determinar o nosso comportamento em relação à morte e aos ritos funerários. De forma geral, acreditamos que, na atualidade, a morte, embora como processo natural, caracteriza-se como selvagem e interdita, fato pelo qual, enquanto sociedade ocidental, passamos a temê-la, como nos demonstram as análises de Ariès.

Conforme dito nos capítulos anteriores, tanto Albert Camus quanto Lya Luft se interessaram pela investigação de temas relacionados à morte, especialmente nos campos da filosofia e da literatura. Em *O mito de Sísifo*, Camus demonstra este interesse a partir do estudo do suicídio como possível saída da condição absurda à qual o ser humano está submetido. Considerando o fato de sermos sujeitos mortais, bem como o fato de pertencermos a um período temporal em que a morte, como vimos acima, é considerada como um dos piores males a que o ser humano pode estar condicionado, faz-se premente o entendimento de que a vida possa ser desfrutada enquanto haja tempo. Considerando também que pensar sobre a morte é, inevitavelmente, pensar sobre o tempo, Camus procura soluções que possam superar o absurdo, sentimento que advém do despertar da consciência para a inevitabilidade da morte. Para ele,

de même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation », « avec âge tu comprendras ». Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi (CAMUS, 1989, p. 29-30)<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> “da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos de levá-lo. Vivemos no futuro: “amanhã”, “mais tarde”, “quando você conseguir uma posição”, “com o tempo vai entender”. Estas inconseqüências são admiráveis, porque afinal trata-se de morrer. Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade” (CAMUS, 2010, p. 28).

Nesse cenário, faz-se notável a defesa do momento presente, em vez da excessiva valorização do tempo futuro. Seguindo o raciocínio de Albert Camus, podemos considerar que o fato de pensar no e para o futuro se nos apresenta como um objetivo inútil, uma vez que a inexorabilidade inerente ao conceito de futuro é a certeza da finitude, logo, da morte. Diante “de cette sensation amère d’appartenir au temps et de ne pas pouvoir échapper à un destin cruel” (LAVOIE, 1971, p. 16)<sup>109</sup>, diante do horror que é ter de enfrentar seus piores inimigos, diga-se, aqui, o tempo e a morte, o ser humano busca possíveis alternativas para enfrentar o absurdo imanente a essa irrevogável condição. Diante disso, a primeira alternativa seria o suicídio. Ao pensar o suicídio como fenômeno individual, ao contrário do que se tem como fenômeno exclusivamente social, Camus acreditava que exterminar a própria vida não resolve o problema do absurdo, uma vez que “il est impossible d’assimiler la mort à une expérience vécue” (LAVOIE, 1971, p. 16)<sup>110</sup>, ou seja, não podemos compreender se há ou não algo além da morte, uma vez que a experiência de morrer é única e definitiva. Ainda de acordo com Camus, o matar-se é a afirmação de que a vida não vale a pena ser vivida: “se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c’est avouer. C’est avouer qu’on est dépassé par la vie ou qu’on ne la comprend pas. [...] C’est seulement avouer que cela ‘ne vaut pas la peine’” (CAMUS, 1989, p. 20)<sup>111</sup>. Por mais que viver a vida (em que o absurdo é a noção que condiciona o estar vivo) possa parecer um trabalho de Sísifo, isto é, inútil e sem esperança, é preciso atribuir um sentido, qual seja, ao *non sense* da vida: “si la descente ainsi se fait certains jours dans la douleur, ele peut se faire aussi dans la joie” (CAMUS, 1989, p. 166)<sup>112</sup>.

Segundo Camus, outra alternativa para se escapar do absurdo inerente à consciência da finitude é a revolta. A contrário do suicídio ou do refúgio na religião e em Deus, ou em qualquer outra proposta divina, a revolta caracteriza-se como único recurso ao qual o homem pode recorrer, criando, para si, uma resistência ao absurdo. A revolta nasce, então, a partir da tomada de consciência: “la perception soudaine qu’il y a quelque chose à quoi l’homme peut s’identifier” (MANGA, 2017, p. 39)<sup>113</sup>. Utilizando o exemplo de um escravo, Camus busca demonstrar que a revolta é o voltar-se contra uma situação que oprime o ser humano. Um

---

<sup>109</sup> “dessa sensação amarga de pertencer ao tempo e de não poder escapar a um destino cruel” (LAVOIE, 1971, p. 16).

<sup>110</sup> “é impossível assimilar a morte à uma experiência vivida” (LAVOIE, 1971, p. 16).

<sup>111</sup> “matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. [...] Trata-se apenas de confessar que isso ‘não vale a pena’” (CAMUS, 2010, p. 19).

<sup>112</sup> “assim como, em certos dias, a descida é feita na dor, também pode ser feita na alegria” (CAMUS, 2010, p. 139).

<sup>113</sup> “a percepção súbita de que há alguma coisa à qual o homem pode se identificar” (MANGA, 2017, p. 39).

escravo, exausto de receber ordens opressivas, um dia diz “não”: “julga subitamente inaceitável um novo comando. Qual é o significado deste ‘não’? Significa, por exemplo, ‘as coisas já duraram demais’, ‘até aí, sim; a partir daí, não’; ‘assim já é demais’, e, ainda, ‘há um limite que você não vai ultrapassar’” (CAMUS, 2019, p. 27). Assim como o escravo diz “não” ao seu senhor, o homem absurdo deve dizer “não” à condição absurda que o oprime. Ao contrário do suicida, pois, o homem revoltado

demonstra, com obstinação, que traz em si algo que ‘vale a pena...’ e que deve ser levado em conta. De certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir (CAMUS, 2019, p. 28).

Ao adotar a revolta como saída efetiva da condição absurda, “em última instância, ele aceitará a derradeira derrota, que é a morte, se tiver que ser privado desta consagração exclusiva a que chamará, por exemplo, de sua liberdade. Antes morrer de pé do que viver de joelhos” (CAMUS, 2019, p. 29). Novamente o homem revoltado se assemelha ao escravo: ao conseguir a liberdade por meio da revolta, é preciso conservá-la. Caso o revoltado seja obrigado a renunciar à liberdade para voltar à condição absurda, ele aceitará a morte como última opção.

Na literatura de Lya Luft, é recorrente o cenário em que a instituição familiar e os espaços físicos, frequentemente as casas habitadas pelos personagens, são caracterizados como um “*beco sem saída*” (BARROCA, 2014, p. 24), uma vez que estes espaços atuam como fontes repressoras, enquanto constituintes de inúmeros conflitos e problemas diversos. No primeiro romance de Lya Luft, *As parceiras*, embora a família de Anelise, a protagonista, seja constituída majoritariamente de mulheres, as personagens retratadas sofrem com imposições do sistema patriarcal, que as condena a se casarem e a serem mães de forma precoce. Catarina, a avó de Anelise, foi uma das vítimas dessa situação conflituosa: a personagem foi deixada no Brasil pela mãe para se casar quando começou a menstruar. Experimentando apenas sofrimento, abusos e agressões durante o período em que foi casada, diante de uma situação irremediável, trágica e absurda, Catarina encontra solução para seus problemas no suicídio. Conhecemos a realidade sofrida por meio das palavras da neta Anelise:

Consegui sobreviver até os quarenta e seis anos. O marido desistiu de lhe ensinar a arte dos bordéis, preferindo teúdas e manteúdas àquela adolescente que já lhe provocava mais medo do que desejo. Mudou-se para uma de suas fazendas, no casarão aparecia apenas como visitante temido. Minha avó ficou meio esquecida com as empregadas e uma governanta. Quando o marido irrompia naquela falsa tranquilidade, não deixava de procurar a mulher. Dava um jeito de abrirem o sótão, e entre gritos e escândalos emprenhava Catarina outra vez (LUFT, 2015, p. 14).

Segundo a teoria do absurdo e das considerações sobre a revolta de Camus, é possível pensar que Catarina sucumbe diante do absurdo que experimenta cotidianamente ao encontrar o suicídio como solução. Anelise, por sua vez, pode corporificar a revolta, uma vez que procura romper a tradição à qual as mulheres de sua família estão condenadas a protagonizar. Assim como o escravo, ela diz “não” à situação irremediável ao decidir ir ao chalé em que sua avó viveu, a fim de revisitar a história familiar. Apesar de seus esforços, no entanto, Anelise não consegue escapar das memórias fantasmagóricas que a perseguem a partir do momento em que faz inúmeras descobertas no chalé, visto que “ela se vê fadada ao mesmo destino de sua avó, condicionada por uma fatalidade inelutável” (BARROCA, 2014, p. 26). Como consequência desta tomada de consciência, “Anelise não suporta o reconhecimento do processo de repressão a que está submetida, e, como a avó Catarina, ela também se entrega à loucura, numa atitude de *aceitação* das imposições imutáveis” (BARROCA, 2014, p. 27).

Os primeiros romances de Lya Luft se caracterizam pela apresentação de situações conflituosas e irremediáveis, frequentemente abordadas como consequência dos atos opressivos designados pelo masculino. As personagens, no entanto, buscam, ainda que se saibam inutilmente, desvencilharem-se do destino ao qual foram submetidas: Anelise, em *As parceiras*, Gisela, em *A asa esquerda do anjo*, Alice, em *Reunião de família*, e Renata, em *O quarto fechado*, são acometidas pelas opressões advindas de outros personagens, bem como pelas crises existenciais e identitárias do seu próprio *eu*. De forma geral, são mulheres frequentemente levadas à exaustão causada pela necessidade de lutar diariamente contra os *fantasmas* que as perseguem, contra as obrigações familiares impostas, contra a morte e contra as formas de morrer<sup>114</sup>. Dessa forma, “as estruturas familiares e pessoais são ameaçadas por acontecimentos inesperados, que põem abaixo as aparências em que elas se sustentavam” (BARROCA, 2014, p. 28-29). Para Albert Camus, esses fenômenos poderiam ser caracterizados como absurdos:

ce malaise devant l’inhumanité de l’homme même, cette incalculable chute devant l’image de ce que nous sommes, cette ‘nausée’ comme l’appelle un auteur de nos jours, c’est aussi l’absurde. De même l’étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familial et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c’est encore l’absurde (CAMUS, 1989, p. 31)<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> A morte simbólica pode figurar aqui como a condenação ao casamento e a subordinação às regras sociais regentes do patriarcado, que são formas simbólicas de morrer ou de matar-se na medida em que o projeto de vida de alguma dessas mulheres não contempla essa meta de vida.

