



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

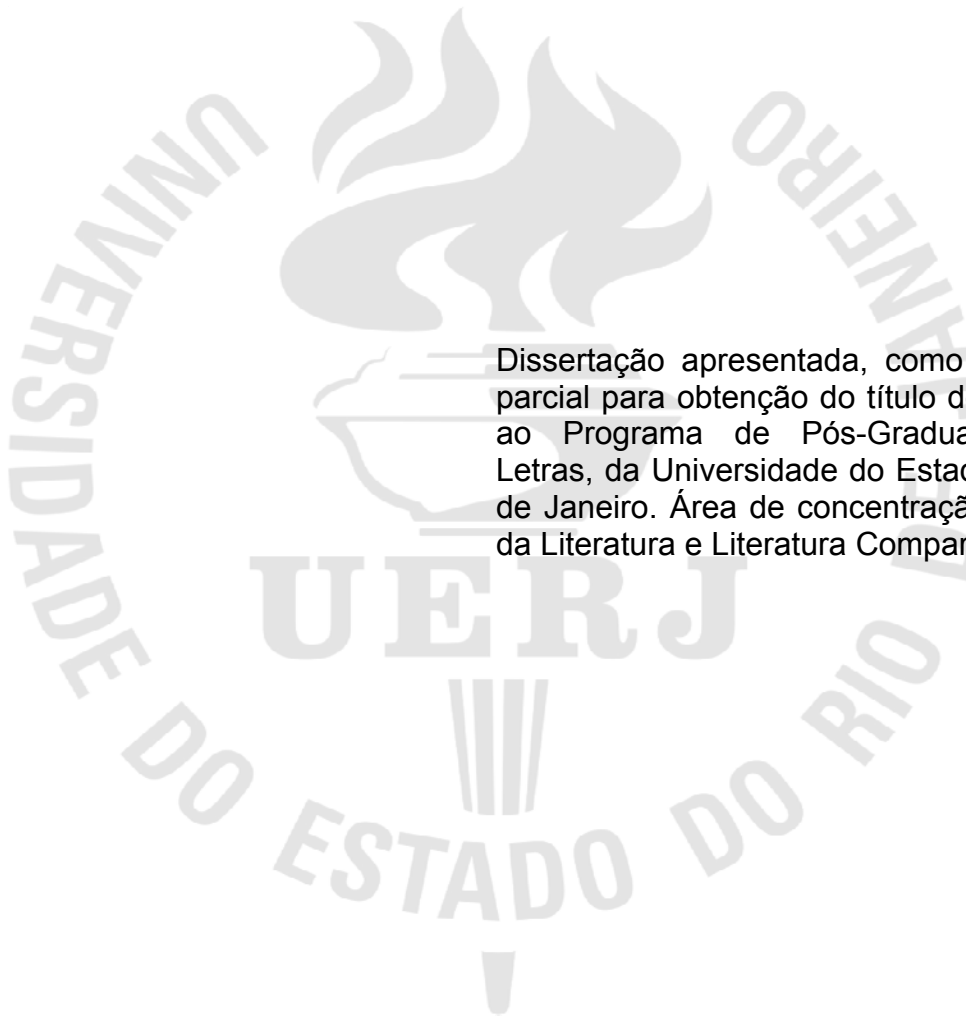
Daniele Diniz de Menezes

O estrangeiro que não estava lá

Rio de Janeiro
2014

Daniele Diniz de Menezes

O estrangeiro que não estava lá



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Deise Quintiliano Pereira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M543 Menezes, Daniele Diniz de.
O estrangeiro que não estava lá / Daniele Diniz de
Menezes. – 2014.
84 f.: il.

Orientadora: Deise Quintiliano Pereira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Camus, Albert, 1913-1960 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Camus, Albert, 1913-1960. O estrangeiro – Teses. 3.
Cinema e literatura – Teses. 4. Absurdo na literatura - Teses. 5.
Sujeito (Filosofia) na literatura – Teses. 6. Irmãos Cohen –
Crítica e interpretação – Teses. 7. Michaux, Henri, 1899-1984
– Crítica e interpretação – Teses. 8. Kafka, Franz, 1883-1924 -
Crítica e interpretação – Teses. I. Quintiliano, Deise, 1962-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 82:791.43

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Daniele Diniz de Menezes

O estrangeiro que não estava lá

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em: 25 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Deise Quintiliano Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcos Vinicio Guimarães Giusti
Instituto Federal Fluminense.

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Marisa e Reginaldo.

Ao meu marido, Luiz Cesar.

À minha irmã, Cristiane.

Às minhas avós, Nina e Lourdes.

À minha sogra, Elizabeth.

Aos meus pequenos, Nina, Bernardo, Carolina, Eduardo, I., M., F., A. e C.C.

Às minhas amigas, desde meus primeiros passos, Ana Luiza e Cristiane.

Aos meus avôs, Joaquim e Hugo.

Aos meus amores, N., P., N., X., A. e F.

Ao meu amigo, para sempre, Miguel Sucini.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e amiga Deise, à amiga Denize e a todos os professores que contribuíram na minha pesquisa desde o primeiro projeto.