<sup>115</sup> “Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar

Assim, tanto o absurdo quanto o trágico, enquanto perfis do conflito entre o eu e o mundo, podem ser personificados por essas personagens, cujos sofrimentos podem engendrar situações irremediáveis, como a morte e as doenças incuráveis. Ainda que o mundo lhes seja familiar, há um estranhamento deste mundo frente a esse mal-estar que se sente a partir da experimentação do absurdo, uma vez que o ser humano se percebe, então, estrangeiro àquilo que o circunda.

Diante das análises e das associações apresentadas acima, podemos perceber o quanto a literatura de Lya Luft se apodera da morte enquanto elemento passível de diferentes formas de constituição. Faz-se pertinente notar que, muitas vezes, a morte pode ser simbólica, ou seja, pode ocorrer no interior dos personagens quando a percepção sobre o mundo se torna, lenta ou subitamente, privada de ilusões, sonhos e esperanças. Nesse contexto, os personagens *morrem* de forma gradual ao perceber que se encontram nos *becos sem saída*. Em *La mort*, Vladimir Jankélévitch afirma que tratar de qualquer tema é, implicitamente, tratar da morte:

C'est donc pour une lecture superficielle et toute grammaticale que l'être parle seulement de l'être et la vie seulement de la vie. La vie nous parle de la mort, et même elle ne parle que de cela. Allons plus loin : de quelque sujet qu'on traite, en un sens on traite de la mort ; parler de quoi que ce soit, par exemple de l'espérance, c'est obligatoirement parler de la mort ; parler de la douleur, c'est parler, sans la nommer, de la mort ; philosopher sur le temps c'est, par le biais de la temporalité et sans appeler la mort par son nom, philosopher sur la mort ; méditer sur l'apparence, qui est mélange d'être et de non-être, c'est implicitement méditer sur la mort... [...] La mort est l'élément résiduel de tout problème – que ce soit le problème de la douleur, ou le problème de la maladie, ou le problème du temps (JANKÉLÉVITCH, 2017, p. 64)<sup>116</sup>.

Notamos que, ao dissertar sobre qualquer tema, dissertamos, de certa forma, sobre a morte e suas implicações. Para Jankélévitch, não podemos falar da dor, de doenças ou do tempo sem compreender que esses temas nos direcionarão para a consciência da inevitabilidade da morte, de nossa finitude e do fim daqueles que nos cercam. Diante disso, acreditamos que, quando Lya Luft apresenta em seus romances as diversas facetas que compõem a condição humana, a autora também traz à superfície o problema da morte, que se apresenta por meio do

---

e no entanto inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo” (CAMUS, 2010, p. 29).

<sup>116</sup> “É por uma leitura superficial e puramente gramatical que o ser fala somente do ser e a vida somente da vida. A vida nos fala da morte, e mesmo ela fala apenas dela. Vamos mais longe: sobre qualquer tema que tratemos, em um sentido tratamos da morte; falar do que seja, por exemplo, da esperança, é obrigatoriamente falar da morte; falar da dor é falar, sem a nomear, da morte; filosofar sobre o tempo é, por meio da temporalidade e sem chamar a morte pelo seu nome, filosofar sobre a morte; meditar sobre a aparência, que é mistura de ser e não ser, é implicitamente meditar sobre a morte... [...] A morte é o elemento residual de todo problema – seja o problema da dor, ou o problema da doença, ou o problema do tempo” (JANKÉLÉVITCH, 2017, p. 64).

suicídio, de doenças fatais, de acidentes ou por meio da morte simbólica. A epígrafe de *O quarto fechado*, de Rainer Maria Rilke, dialoga intimamente com a citação de Jankélévitch, uma vez que defende a indissociabilidade entre a vida e a morte: “quando pensamos estar dentro da vida, a Morte põe-se a chorar dentro de nós” (RILKE *apud* LUFT, 2014, p. 7). A partir do diálogo semântico que se estabelece entre as citações, é possível pensar que, assim como a vida, a morte faz parte da nossa composição enquanto seres humanos. Sendo impossível dissociá-las, vida e morte caminham, pois, lado a lado, coexistindo em nós e no mundo, “ambas, ambíguas e indefinidas, constituídas, entretanto, em um caminho de direções que se completam” (BARROCA, 2014, p. 33).

Em *O estrangeiro*, a primeira morte apresentada por Meursault é a morte da mãe do personagem. Durante o velório, Meursault demonstra indiferença em relação à mãe e à morte. No momento em que a ação acontece, os personagens não demonstram compreender que o comportamento de Meursault é estranho, fato que, no momento do julgamento no tribunal, fará com que o personagem seja condenado à morte. O porteiro o convida para jantar, e ele recusa, aceitando apenas tomar um café com leite. Em seguida, os dois fumam um cigarro juntos. Reforçando o que já foi citado anteriormente, nesse momento da narrativa Meursault parece estar mais preocupado em captar todas as informações que pode perceber ao seu redor: a barriga das mulheres, a magreza dos homens, o cancro da enfermeira, a luz intensa, o cansaço, a dor nos rins, dentre várias outras informações que ele descreve. Além disso, ele é capaz de nos informar sobre os danos que a situação lhe causa, uma vez que Meursault narra sentir cansaço, dor, sono, calor, além de conservar o silêncio que parece característico de sua personalidade.

É possível pensar que, mesmo antes de morrer fisicamente, a mãe de Meursault já se encontrava, para ele, morta, de certa forma. Essa ideia pode nos ajudar a esclarecer o porquê de Meursault reagir com indiferença ao recebimento do telegrama do asilo, anunciador da tragédia, já que, segundo as concepções de atitude diante da morte, de acordo com Philippe Ariès, encontramos-nos em um período de tempo caracterizado pela “morte interdita”. Nesse contexto, Meursault reage de forma natural à morte da mãe, assemelhando-se à atitude dos cavaleiros medievais. Observemos que, neste caso, a atitude de Meursault diante da morte (e da notícia da morte) se caracteriza como similar à atitude da Idade Média, mas não ocorre devido à familiaridade com a morte que havia na época medieval, isto é, ao viver em um período de tempo em que a morte é “interdita”, e não “domada”, é possível pensar que Meursault não é familiarizado com o fenômeno da morte como as pessoas do medievo. No universo concebido por Camus, pode-se pensar que Meursault, devido à condição de homem frente ao absurdo, já tenha, simbolicamente, matado a mãe. Podemos perceber que Meursault representa o homem

mediano, simples e humilde, que trabalha em um escritório comum e tem um emprego ordinário. Uma demonstração de sua rotina é descrita por Albert Camus em *O mito de Sísifo*:

Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le 'pourquoi' s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement (CAMUS, 1989, p. 29)<sup>117</sup>.

E em *O estrangeiro*, temos a demonstração prática da rotina, da lassidão:

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur de l'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit 'oui' pour n'avoir plus à parler (CAMUS, 1986, p. 10-11)<sup>118</sup>.

A condição absurda, aliada à rotina de trabalho exaustiva à qual Meursault é submetido, contribui para a morte simbólica da mãe, bem como para os acontecimentos anteriores aos narrados no romance, como a decisão de colocá-la no asilo. Meursault afirma que não vai visitá-la devido ao hábito: “et aussi parce que cela me prenait mon dimanche – sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route” (CAMUS, 1986, p. 12)<sup>119</sup>. Notamos que ele não a visita porque, trabalhando a semana inteira, gostaria de descansar durante o fim de semana. Ir até a cidade próxima, pegar o ônibus, e tudo o que envolve fazer a viagem não valeria a pena, como vemos em “l'absurde du monde peut s'illustrer dans l'idée de l'habitude ; la vie devient comme un ensemble de gestes machinaux où on reproduit les mêmes choses ; on parcourt les mêmes chemins, les mêmes itinéraires” (MANGA, 2017, p. 33)<sup>120</sup>.

Podemos supor a indiferença de Meursault em relação à mãe também no âmbito da linguagem. É interessante notar que não sabemos o primeiro nome de Meursault, de sua mãe e de outros personagens. A maioria dos personagens se apresenta, na verdade, como a sintetização

<sup>117</sup> “Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o ‘por quê’ e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2010, p. 27).

<sup>118</sup> “Corri para não perder o ônibus. Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro da gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse. Dormi durante quase todo o trajeto. E quando acordei estava apoiado em um soldado, que sorriu e me perguntou se eu vinha de longe. Respondi ‘sim’ para não ter de falar mais” (CAMUS, 2017, p. 14).

<sup>119</sup> “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” (CAMUS, 2017, p. 14).

<sup>120</sup> “o absurdo do mundo pode ilustrar-se na ideia de hábito: a vida se torna um conjunto de gestos maquinais, na qual as mesmas coisas são reproduzidas; percorre-se os mesmos caminhos; os mesmos itinerários” (MANGA, 2017, p. 33).

do cargo que exerce, à exceção do árabe. Há, assim, o diretor, a enfermeira e o porteiro do asilo, o militar que o encara no ônibus, o patrão, e, no momento do julgamento, há o advogado, o juiz de instrução e os oficiais que trabalham para a justiça. Em geral, apenas os personagens mais próximos de Meursault são dignos de nomeação, como Marie, Raymond, Salamano e Céleste. A ausência de nomes, no romance, pode atuar como um mecanismo de distanciamento entre leitor e personagens, já que a ausência de nomes implica não estabelecer vínculos de reconhecimento emocional.

De acordo com Christian Manga, pesquisador da Universidade de Bergen, “pour lui en effet la mort semble quelque chose de banal. C’est la raison pour laquelle Meursault est indifférent au deuil de sa mère, il ne comprend pas qu’on puisse pleurer” (MANGA, 2017, p. 32)<sup>121</sup>. Novamente, a partir da citação do autor, percebemos que a atitude de Meursault é incomum em relação à atitude que a maioria das pessoas poderiam ter, e, portanto, estranha aos olhos da sociedade. Essa atitude, caracterizada pela ausência de remorsos, pela qualificação da morte enquanto um acontecimento banal, pela desvalorização da vida de forma geral, advém da existência em um mundo sem sentido, um mundo em que há “la mort de la vie sociale ; la mort du sentiment d’appartenir à une société ; la mort de l’empathie” (MANGA, 2017, p. 32)<sup>122</sup>, isto é, Meursault, sendo um homem submetido à condição absurda, vive uma vida privada de ilusões, sem a possibilidade de se refugiar em crenças religiosas sem sentido, e, ao mesmo tempo, consciente da inexorabilidade da morte:

la mort étant le point de départ de l’absurde, l’univers romanesque de *L’Étranger* est un univers structuré par l’absurde à plus d’un titre. Nous assistons en effet à un schéma absurde à la fois de la vie de Meursault et de la société dans laquelle il vit. Si le monde dans lequel évolue le narrateur est dénué de sens, lui-même est aussi un exemple d’absurde (MANGA, 2017, p. 32–33, grifo do autor)<sup>123</sup>.

Pode-se notar que atitude de Meursault não se restringe à consciência da inevitabilidade da morte, uma vez que ele também demonstra indiferença em relação aos outros personagens, bem como à vida, ao amor e ao contexto social. Assim, conforme procuramos demonstrar no

---

<sup>121</sup> “para ele, de fato, a morte parece ser banal. É a razão pela qual Meursault é indiferente ao luto de sua mãe, ele não compreende que se pode chorar” (MANGA, 2017, p. 32).

<sup>122</sup> “a morte da vida social; a morte do sentimento de pertencimento à uma sociedade; a morte da empatia” (MANGA, 2017, p. 32).

<sup>123</sup> “Sendo a morte o ponto de partida do absurdo, o universo romanesco de *O estrangeiro* é um universo estruturado pelo absurdo por diversas razões. Com efeito, assistimos a um esquema absurdo simultaneamente da vida de Meursault e da sociedade na qual ele vive. Se o mundo no qual o narrador evolui é desprovido de sentido, ele mesmo é também um exemplo de absurdo” (MANGA, 2017, p. 32–33).

terceiro capítulo, Meursault age de forma neutra tanto com Marie, como com o patrão e com os amigos.

A segunda morte apresentada no romance é a do árabe. Partindo deste mesmo princípio – o de que o comportamento de Meursault é influenciado pela condição absurda –, podemos entrever que a atitude do personagem diante do assassinato que comete é similar à sua primeira atitude, frente a morte da mãe. O suicídio, conforme já expusemos ao longo deste trabalho, pode se apresentar ao ser humano como uma solução para o problema do absurdo. O assassinato, por sua vez, torna-se uma ação contraditória à luz do absurdo. A atitude de Meursault após ter matado o árabe, sem remorsos, demonstrações de culpa ou arrependimento, nos apresenta a possibilidade de este tipo de crime ser admitido como possível. Em *O homem revoltado*, Albert Camus apresenta essa noção, ao afirmar que

o sentimento do absurdo, quando dele se pretende, em primeiro lugar, tirar uma regra de ação, torna o crime de morte pelo menos indiferente, e, por conseguinte, possível. Se não se acredita em nada, se nada faz sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância. Não há pró nem contra, o assassino não está certo nem errado (CAMUS, 2019, p. 15–16).

Dessa forma, o assassinato e o assassino se caracterizam como contraditórios, uma vez que, por um lado, se a vida é desprovida de sentido, não há condenação moral por assassinar alguém. Por outro, o assassinato, assim como o suicídio, é condenado pelo raciocínio absurdo: “a análise absurda, após ter tornado no mínimo indiferente o ato de matar, na mais importante de suas consequências, acaba por condená-lo” (CAMUS, 2019, p. 16). Se o suicídio não se apresenta como solução efetiva para o problema do absurdo, visto que, para afirmar que a vida é absurda, é necessário estar vivo, o assassinato, que, segundo Camus, é legitimado pelo niilismo, também não se apresenta como resposta para a condição absurda. Assim, “não se pode dar uma coerência ao assassinato, se a recusamos ao suicídio” (CAMUS, 2019, p. 17). Camus procura demonstrar, a partir do raciocínio que engloba a tríade absurdo, suicídio e assassinato, que não há possibilidade de se aceitar ou legitimar uma das ações: “ou se aceitam ambos ou se rejeitam ambos” (CAMUS, 2019, p. 17). Parece-nos que o desenlace desse raciocínio nos leva a pensar na valorização da vida, defendida por Camus ao longo de sua obra. Ao buscar se distanciar do niilismo europeu, Camus se aproxima de um pensamento favorável à preservação da vida: “Camus queria que o sol mediterrâneo iluminasse o sombrio sol europeu do niilismo” (ONFRAY, 2012, p. 27).

Meursault, enquanto homem absurdo, demonstra perceber o assassinato do árabe de forma indiferente. Podemos pensar o assassinato de acordo com o “Tudo é permitido”, de Ivan

Karamázov, apresentado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*: “‘Tout est permis’, s’écrit Ivan Karamazov. Cela aussi sent son absurde. Mais à condition de ne pas l’entendre vulgairement. Je ne sais si on l’a bien remarqué : il ne s’agit pas d’un cri de délivrance et de joie, mais d’une constatation amère” (CAMUS, 1989, p. 96)<sup>124</sup>. Essa constatação amarga, em *O estrangeiro*, figura nos segundos seguintes ao assassinato, quando Meursault retoma a consciência e afirma ter compreendido que destruiu o equilíbrio do dia. Meursault percebe que tudo é permitido, mas, além disso, compreende que “l’absurde ne délivre pas, il lie. Il n’autorise pas tous les actes. Tout est permis ne signifie pas que rien n’est défendu. L’absurde rend seulement leur équivalence aux conséquences de ses actes” (CAMUS, 1989, p. 96)<sup>125</sup>. Em relação ao árabe, Meursault demonstra falta de remorso por tê-lo assassinado, mas, simultaneamente, sabe que sofrerá as consequências de seu ato, e tem consciência de que seu destino não o pertence mais. Ao afirmar que destruiu o equilíbrio do dia, e que os quatro tiros seguintes, no corpo inerte, foram como “bater na porta da desgraça”, o personagem reconhece que sua ação é irreparável.

A morte do árabe pode representar o início de um ponto de vista interpretativo. Até esse momento da narrativa, Meursault parece desempenhar um papel relacionado, sobretudo, à observação. Após sua prisão, ele parece começar a interpretar o mundo que o cerca: Jørn Boisen defende que “Meursault perd pour une fois son attitude à la fois très *cool* et désintéressé, et il commence à *interpréter*” (BOISEN, 2010, p. 178, grifos do autor)<sup>126</sup>. Para Boisen, o erro trágico de Meursault consiste em conceber o mundo como antopomórfico, como percebemos nas descrições que o protagonista faz do momento decisivo. Como vimos no capítulo 3, Meursault atribui, em um nível linguageiro, traços humanos aos objetos que o cercavam no momento do assassinato. Assim, o personagem, ainda que tenha perdido o controle de seu destino, começa

a interpretá-lo: “le langage du narrateur pour la première fois dans le roman devient métaphorique, et comme chacun sait, les métaphores présupposent non pas seulement la perception brute de la réalité, mais également son interprétation” (BOISEN, 2010, p. 178)<sup>127</sup>.

A última morte apresentada no romance é a morte do protagonista. Retomando a análise anterior, lembramos que a condenação de Meursault à morte, por guilhotina, é desencadeada

<sup>124</sup> “‘Tudo é permitido’, exclama Ivan Karamazov. Também isto cheira a absurdo, desde que não seja entendido de maneira vulgar. Não sei se ficou claro: não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga” (CAMUS, 2010, p. 80).

<sup>125</sup> “O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido não significa que nada é proibido. O absurdo apenas dá um equivalente às consequências de seus atos” (CAMUS, 2010, p. 80).

<sup>126</sup> “Meursault perde por um momento sua atitude ao mesmo tempo muito *legal* e desinteressada, e começa a *interpretar*” (BOISEN, 2010, p. 178, grifos do autor).

<sup>127</sup> “a linguagem do narrador pela primeira vez no romance se torna metafórica, e, como se sabe, as metáforas pressupõem não apenas a percepção bruta da realidade, mas igualmente sua interpretação” (BOISEN, 2010, p. 178).

pelos acontecimentos anteriores ao assassinato. De forma absurda, a acusação sustenta seus argumentos no fato de Meursault não ter chorado no velório de sua mãe, e por ter aceitado fumar um cigarro e tomar café com leite, sinais que, para o promotor, demonstraram pleno senso de indiferença frente ao sentimento de luto que Meursault deveria experimentar naquele momento. O fato de Meursault não conseguir explicar a motivação que o levou a cometer o assassinato também o incrimina, uma vez que, ao explicar que o motivo principal foi o sol, a razão parece, aos olhos dos que o assistem no tribunal, absurda. Para Christian Manga,

Le sang froid de Meursault traduit un projet philosophique qu'il entend communiquer aux humains : échapper à l'envahissement de la mort dans la vie. Ainsi pour échapper à cette réalité, il faut d'abord accepter de la "domestiquer", éviter l'idée d'une vie éternelle, car c'est elle qui ôte à l'homme la liberté de vivre heureux (MANGA, 2017, p. 63)<sup>128</sup>.

A atitude de Meursault diante da morte, desinteressada e indiferente, vai ao encontro das ideias de Albert Camus, e do que ele aconselhava como atitude para enfrentar o momento final. Camus escreveu, em um de seus *Cadernos*, que “a única liberdade possível é uma liberdade em face da morte. O homem verdadeiramente livre é aquele que, aceitando a morte como é, aceita ao mesmo tempo as consequências” (CAMUS, 2014, p. 46). Acreditamos que a morte que se deve “domesticar”, de acordo com a citação de Manga, coincide com a “morte domada” analisada por Philippe Ariès, na qual a atitude perante a morte é similar à de Meursault. Essa atitude é recomendada por Camus, visto que, ao domar a morte, aceitando-a, o homem pode ser verdadeiramente livre e viver uma vida feliz. Sísifo, nesse sentido, é, portanto, o herói absurdo por excelência. Ao enganar e desprezar a morte e os deuses, o rei é condenado a rolar uma pedra gigante até o cume de uma montanha, da qual ela rolaria novamente para o chão, por toda a eternidade. Meursault, assim como o mito grego, também vive o mesmo dia incessantemente: “pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais” (CAMUS, 1986, p. 125)<sup>129</sup>.

Sísifo e Meursault, no contexto da teoria do absurdo de Albert Camus, se assemelham por terem, ambos, domado a morte. Quando Meursault afirma, portanto, ao juiz de instrução, que seu caso lhe parece muito simples, e que amava a mãe “como todo mundo”, o protagonista foge da atitude convencional nomeada por Philippe Ariès de “morte selvagem”. Essa atitude

---

<sup>128</sup> "O sangue frio de Meursault traduz um projeto filosófico que ele procura comunicar aos humanos: escapar ao esvaziamento da morte na vida. Assim, para escapar dessa realidade, é preciso primeiramente aceitar sua "domesticação", evitar a ideia de uma vida eterna, pois é ela que tira do homem a liberdade de viver feliz" (MANGA, 2017, p. 63).

<sup>129</sup> “Para mim era sempre o mesmo dia que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar” (CAMUS, 2017, p. 77–78).

convencional, em que se teme a morte como o pior dos males que pode ocorrer a alguém, pode ser também responsável por todo o repúdio que os oficiais da justiça, o advogado de Meursault e o padre que o visita na prisão sentem pelo réu, como nos demonstra Arthur Schopenhauer:

De acordo com a consciência natural, não é somente em relação a si próprio que o homem teme mais a morte que qualquer outro mal; ele deplora vivamente a morte dos seus, e manifestamente não é de maneira egoísta, por causa de sua perda própria, mas por compaixão pelo grande mal que sucede a outrem; assim, ele também censura, reputando como duro de coração e insensível, aquele que, em situações como essa, não demonstra sofrimento (SCHOPENHAUER, 2008, p. 24–25).

Dessa maneira, compreendemos a atitude dos personagens que conhecem Meursault, desde o dia do enterro da mãe até os dias do julgamento pelo assassinato do árabe. Como Meursault não corresponde às expectativas desses personagens, as reações se dividem entre desinteresse e curiosidade, como em “La première fois au commissariat, mon affaire semblait n’intéresser personne. Huit jours après, le juge d’instruction, au contraire, m’a regardé avec curiosité” (CAMUS, 1986, p. 99)<sup>130</sup>, repulsa, como em “Il m’a regardé d’une façon bizarre, comme si je lui inspirais un peu de dégoût” (CAMUS, 1986, p. 102)<sup>131</sup>, raiva, como em “Il est parti avec un air fâché. [...] Surtout, je voyais que je le mettais mal à l’aise. Il ne me comprenait pas et il m’en voulait un peu” (CAMUS, 1986, p. 103)<sup>132</sup>, dentre outras reações que figuram durante os interrogatórios e o julgamento, como desprezo, indignação, riso e silêncio.

Faz-se pertinente notar que o julgamento de Meursault é conduzido de forma a culpá-lo pelo crime de matricídio, “crime” cometido pelo protagonista de forma simbólica, e não pelo homicídio do árabe, que Meursault cometeu. Essa é uma das faces do absurdo apresentada no romance, cuja condenação perpassa pela morte. Albert Camus, nesse momento do romance, denuncia a hipocrisia das instituições jurídicas:

A outra morte é a do próprio Meursault que, mesmo aparecendo sob certo aspecto como uma punição e, portanto, como expressão da justiça dos homens, pode ser vista como uma maquinação do aparelho judiciário e como uma exigência criada pelos homens da lei. Ela aparece muito mais como uma necessidade forjada pelo julgamento em si mesmo do que como uma sanção aplicada ao culpado (SILVA, 2008, p. 32).

Dessa forma, somos levados a pensar que os ideais de justiça são substituídos pelos ideais de vingança e punição, que, segundo os atores do julgamento, devem ser impostos à

<sup>130</sup> “A primeira vez, na delegacia, o meu caso parecia não interessar a ninguém. Oito dias depois, ao contrário, o juiz de instrução olhou-me com curiosidade” (CAMUS, 2017, p. 63).

<sup>131</sup> “Olhou-me de modo estranho, como se eu lhe inspirasse uma certa repulsa” (CAMUS, 2017, p. 65).

<sup>132</sup> “Foi embora com um ar zangado. [...] Percebia, sobretudo, que não o deixava à vontade. Não me compreendia e ficava com uma certa raiva de mim” (CAMUS, 2017, p. 65).

Meursault: os homens da lei, nesse sentido, são motivados sobretudo “pelas convenções sociais e pelo desejo de vingança sobre uma presa fácil do que pelo ideal de justiça” (SILVA, 2008, p. 32). Diante dessas considerações, pensamos que Meursault, embora seja culpado por ter matado o árabe, é vítima de um aparelho judiciário que deseja condená-lo de toda maneira, não importando os meios utilizados para que a condenação seja efetuada. Para Albert Camus, tanto o assassinato quanto a pena de morte são atitudes contrárias aos seus ideais. O assassinato, como o suicídio, não deve ser aceito, como vimos anteriormente ao apresentar a ideia de revolta na filosofia de Camus. A pena de morte é igualmente absurda, uma vez que esse tipo de sentença figura como um sofrimento criado pelo ser humano para ferir a própria espécie humana. Para ele, é duplamente absurdo condenar alguém à pena de morte, como nos apresenta Nilson Silva:

Há aspectos que Camus considera absurdos na condição humana e que são inevitáveis, o que não significa que devam ser aceitos com resignação; entretanto, o que lhe parece duplamente absurdo são as "complicações" humanas, os sofrimentos criados pelos próprios homens. É por isso mesmo que se a morte é sempre um absurdo, mais absurda é a morte que alguns homens impõem a outros (SILVA, 2008, p. 30–31).

A condenação à morte, nesse contexto, decorre “de uma ‘ideologia’, ou seja, de uma abstração que, por trás de um discurso baseado no convencional e sustentado por posicionamentos intransigentes, justifica o crime” (SILVA, 2008, p. 31). Defensor da liberdade e da justiça, Camus acredita, portanto, que ao ser humano não pode ser concedido o direito de tirar a vida de outra pessoa, seja por meio do assassinato, seja por meio da condenação à morte, que pode figurar como um tipo de homicídio justificado pela lei e por posições ideológicas: “a política e o destino dos homens são formados por homens sem ideal e sem grandeza” (CAMUS, 2014, p. 27).

Assim como em *O estrangeiro*, o ponto de partida de *O quarto fechado* é a morte. Renata, Martim, Carolina e amigos da família estão na sala da casa de “Mamãe”, velando Camilo, filho de Renata e Martim, e irmão gêmeo de Carolina. No início do romance, a morte se apresenta ao leitor, direcionando Camilo para o que há além da vida: “Ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar. Não havia pressa: à deriva, lentamente, afastava-se de um mundo que não interessava mais” (LUFT, 2014, p. 13). Aqui, faz-se pertinente analisar, também, outro importante elemento apresentado no início dessa narrativa: o luto. Sigmund Freud, em *Luto e melancolia*, assim o define:

o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. [...] É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida (FREUD, 2013, p. 28).

Para Freud, o luto e a melancolia compartilham diversas características em comum. Uma das qualidades que os difere, no entanto, é o fato de que a melancolia foi considerada, nessa época, como um desvio patológico, que requereria cuidados médicos, enquanto o luto não se apresentava como uma doença, caracterizando-se, pois, como uma reação à perda. O luto, ou a perda, não se limitava apenas à morte de um ente querido, mas, ao contrário, expandia-se para além da morte física, podendo abranger a perda de algo abstrato, como um ideal ou valores morais, podendo, dessa forma, ser caracterizado, também, como uma espécie de morte simbólica. A partir da noção de luto definida por Freud, buscaremos analisar o comportamento dos personagens diante da morte e da perda.

Nessa perspectiva, acreditamos que Renata, a mãe da família, antes mesmo de sofrer pelo suicídio do filho, demonstra ter um comportamento intimamente vinculado à perda, ou à morte simbólica. Uma das perdas apresentada pelo narrador está relacionada ao campo artístico, compreendendo-o, aqui, como o piano que Renata tocava: “pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra a terra, forte e racional” (LUFT, 2014, p. 15). Para Renata, o piano representava mais do que uma expressão artística: era um refúgio, um lugar abstrato ao qual ela podia recorrer quando precisava. Ao abandonar essa paixão maior para se dedicar à família, Renata sente que “traiu” o instrumento como havia traído a si mesma, visto que sua maior vocação era tocar piano. Assim, à medida que o tempo passa, a personagem se distancia cada vez mais do piano, e, hodiernamente, sua tristeza aumenta, impossibilitando que ela encontre uma solução para sua própria vida, considerando que ela pensa que “só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira” (LUFT, 2014, p. 19).

O piano, além de atuar como um refúgio da família, pode figurar como um refúgio de sua própria vida, como nos demonstra Cimara Melo:

a mudança de Renata para outros lugares constitui quebras em sua trajetória de vida. Da casa dos pais ao apartamento, dividindo-o também com a casa da fazenda e a de Mamãe, todos os recantos agem como limites de seu mundo (MELO, 2005, p. 71).

Renata, vivendo de acordo com um estilo de vida que contribui para a fragmentação do seu *eu*, encontra-se constantemente cerceada pelos lugares físicos e mentais, os quais não consegue controlar. É interessante notar que Renata demonstra uma certa melancolia desde a infância, conforme podemos observar no seguinte trecho:

‘um dia eu embarco’, pensava em pequena, parada diante da tela. – Mas que coisa mórbida, não é para uma menina olhar – dizia a mãe, puxando-a dali. A Ilha: soturna e sedutora, feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um

original que ninguém conhecia. O amigo morrera, e talvez como homenagem conservavam a lembrança na sala, embora não gostassem dela (LUFT, 2014, p. 17).

Desde muito jovem, Renata demonstra certa obsessão pelo quadro, já que a tela de Böcklin a encanta e, simultaneamente, a perturba. Mais do que o próprio quadro, a noção da morte, a consciência de que um dia ela também irá morrer, é o que mais fascina a personagem. No velório do filho Camilo, Renata contempla, com frequência, a cópia da obra de Böcklin, que manteve consigo mesmo após mudar de casa algumas vezes. Ainda jovem, ela “amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que nas longas horas de estudo o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali” (LUFT, 2014, p. 18). Além disso, o quadro, e, podemos pensar, também o piano, representam a vida anterior de Renata: uma vida em que não havia Martim, os filhos e as obrigações domésticas às quais ela se encontra presa. Renata não poderia mais retomar os momentos que viveu quando era jovem, e por isso o processo de rememoração seja essencial para que a personagem não se defina por completo: “o quadro era uma das recordações da vida antiga de Renata, fechada no grande aposento claro da sua música. Fora uma menina solitária, uma adolescente quieta; não que fosse triste; porém disciplina e solidão isolavam suavida” (LUFT, 2014, p. 18). Diante disso, somos levados a pensar que a vida que Renata experimenta não a transforma, necessariamente, em uma personagem melancólica, mas potencializa a introspecção e a melancolia que já sentia desde muito jovem.

Nesse sentido, Renata pode ser delineada como uma personagem melancólica na medida em que, segundo Sigmund Freud,

a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013, p. 28).

Alguns dos elementos elencados por Freud são contados ao leitor pelo narrador, que adentra nas memórias de Renata e nos revela que a personagem anseia pela morte como solução para seus problemas, numa espécie de confiança absurda para si mesma:

onde estavam os mortos, o que era aquilo: a Morte? Ansiava por ela muitas vezes, como libertação de seus tormentos. Se morresse, todos ficariam mais felizes. Martim, os gêmeos, todos. ‘De qualquer modo já sou para eles uma presença abstrata, uma sombra melancólica’ (LUFT, 2014, p. 34).

Além disso, podemos perceber a abstenção de seu interesse pelo mundo externo, manifestada pela atitude de introspecção de Renata ao refletir sobre o quadro: “todos os mortos

iriam para um lugar como aquele? Era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuassem andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro era muito mais intenso do que o cotidiano” (LUFT, 2014, p. 17). Já a perda da capacidade de amar figura em trechos como “a arte a fizera egoísta: nem um outro amor vital. Mas não era preciso? Indagava-se muitas vezes: não era preciso ser assim, concentrada naquela paixão, para poder ser uma boa pianista?” (LUFT, 2014, p. 35). Há, de certa forma, um padrão no que diz respeito à melancolia que acomete Renata em muitos momentos do romance, uma vez que esse estado mental está frequentemente relacionado à arte, isto é, ora ao quadro, ora ao piano. Contraditória, a arte pode representar reconciliação ou condenação, a depender do ponto de vista da personagem. Como vimos em um trecho anterior, o piano figura como instrumento de imposição de ritmo e ordem ao caos interior. Em contrapartida, “sozinha no apartamento, começava a desinteressar-se de seus livros e discos. Algumas vezes a arte lhe parecia uma condenação” (LUFT, 2014, p. 20). Desse modo, percebemos que há uma relação estreita entre Renata, o piano e o quadro, como em um triângulo em que uma das pontas (Renata) depende necessariamente das outras para se sustentar.

Embora Renata não desempenhe o papel de mãe amorosa e cuidadora, ela nutre sentimentos de carinho em relação aos filhos. No velório do filho Camilo, Renata, assim como Martim, sente culpa diante da situação irremediável na qual o menino se encontra. O narrador nos diz que “a mulher parecia muito cansada; os dedos largados no colo moviam-se de vez em quando, num teclado de vento” (LUFT, 2014, p. 13). Percebemos que Renata sofre perante a perda do filho, e, como em outros momentos do romance, busca refúgio em um teclado imaginário. Para tentar enfrentar a morte, Renata recorre ao processo de rememoração, que perpassa por diversos estágios da vida da personagem, e, assim, conhecemos seus pensamentos mais íntimos. Martim, por sua vez, no velório é retratado de forma oposta à Renata. Enquanto a mãe aparenta estar cansada, “o marido, ao contrário, estava tenso: a qualquer momento poderia levantar-se da cadeira e golpear com punhos cerrados o peito ossudo d’Aquela que, sem sua permissão, reinava na casa” (LUFT, 2014, p. 13–14). Vale ressaltar que as atitudes dos personagens de *O quarto fechado* se diferem, de forma geral, das atitudes demonstradas por Meursault em *O estrangeiro*. Se no romance de Albert Camus Meursault tende a reagir à morte de forma indiferente, tratando-a como familiar e “domada”, no romance de Lya Luft as reações da família poderiam se enquadrar na designação de morte “selvagem” proposta por Philippe Ariès, uma vez que a morte é vista como o pior dos males, a brutalidade que guia o ser amado para o outro lado.

Podemos sugerir que a morte de Camilo motiva uma postura de melancolia ao restante da família, na medida em que “o melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego” (FREUD, 2013, p. 30), ou seja, além do luto que os personagens experimentam após saberem da morte de Camilo, a melancolia figura como um dos sentimentos trazidos pelos processos de rememoração que Renata e Martim têm. O rebaixamento da autoestima, por exemplo, pode ser desencadeado pelo sentimento de impotência sentido pelos pais em relação à morte do filho, como percebemos em:

também em relação ao filho morto, pai e mãe sentiam sua impotência: se o quisessem amar agora como antes não tinham conseguido, se o quisessem compreender, por mais que estivesse quieto e indefeso, seria bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador (LUFT, 2014, p. 16).

Esse trecho realça o arrependimento dos pais, por não terem sido capazes de amar o filho como acreditavam que deveriam, e, conseqüentemente, aliada à impotência, há uma espécie de autocrítica que os conduz ao martírio contínuo de si mesmos, bem como o recorrente sentimento de culpa e de angústia diante da tragicidade da situação.

Martim, o pai, que se caracteriza como “um bruto que vai se casar com uma fada” (LUFT, 2014, p. 17), é um homem intolerante e autoritário, que não compreende a esposa e o comportamento dos filhos gêmeos, e, além disso, é frustrado pelo fim do romance com Ella, que não pôde dar continuidade quando era jovem. Com o divórcio, Martim afasta-se da família cada vez mais, e se muda para o campo, onde gostava de viver. Para Martim, o suicídio do filho configura-se como um fracasso pessoal, já que ele acredita que o filho tirou a própria vida para, de alguma forma, punir o pai pelos males que este lhe causou: “Camilo sempre fora uma criança sozinha, sem amigos, sem entusiasmos, consolando-se com a irmã, numa relação esquisita. ‘Matou-se para me censurar’, pensou Martim. ‘Mas eu fiz o melhor que podia’” (LUFT, 2014, p. 73). Esse trecho pode nos mostrar, novamente, a crítica, o martírio que o pai impõe a si mesmo como uma tentativa, ainda que inconsciente, de rebaixamento do ego.

Para Cimara Melo, “Martim é o pai que não compreende, nem é compreendido, pois em seu mundo não há espaço para almas desamparadas, como as de sua esposa e seus filhos” (MELO, 2005, p. 79). É possível pensarmos, por meio de suas atitudes e de sua personalidade, que Martim é o personagem que menos se assemelha ao restante da família. Enquanto Renata, os gêmeos, Ella, Clara e Mamãe se apresentam como “almas desamparadas”, seres que precisam de ajuda, Martim, homem rude, demonstra uma faceta mais firme e consistente, que, tendo contato com estes indivíduos fragmentados, “gera a revolta e a não aceitação dos

percalços inevitáveis” (MELO, 2005, p. 79), e, como consequência, produz conflitos e frustração. Além de Renata, igualmente incompreendido por Martim, era Camilo. Na posição de pai da família, Martim costumava

repudiar a condição liberta da mulher, ignorando sua profissão ou qualquer outra forma de sobrevivência – senão aquela reconhecida no âmbito estreitamente doméstico –, repudiar a opção homossexual do filho: questionamentos explicitamente notáveis no romance, que parecem pôr em xeque toda legitimidade conferida aos aparentes padrões familiares, que organizam e determinam papéis sociais (BARROCA, 2014, p. 119).

Assim como Renata, Martim também sofre por uma perda, que pode ser caracterizada como uma morte simbólica. A queda de Ella representa, tanto para Martim quanto para Mamãe, o início de um sofrimento aparentemente interminável. Para Mamãe, é o início de uma vida submissa aos cuidados que a doente necessita; para Martim, é o fim de um amor juvenil e inocente.

Quando jovem, Ella gozava de boa saúde e era considerada bela. Um dia, ao esperar por Martim sentada em uma cerca, a moça de 20 anos sofre uma queda que a deixa aleijada, fruto da coluna quebrada. Após a queda, em um primeiro momento Ella ainda tem consciência de sua situação, e, estagnada na cama, só aceita cuidados vindos de Mamãe. Depois de um tempo, a personagem vive em estado vegetativo, como uma morta viva, “um ser imenso, gordíssimo, grande cabeça de ralos cabelos pretos, olhos fixos no teto” (LUFT, 2014, p. 56), segundo a percepção de Renata. Faz-se pertinente notar que a cerca (assim como o cavalo do qual Camilo cai), para Ella, atua como uma divisão no plano físico, com a função de manter dois espaços separados, e no plano abstrato, uma vez que divide a vida da personagem entre “antes” e “depois”. Dessa forma, “Ella não quebrou apenas sua coluna, mas sua comunicação com o mundo” (KUKUL, 2005, p. 53). Antes do acidente, Ella não era amada por Mamãe, sendo uma jovem solitária. Após o ocorrido, a situação não se difere, pois, sendo morta viva, sofre por precisar ficar sozinha em sua ilha, em um quarto abandonado, fechado, e, exigindo os cuidados da mãe, reivindica o amor que a ela não foi dado quando tinha saúde.

No romance de Lya Luft é possível perceber a existência de um conflito entre Eros e Tânatos, representações de duas forças opostas. Na mitologia grega, segundo Hesíodo, Eros se caracteriza como “a divindade primordial ou original responsável pela união amorosa entre os seres” (BRAZ, 2005, p. 64), ou, em outras palavras, é a divindade responsável pelo surgimento da vida no universo. Segundo Ana Lúcia Braz, “ele é a força cósmica da fecundação e multiplicação, e, conseqüentemente, perpetuação da vida, inspirando simpatia entre os seres

para que se unam” (BRAZ, 2005, p. 65). A força oposta a Eros, representação da vida, seria Tântatos, a representação da morte.

Tanto Lya Luft quanto Albert Camus, ao escolherem tratar da morte em várias de suas obras, recorrem ao mito de Eros e Tântatos como duas forças que estão sempre em conflito, tal qual Dionísio e Apolo assim estão para Friedrich Nietzsche. Se o conflito gerado pela oposição dos espíritos de Dionísio e Apolo desencadeiam o trágico, somos levados a pensar que o conflito entre a vida e a morte pode também gerar conflitos internos naqueles que o experimentam, como a própria noção de absurdo. Em *O mito de Sísifo*, Camus traz o mito de Tântatos em sua leitura do mito de Sísifo. Sísifo, de acordo com a mitologia, foi o responsável por enganar a morte duas vezes, e, em uma delas, a tomou como prisioneira. O rei é a representação do homem absurdo por excelência sobretudo por “son mépris des dieux, as haine de la mort et sa passion pour la vie” (CAMUS, 1989, p. 164)<sup>133</sup>. Em *O quarto fechado*, Lya Luft traz *Tântatos* como título da última parte do romance, indicando ao leitor a referência ao mito grego. Perto do fim do romance, quando o amanhecer já indica sua chegada, Renata demonstra compreender, depois de longas contemplações direcionadas ao quadro de Böcklin, que a representação fantasmagórica da morte “não era um barqueiro: era *uma mulher*. O vulto da proa era ela, a Amada de Camilo: *Tântatos*. E se daria a ele, por baixo do sudário” (LUFT, 2014, p. 109, grifos da autora). Faz-se pertinente notar também que essas noções foram adotadas, problematizadas, aplicadas e estudadas por inúmeros intelectuais durante os séculos. Vale destacar que uma das grandes contribuições de Sigmund Freud para a psicanálise advém de uma releitura dos mitos de Eros e Tântatos, que foram nomeados de “pulsão de vida” e “pulsão de morte”, respectivamente. Segundo Malena Contrera e Leonardo Torres,

pensar a pulsão a partir de sua etimologia, como algo que pulsa, nos ajuda a encontrar um sentido mais profundo para as pulsões do que a visão patologizante com a qual sempre foi tratada por grande parte da teoria psicológica. Tântatos sempre foi compreendido como morte, mas seu sentido também abriga a ideia de desvinculação, isolamento, separação, disjunção, tudo que se poderia entender, de alguma maneira, como corte (CONTRERA; TORRES, 2019, p.6).

A noção de Tântatos, para os autores, pode ser expandida para além da ideia convencional que o liga à morte. À Tântatos, pode ser atribuída também uma faceta relacionada ao corte, à perda, ou, em outras palavras, à morte simbólica. Acreditamos que em *O quarto fechado*, a morte, como tentamos demonstrar, apresenta uma faceta física, isto é, a morte do corpo e da mente, a ausência de vida em um corpo inerte, e uma faceta simbólica, ou abstrata,

---

<sup>133</sup> “Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida” (CAMUS, 2010, p. 138).

relacionada à perda. Dessa forma, é possível pensar que, embora todos os personagens experimentem o conflito entre Eros e Tânatos, alguns deles são propensos a se conectarem a um ou a outro, isto é, enquanto Renata e Camilo demonstram uma intensa forma de identificação com Tânatos, Martim tende a se identificar com as pulsões de Eros. Ela, uma vez que vive uma condição vegetativa, encontra-se no meio termo, entre a vida e a morte: “personagem de nome ambíguo, Ela personifica, ao mesmo tempo, a morte e os desejos reprimidos, assumindo o lado dúplice de sua própria personalidade” (BARROCA, 2014, p. 32).

Eros, no romance, é exprimido por meio daquilo “que quer encontrar, quer realizar, quer se manifestar no mundo de alguma maneira” (CONTRERA; TORRES, 2019, p. 7). Sendo uma pulsão de vida, conforme define Freud, Eros se manifesta por meio dos atos que dialogam intimamente com a vida. No caso de Renata, poderíamos considerar que o piano, enquanto instrumento de refúgio, pode ser a materialização da pulsão de vida da personagem, uma vez que o ato de tocá-lo pode ser associado a um chamado da vida, capaz de resgatá-la da vida claustrofóbica que vive com a família e das ideias obscuras apreendidas pela recorrente contemplação do quadro, cuja imagem da ilha a seduz e a induz para as águas obscuras de Tânatos:

Quando não havia piano perto, se ela saía com Martim, se recebiam amigos ou ficavam sozinhos em casa, ela se abstraía. Olhos meio fechados, corria os dedos num teclado invisível. Balançava de leve a cabeça ao ritmo interior. Quando havia outras pessoas observavam-na com estranheza, e Martim se envergonhava (LUFT, 2014, p. 33).

Dessa forma, acreditamos que, embora tanto o piano como o quadro atuem como refúgios mentais para a personagem, a relação de Renata com o primeiro se dá por meio das forças de Eros, enquanto o segundo flerta com Tânatos: “Tânatos é inerente à idéia de ruptura, Eros nos conduz aos princípios de ligação que visam juntar unidades menores, para assim, constituir estruturas maiores e conservá-las, objetivando preservar a existência do organismo” (SILVA, 2014, p. 212). Assim como Renata, Camilo também é fascinado pela morte, desde criança. Esse fascínio pode ser observado quando as memórias de sua mãe florescem e narram a postura de Camilo quando seu colega de escola morre:

Certa vez na escola morrera um menino, filho de amigos da casa, dos poucos que se aproximara mais de Camilo. Carolina não quisera ir ao velório, mas Camilo insistira, e Renata o tivera de levar. Ele ficara sentado junto do caixão branco, as mãozinhas agarradas à borda, olhando o que restava de quem há dias sorrira para ele (LUFT, 2014, p. 21).

A morte do colega de escola impacta Camilo de forma intensa, deixando-o animado, e, como nos é narrado, Camilo nunca esquecerá essa perda: “na volta para casa não parava de

falar, excitado, relatando o que vira. Mas a mãe notava que falava para si mesmo, era para si que descrevia tudo, como quem conta a beleza de um quadro visto numa exposição” (LUFT, 2014, p. 21). Desde então, o menino, na companhia de sua irmã, procura explicações para o misterioso fenômeno da morte no quarto de Ella, como vemos nos seguintes trechos: “A primeira visita dos gêmeos ao quarto: Mamãe esquecera a chave na porta e os dois tinham entrado. Iniciavam assim a longa, elaborada descoberta do poder. Podiam tudo diante daquela carcaça quase inanimada: Molusco” (LUFT, 2014, p. 82) e “Criavam mais coragem a cada visita, queriam que Ella reagisse; exploravam-na, chegavam perto, encostavam o dedo. Levaram tempo para ter a coragem de erguer a ponta dos lençóis” (LUFT, 2014, p. 82). As crianças, cada vez mais corajosas, chegam mesmo a maltratar Ella, de acordo com uma das empregadas que Mamãe já teve:

- Você tem certeza? — perguntara Renata.
- Tenho, sim senhora, fui ver porque sabia que não se entra lá...
- E o que você viu lá dentro?
- A moça, aflita, torcia o avental na mão:
- Eles... eles judiam dela, dona.
- Mas como, judiam? Não faz sentido!
- Picam ela com uma tesourinha... dizem nomes feios... (LUFT, 2014, p. 55).

A obsessão de Camilo pela compreensão da morte culmina, tragicamente, no suicídio do adolescente. De acordo com a teoria do absurdo de Albert Camus, poderíamos considerar que Camilo se caracteriza como um ser absurdo que, compreendendo que a vida não mais valeria a pena ser vivida, decide suicidar-se a fim de desvendar o mistério que lhe atormentou durante anos. Segundo Vanessa Kukul, “o suicídio, preparado individualmente e silenciosamente, significava para Camilo uma experiência libertadora” (KUKUL, 2005, p. 65). O suicídio, nesse contexto, acontece da mesma forma que Camus descreve em *O mito de Sísifo*: “un geste comme celui-ci se prepare dans le silence du coeur au même titre qu’une grande oeuvre. L’homme lui-même l’ignore. Un soir, il tire ou il plonge” (CAMUS, 1989, p. 18-19)<sup>134</sup>. No silêncio do coração, de forma individual, Camilo um dia resolve ir à fazenda do pai e cavalgar em um cavalo, atividade que não lhe dava prazer, com o objetivo de tirar a própria vida: “acreditava que com o ato se libertaria, especialmente, da culpa de não ser o que o pai queria e dos seus desejos reprimidos (homossexualidade)” (KUKUL, 2005, p. 65).

No contexto da morte de Camilo, é possível pensar que Tântatos vence a disputa travada contra Eros. A representação de Tântatos é o próprio Camilo, e a de Eros, o pai do menino, que,

<sup>134</sup> “Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela” (CAMUS, 2010, p. 18).

diante da morte, “queria chorar, revoltar-se, agir” (LUFT, 2014, p. 14). Em um cenário em que o absurdo e a revolta se contrapõem, somos levados a pensar que em *O quarto fechado* a primeira noção, de absurdo, se relacionaria com Tânatos e Camilo, uma vez que o absurdo está intimamente ligado à morte e ao suicídio, como Camus procurou demonstrar em *O mito de Sísifo*. A noção de revolta, por sua vez, se encontraria na relação entre Eros e Martim, que representam a rebeldia contra a morte, a favor da pulsão de vida. Dessa forma, embora Camilo pareça estar livre de uma vida trágica, Martim é verdadeiramente livre, já que a revolta se relaciona com a liberdade na mesma proporção em que o absurdo se relaciona com o suicídio.

De acordo com Georges Bataille, em *O erotismo*, todos nós, enquanto seres vivos, nos caracterizamos como seres descontínuos, ou seja, há uma descontinuidade, ou um abismo, entre um ser e outro. Se um ser morre, um outro ser não morrerá também, embora possa sofrer consequências advindas da morte do primeiro ser. Para Bataille, “esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro” (BATAILLE, 1987, p. 11). A descontinuidade, ou abismo, “num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (BATAILLE, 1987, p. 11), ou, em outras

palavras, é a morte a responsável por garantir que sejamos seres que desfrutam da descontinuidade. A relação de Camilo e Carolina, no entanto, parece não respeitar os limites da descontinuidade, que passa pela morte. Renata, antes de dizer à filha que o irmão sofrera um acidente, percebe que Carolina estava inquieta: “achava ainda que o acidente com Camilo devia ter sido leve, mas Carolina, tão nervosa, apegada ao irmão...” (LUFT, 2014, p. 68), e a adolescente confessa à avó:

— Eu me sinto tão esquisita, Mamãe...  
 — Esquisita como?  
 — Parece que vou morrer.  
 A velha a tranquilizara, fizera-a deitar, quem sabe dormiria um pouco?  
 — Ela parece ter desconfiado de alguma coisa — dissera Mamãe [...] (LUFT, 2014, p. 69).

Ao saber da notícia da morte do irmão, Carolina também começa a definhar-se, desafiando o próprio corpo e o abismo que, teoricamente, deveria separá-los. A relação estreita entre os gêmeos, que a família censurava e considerava estranha, demonstra uma interdependência dos irmãos. Suicidando-se, Camilo a abandona, e Carolina se entrega ao destino: “Se Camilo estiver morto, eu já comecei a morrer.” (LUFT, 2014, p. 31).

Faz-se pertinente observar a íntima relação que se estabelece entre o erotismo e a morte, já que Bataille nos afirma que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE,

1987, p. 10), isto é, se a atividade erótica, própria aos seres humanos e indiferente aos outros animais, é a aprovação da vida, há, novamente, a instauração de um conflito entre Eros e Tânatos. Nesse sentido, percebemos que mesmo durante a morte de Camilo, Eros está presente:

Se pudesse falar, o morto diria: No fundo do poço encontrei Vida e Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: bêbada de mistério. Em todo o trajeto até à fazenda, Camilo soubera: Alguém, alguém que um dia amei está à minha espera. Sem rosto, sem nome, guardado para mim, intacto. Cavalgando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanções brutais, ele urrara de prazer e medo, ódio e vitória. Expelira fezes e urina, e despencara enfim naquele abraço onde seria unicamente Camilo: dissolvido, liberado, a um tempo barco, passageiro e profundezas (LUFT, 2014, p. 98–99).

A linguagem que o narrador utiliza para descrever a cena da morte demonstra esse conflito: algumas palavras, como “vida”, “prazer”, “vitória”, “liberado”, caracterizam Eros, a pulsão de vida, que está em constante conflito com Tânatos, expresso por meio das palavras “morte”, “medo”, “ódio”, “dissolvido”. Há, no momento da morte de Camilo, uma tensão erótica advinda da adrenalina da morte iminente, caracterizada pelo possível prazer obtido dos fluidos corporais, do sêmen, das fezes e da urina. A morte, nesse contexto, pode se assemelhar a um orgasmo, ainda que psicológico, isto é, o ápice erótico e sexual que Camilo alcança ao encontrar o tão desejado fim. Dessa forma, o erotismo é também um processo mental, já que “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (BATAILLE, 1987, p. 14). Além disso, o termo “dissolvido”, usado para descrever a situação de Camilo, pode se relacionar com o pensamento de Georges Bataille, ao afirmar que:

o termo dissolução responde à expressão familiar de vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução (BATAILLE, 1987, p. 14).

É interessante pensar que o morto, se pudesse falar, diria que encontrou a dualidade entre o masculino e o feminino, isto é, entre o eu e o outro. Considerando a citação de Bataille, podemos perceber que há uma espécie de inversão de papéis na morte de Camilo, já que, tradicionalmente, o feminino corresponderia ao passivo e o masculino ao ativo. Entretanto, a morte, que corresponderia à parte feminina do processo de morrer (já que sabemos que a morte é uma figura feminina, como Renata percebe no quadro), é ativa, uma vez que executa a ação

de matá-lo. O masculino, portanto, corresponderia ao papel passivo, já que é Camilo o dissolvido enquanto ser. A morte, nesse caso, não poderia se dissolver com seu parceiro, pois a força de Tânatos é infinita. De forma geral, se Eros é a representação da união entre os seres, da geração da vida, e, se Tânatos é a representação da ruptura entre os seres, a perda, ou o corte, acreditamos que o romance retrata uma situação familiar acompanhada, sobretudo, por Tânatos, que se concretiza por meio do divórcio e das perdas, físicas ou simbólicas.

Ao refletir sobre a morte, Joël Candau afirma que “todo indivíduo morto pode converter-se em um objeto de memória e de identidade, tanto mais quando estiver distante no tempo” (CANDAU, 2012, p. 143). Trazendo essa afirmação para a ficção, é possível estabelecer relações entre as personagens mortas de Lya Luft e a contribuição delas para a formação da identidade da família. Camilo, cuja noite do velório constitui o tempo da narrativa, faz parte, juntamente com a irmã Carolina, da fragmentação do ser que caracteriza a construção da identidade dos pais: “Se pudessem, gritariam sem pudor algum, com uma dor e uma perplexidade irrompidas do fundo das entranhas: — O que é *isso*, a Morte? O que está fazendo conosco?” (LUFT, 2014, p. 13, grifos da autora).

Dessa maneira, Camilo se transforma em “objeto” de memória e de identidade dos pais, visto que essa última se torna desgastada e desmembrada devido às decepções e frustrações que ambos experimentam. Assim como a dos pais, a identidade de Carolina também é afetada, uma vez que, quando crianças, os gêmeos eram inseparáveis, faziam tudo juntos, não tinham outras amizades e eram cúmplices no que diz respeito aos seus pensamentos e ações. Como vimos anteriormente, com a perda do irmão uma parte importante de sua vitalidade também começa a se esvaír:

Uma dignidade sem par emanava delas: Mamãe conduzia outra condenada que já começara a morrer. Sobrevivente, ela se contagiara aos poucos daquela morte. Os membros, o corpo, a alma de Carolina morreriam devagar, e não havia nada a fazer (LUFT, 2014, p. 65).

A identidade da adolescente se formou ao longo de sua vida em conjunto com a identidade de Camilo: pelo fato de não se separarem, os dois constituíam uma mente em dois corpos distintos. Além da morte de Camilo, a morte do terceiro filho também contribui para a constituição da perda da identidade familiar. A criança, chamada de Anjo Rafael, era mais amada do que os gêmeos porque, quando bebê, trazia a promessa de endireitar os sentimentos dos pais, bem como a de trazer uma felicidade que antes eles nunca haviam experimentado. De fato, ele foi a luz de esperança para uma família que estava prestes a se desintegrar com a separação de Renata e Martim. “Os pais o amaram com um amor desmedido, crispado.

Amavam nele também a possibilidade de consertarem a vida” (LUFT, 2014, p. 66). Depois, então, veio a fatalidade:

Voltou depressa para dentro do quarto, deixando Rafael no alto da escada, entre os dois irmãos, que deviam dar-lhe as mãos firmemente. Clara já saía novamente do quarto quando ouviu um baque surdo, mais outro e outro, alguma coisa rolando nos degraus. Uma pancada final, um gemido fraquinho, como um miado (LUFT, 2014, p. 92–93).

Rafael havia rolado da escada, em uma morte trágica, misteriosa e aparentemente sem culpados. A identidade da família como um todo será fragilizada por esse momento divisor, visto que é o momento decisivo para o divórcio dos pais. Nesse contexto, após uma surra do pai, Camilo e Carolina o evitavam, e Renata, por sua vez, nunca mais tocou piano, dissolvendo por completo o seu refúgio.

Além dos fatos mencionados na análise acima, é pertinente destacar outro elemento essencial para a compreensão da identidade familiar: Ella. Quando Renata inicia seu relacionamento com Martim, não entende o que acontece com o quarto e o porquê de ele permanecer fechado o tempo todo, sendo Mamãe, Clara e Martim os únicos a adentrarem o espaço. A partir do momento que sabe a verdade, Renata fica atormentada:

Martim prevenira: não procurasse saber, não atormentasse Clara, nem Mamãe, querendo ver a doente. Melhor esquecer. Renata não conseguia. Nem retratos de Ella pela casa, nenhuma lembrança de quando fora saudável, nada. Uma ausência viva. Mas Renata decidira que, tendo oportunidade, ia pedir para conhecer aquele quarto (LUFT, 2014, p. 49).

Ella pode representar uma esperança por parte de Mamãe em manter a linhagem familiar viva. Joël Candau afirma, ao analisar uma família residente em Languedoc, que:

Na família, o sinal mais forte dessa vontade de perpetuação e transmissão da linhagem foi, durante muito tempo, a conservação de uma parte do corpo de um ancestral (um dedo inteiro) imerso em um vidro com formol. Essa espécie de memória do corpo de um ascendente transmitida de geração em geração expressava, de maneira espetacular, a vontade familiar de manter a memória do corpo doméstico e, com isso, sua identidade (CANDAU, 2012, p. 117).

À semelhança da família francesa, podemos considerar que Mamãe mantém a filha viva também como símbolo de uma família que não quer se desintegrar. A morta viva é, portanto, como o dedo conservado no formol. Para Candau,

o ato narrativo não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da experiência pessoal (CANDAU, 2012, p. 92).

A partir dessa afirmação, podemos alegar que a narrativa não linear de Lya Luft, em *O quarto fechado*, advém desses indicadores temporais centrados sobre o narrador, também centrados nas personagens da sociedade familiar, tendo como pontos de partida e de referência a memória da experiência pessoal, individualizada. A experiência pessoal é, segundo Joël Candau, também o que Marc Augé nomeia de “formas elementares de acontecimento”, e podem ser o nascimento (Anjo Rafael), a doença (Ella), a morte (Camilo e Anjo Rafael) e o casamento (Martim e Renata).

Postas essas reflexões, procuramos apresentar, nesse capítulo, análises que contemplaram as configurações da morte nos romances *O estrangeiro* e *O quarto fechado*, à luz das noções de absurdo e de trágico desenvolvidas ao longo do trabalho. Buscamos refletir, também, como a morte, enquanto fenômeno físico e simbólico, pode se constituir no cenário narrativo dessas nessas obras, bem como reconhecer e legitimar as atitudes dos personagens, envoltas pelos sentidos do trágico, do absurdo e da morte, diante da perda. Por fim, tentamos retratar como a consciência da inevitabilidade da morte pode se configurar enquanto motivação maior e permanente na construção de novas faces do trágico e do absurdo tanto na ficção como na vida humana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa dissertação foi apresentar, demonstrar e analisar as diversas configurações do absurdo, do trágico e da morte em *O estrangeiro*, de Albert Camus, e em *O quarto fechado*, de Lya Luft. No primeiro capítulo, acreditamos ter sido pertinente apresentar um percurso histórico do que chamamos de Era Moderna e Modernidade a fim de compreender as transformações sociopolíticas e literárias pelas quais as sociedades francesa e brasileira, bem como as suas respectivas literaturas, passaram durante os séculos. Procuramos demonstrar, com essa apresentação, que os romances escolhidos, tal como foram pensados e elaborados, representam as mentalidades relativas à época em que foram concebidos, e que, além disso, fazem parte de uma tradição iniciada no século XIX, em que a literatura começa a adentrar, de forma mais intensa, em temas considerados como mórbidos, negativos, pessimistas, assustadores, dentre outros possíveis adjetivos usados para caracterizá-la.

Depois de contextualizar o trabalho, nos propusemos a apresentar diferentes facetas do que podemos compreender como absurdo e trágico. Com o auxílio de dicionários e diversos teóricos, demonstramos como as duas noções podem encerrar numerosas significações, e como elas podem ser interpretadas nas artes, destacando-se a prosa e o teatro, e na filosofia dos séculos XIX e XX. Acreditamos que, embora os termos possam abranger diferentes perspectivas, as concepções se entrelaçam em uma rede com muitas semelhanças. Seja no âmbito empírico ou artístico, em diversos momentos percebemos que o absurdo e o trágico podem adquirir significações semelhantes.

No terceiro e quarto capítulos buscamos compreender como o absurdo, o trágico e a morte se apresentam nos romances a partir das atitudes dos personagens em relação ao mundo que os cerca. Percorremos os romances ancorados nas concepções desenvolvidas por diversos intelectuais como Nicola Abbagnano, Roger Quilliot, Georges Bataille, Sigmund Freud, Martin Esslin, Maurice Halbwachs, Philippe Ariès, Georgy Lukács e Friedrich Nietzsche. De forma geral, acreditamos que tanto o absurdo como o trágico nascem do conflito entre o *eu* e o mundo, causado pelo choque da descoberta da inexorabilidade da morte. Assim, o absurdo e o trágico passam pela consciência da morte, e, além disso, pelas diversas formas de morrer, como o suicídio e o assassinato. Percebemos que nos romances os personagens vivem vidas caracterizadas sobretudo pela impossibilidade de saída de situações conflituosas e irremediáveis. No entanto, apesar de não conseguirem escapar do destino que os submete à uma

vida cíclica, os personagens, tal como Sísifo, não desistem de procurar uma solução para as condições trágicas e absurdas, mesmo que essa solução passe pelo autoaniquilamento. Tal como Albert Camus e Lya Luft, acreditamos que pode haver soluções para o absurdo e o trágico, pois, afinal, é preciso imaginar Sísifo feliz.

## REFERENCIAL TEÓRICO

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, J.S. **Política e Tragédia**. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília. Brasília, p. 267. 2006.

ANDRADE, O. de. **Obras Completas**. VI - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Disponível em: [https://monoskop.org/images/9/94/Oswald-de-andrade-Obras\\_Completas-vol6.pdf](https://monoskop.org/images/9/94/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol6.pdf). Acesso em: 20 fev. 2021.

ANDRIANNE, R. **Soleil, ciel et lumière dans L'Etranger de Camus**. Revue romane, 1972.

ARIÈS, P. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ASSIS, M. de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, M. de. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/28-critica?start=24>. Acesso em: 17 fev. 2021.

BARRETO, V. **Camus: vida e obra**. J. Alvaro, s/d.

BARROCA, I. C. S. **Figurações e Ambiguidades do Trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

BARROS, D. F.; DA SILVA, C. C. **O absurdo em Kierkegaard e Camus: limite extremo, fé e revolta**. TEOLITERÁRIA: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURAS E TEOLOGIAS, v. 9, p. 216–238, 2019.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. São Paulo: Penguin–Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Édition électronique, 2003. Disponível em: [https://www.ebooksgratuits.com/pdf/ baudelaire\\_les\\_fleurs\\_du\\_mal.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/pdf/ baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf). Acesso em: 17 mai. 2021.

BAUDELAIRE, C. O Pintor da Vida Moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. p. 851–881. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, C. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Porto Alegre: L&PM, 2016. (Coleção L&PM POCKET, v. 1208).

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015. [versão digital]

- BÖCKLIN, Arnold. **The isle of the dead**. 1880. Óleo sobre tela, 111cm x 155 cm. Acervo do Museu Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/B/boecklin.html>>. Acesso em: 17 jul. 2021.
- BOISEN, J. **Camus et le sentiment tragique de la vie**. Actes du XVIIe Congrès des Romanistes Scandinaves. Tampere: Tampere University Press, 2010. p. 171–185.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRAZ, A. L. N. **Origem e significado do amor na mitologia greco-romana**. Estudos de Psicologia (PUCCAMP. Impresso), São Paulo/ Campinas, v. 22, n.01, p. 63-75, 2005.
- CAMUS, A. **A desmedida na medida**. *Cadernos* (1939 – 42). Trad. Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014
- \_\_\_\_\_. **A esperança do mundo**. *Cadernos* (1939 – 42). Trad. Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- \_\_\_\_\_. **A Guerra começou, onde está a Guerra?**. *Cadernos* (1939 – 42). Trad. Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- \_\_\_\_\_. **L'Étranger**. Paris: Gallimard, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Le Malentendu**. Paris: Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. **Le mythe de Sisyphe**. Paris: Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Noces suivi de L'Été**. Paris: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. **O avesso e o direito**. Trad. Valerie Rumjanek. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O estrangeiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O homem revoltado**. Trad. De Valerie Rumjanek. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. 400p.
- \_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- \_\_\_\_\_. O tempo dos assassinos – 1949. In: \_\_\_\_\_. **Camus, o viajante**. Org. Manuel da Costa Pinto. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, A. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. v. 1. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental, volume I, volume II, volume III e volume IV**. São Paulo: Leya, 2011.
- CASSIRER, E. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção tópicos)
- CEIA, C. **Absurdo**. E-dicionário de Termos Literários, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/absurdo/>. Acesso em: 08 mar. 2021.

- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COGGIOLA, Osvaldo L. A. **A Segunda Guerra Mundial. Causas, estrutura, consequências**. 1. ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2016. v. 1.
- COIMBRA, F. **Benjamin, Baudelaire e o moderno**. Revista Húmus, v.6, p. 118–126, 2016.
- CONTRERA, M. S.; TORRES, L. **Sob as asas de Tântatos: o que a obsessão pelo tema da morte revela**. Encontro Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.
- CORDEIRO, R. C. **Nietzsche e a filosofia do trágico**. Eleutheria, v. 2, p. 102 – 113, 2017.
- COSTA, M. C. **Jacques le Goff sintetiza a sua obra: breve apresentação do livro Em Busca da Idade Média**. In: X Jornada de Estudos Antigos e Medievais / II Jornada Internacional de Estudos Antigos e Medievais, 2011, Maringá. Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais, 2011. p. 1–11.
- DUARTE, C. L. **Feminismo e literatura no Brasil**. Revista de Estudos Avançados, São Paulo, v. 49, p. 1–19, 2003.
- ESSLIN, M. **The Theatre of the Absurd**. New York: Anchor Books, 1961.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- HALBWACHS, M. A memória coletiva e a memória individual. In: HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HARVEY, D. Paris, capital da modernidade. In: HARVEY, D. **Modernidade como ruptura**. p. 11–37. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JANKÉLÉVITCH, V. **La mort**. Paris : Flammarion, 2017.
- KAFKA, F. **A metamorfose**. Trad. Marcelo Backes. 1ª ed. São Paulo: Mediafashion, 2016. (Coleção Folha. Grandes nomes da literatura; v. 13).
- KANT, E. **Vers la paix perpétuelle et autres textes**. Paris: Flammarion, 1991.
- KUKUL, V. M. **O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite**. 2005. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis/SP.
- LAFALCE, L. C. **Breve comentário sobre o teatro do absurdo**. Revista Pandora Brasil, v. 1, p. 00/31-00, 2011.
- LAGARDE, A.; MICHARD, L. **XVIe siècle: les grands auteurs français**. 3ª ed. Paris: Bordas, 1956.

\_\_\_\_\_. **XVIIIe siècle : les grands auteurs français du programme**. Paris : Bordas, 1985.

LAURITTI, T. **A estética do absurdo em 'O Estrangeiro' de Albert Camus**. Saber Acadêmico, v. 8, p. 27–34, 2009.

LAVOIE, R. **La mort dans l'oeuvre romanesque d'Albert Camus**. Mémoire de Maîtrise ès arts – Université de Sherbrooke, 1971, 141 p.

LE GOFF, J. **A história deve ser dividida em pedaços?** Tradução de Nícia Adan Bonatti. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, 149p.

LOPES, S. F. **"Retratos" de mulheres na literatura brasileira do século XIX**. Plures. Humanidades (Ribeirão Preto), v. 15, p. 107–126, 2011.

LUFT, L. **As parceiras**. 30 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

\_\_\_\_\_. **Masculino e feminino: um possível reencontro**. In: SHARPE, P. (org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. 200 p.

\_\_\_\_\_. **O quarto fechado**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 240p.

MACHADO, R. **A alegria e o trágico em Nietzsche**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SKrGcdy6J3g>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

MANGA, C. **Les sources du thème de la mort dans l'écriture d'Albert Camus: une analyse de la triple mimésis**. Mémoire de master – Département des langues étrangères, Université de Bergen, 2017, 81 p.

MARTINS, C. B. **O que é sociologia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MARQUES, J. C. L. **A fé que oprime em Ingmar Bergman: considerações a partir de "Luz de Inverno" e "O Sétimo Selo"**. Correlatio (Online), v. 16, p. 237-258, 2017.

MATEUS, S. **A Querela dos Antigos e dos Modernos: um mapeamento de alguns topoi**. CULTURA: REVISTA DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS, v. 29, p. 1–19, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/1124>. Acesso em: 11 fev. 2021.

MATHIEX, J. **Histoire de France**. Paris: Hachette, 1996.

MELO, C. V. de. **Lya Luft: Percursos entre intimismo e modernidade**. 2005. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

MICHAELIS Online. **Absurdo**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/absurdo/>. Acesso em: 12 mar. 2021.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2009.

ONFRAY, M. In: PERES, M. F. **Camus embriagado**. Revista CULT. Dossiê Camus-Nietzsche. São Paulo, nº 170, p. 22-30, jul., 2012.

PEROVIC, S. **L'image de l'Europe dans *Le malentendu* d'Albert Camus**. Annual Review of the Faculty of Philosophy, Novi Sad, Volume XXXVIII-3. 2013. p. 267 – 274.

PESSOA, F. **Poemas de Álvaro de Campos**. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

PINTO, M. C. Prefácio à edição de bolso; O estrangeiro, tragédia solar. In: CAMUS, A. **O estrangeiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

PLANEILLE, F. **L'Étranger d'Albert Camus**. Paris: Bordas, 2003.

QUILLIOT, R. **La mer et les prisons: essai sur Albert Camus**. Paris: Gallimard, 1970.

QUINLAN, S. C. *Mutatis mundis*: a evolução da obra de Lya Luft. In: SHARPE, P. (org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. 200 p.

RIBEIRO, D. F. **Edward Albee e o Teatro do Absurdo: racionalidade e realismo**. Versalete, v. 3, p. 212 – 222, 2014.

SAMPAIO NETO, A. B. **Ideologia e Absurdo na obra de Kafka**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 207. 2017.

SARTRE, J. P. **Os sequestrados de Altona**. Lisboa: Europa-América, 1973.

SCHOPENHAUER, A. **Da morte; Metafísica do amor; Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SCHOSSLER, A. **Lya Luft: “A cultura alemã me influenciou muito”**. Deutsche Welle Brasil, 2004. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/lya-luft-a-cultura-alemã-me-influenciou-muito/a-1437528>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SILVA, A. A. da. **O símbolo esvaziado: A Teoria do Romance do jovem György Lukács**. Transformação, Marília, v. 29, n.1, 2006.

SILVA, H. R. **O intelectual no "campo" cultural francês – Do "Caso Dreyfus" aos tempos atuais**. Varia História, UFMG – Belo Horizonte, v. 21, p. 395–413, 2005.

SILVA, J. N. **A pulsão de morte em O Quarto Fechado, de Lya Luft**. BALEIA NA REDE (UNESP. MARÍLIA), v. 1, p. 205-218, 2014.

SILVA, N. A. G. da. **A Revolta na obra de Albert Camus**. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 210. 2008.

- SILVA, N. A. G. da. **Albert Camus e a busca dos Clássicos**. Calíope (UFRJ), v. 17, p. 74–94, 2007.
- STEINER, G. **Language and silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman**. New York: Open Road Integrated Media, 2013. [e-book]
- TATIN-GOURIER, J. J. **Lire les Lumières**. Paris: Dunod, 1996.
- VERDE, A. **Délit, procès et peine dans L'Etranger d'Albert Camus**. In: *Déviance et société*. 1995 – Vol. 19 – N°1. pp. 23 – 33.
- VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2021.
- VILHENA, M. da C. **L'Etranger de Camus: parole et silence**. ARQUIPÉLAGO-Revista da Universidade dos Açores, p. 297 – 315, 1980.
- WILLEMART, P. **A Idade Média e a renascença na literatura francesa**. São Paulo: Annablume, 2000. (Coleção Parcours).