Aos amigos da Fundação Roberto Marinho que me apoiaram em todas as etapas desta caminhada, generosamente: Anne, Claudia, Helena, Ingrid, Janaina, Joana, José Henrique, Maria Elisa, Paula, Sandra e Vera Lucia.

Aos amigos que fiz na UERJ, para a vida inteira: Bruna (e Rodrigo), Cristiane, Rosália, Carlos Guilherme e Mirna.

Ao meu marido, por todo o AMOR e pelo companheirismo. Aos meus pais e à minha irmã, pelo AMOR e pelas inúmeras palavras de incentivo. À tia Cristina e aos primos Gustavo, Selma, Diego, Fabiana e Gabriel, “que estavam lá”, sempre, com AMOR.

O mundo alçara seu látego; sobre que se abateria?

Virginia Woolf

RESUMO

MENEZES, Daniele Diniz de. *O estrangeiro que não estava lá*. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Leitura da narrativa *O estrangeiro*, de Albert Camus, e da narrativa fílmica *O homem que não estava lá*, dos irmãos Ethan Coen e Joel Coen, com vistas a propor uma reflexão literária sobre o desconcerto do sujeito num mundo de solidão, indiferença e *nonsense* existencial. Oriundas do esmaecimento de qualquer sentimento diante da inexorabilidade da consciência da finitude, pelo comparatismo e com apoio no conceito de “intertextualidade”, são passadas em revista as trajetórias contingentes de Ed Crane – protagonista da obra cinematográfica – e Meursault, personagem central do romance camusiano. Luz e sombra potencializam a aterradora atmosfera de absurdo na qual se desequilibra Ed Crane, em sua existência obscura, em contraponto com a clareza reinante no percurso de Meursault. Ambos os personagens são condenados pela sociedade, de maneira insólita e definitiva, por intermédio de textos que denunciam, outrossim, a engrenagem trágica do sistema judiciário, permitindo-nos conectar os citados personagens, Plume – *Um certo Plume*, de Henri Michaux – e Joseph K. – “angústia errante” engendrada por Franz Kafka em *O processo*.

Palavras-chave: Absurdo. Camus. Irmãos Cohen. Henri Michaux. Kafka.

ABSTRACT

MENEZES, Daniele Diniz de. *The stranger who wasn't there*. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A reading of Albert Camus' narrative *The Stranger* and of the narrative of the movie *The Man Who Wasn't There*, by Cohen brothers (Ethan Coen and Joel Coen), so as to propose a literary reflection on the uneasiness of the subject in a world of loneliness, indifference and existential nonsense. Arising from the fading out any feeling towards the inevitable awareness of finitude, by the comparatism and the support of the concept of "intertextuality", contingent trajectories of Ed Crane - protagonist of the movie - and Meursault, central character of the camusian novel, are reviewed. Light and shadow potentiate the fearful atmosphere of absurdity in which Ed Crane unbalances, in his obscure existence, as opposed to the light reigning in Meursault. Both characters are condemned by society in an unusual and definite way, through texts which show the tragic gear of the judiciary system, allowing us to connect the cited characters, Plume – *Un certain Plume*, by Henri Michaux – and Joseph K. – "anguish errant" created by Franz Kafka in *The Trial*.

Keywords: Absurd. Camus. Cohen Brothers. Henri Michaux. Kafka.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desconectado	39
Figura 2 – Ed Crane na prisão	39
Figura 3 – “Eu só corto o cabelo”	40
Figura 4 – Ed Crane no bingo	42
Figura 5 – Doris no bingo	42
Figura 6 – “Eu, eu não gosto de diversão”	43
Figura 7 – Ed Crane no jantar	44
Figura 8 – Doris no jantar	45
Figura 9 – Ed Crane observa Doris	46
Figura 10 – Doris é observada por Ed Crane	46
Figura 11 – Ed Crane e Doris	47
Figura 12 – “Como a Doris está atrasada?”	48
Figura 13 – “Parecia que sabia um segredo”	49
Figura 14 – Finitude	51
Figura 15 – Fantasma	52
Figura 16 – Narrador da prisão	52
Figura 17 – Execução	54
Quadro 1 - Índices articuladores do princípio de realidade e do princípio de prazer.	60
Figura 18 – A arma	71
Figura 19 – Manipulação	72
Figura 20 – Sob os refletores	74
Figura 21 – Extrema-unção	75
Figura 22 – Encontro marcado	76
Quadro 2 - Quatro narrativas	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SINGULARIDADE CINEMATOGRAFICA NOS IRMÃOS COEN	12
2 NARRATIVA DOS ATÓPICOS PERSONAGENS CAMUSIANOS	20
3 SUBJETIVIDADES INSÓLITAS: MEURSAULT E ED CRANE	34
4 O ABSURDO EM PROCESSO	55
4.1 No tribunal de Kafka.....	62
4.2 Nos tribunais de Camus e dos irmãos Coen	69
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	80
ANEXO A - Un certain Plume	83

INTRODUÇÃO

Credo quia absurdum. (Santo Agostinho).

Embora referenciada por muitos, a homenagem dos irmãos Ethan Coen e Joel Coen, cineastas americanos, ao escritor franco-argelino Albert Camus, na obra cinematográfica *O homem que não estava lá*, não havia sido ainda objeto de estudo em dissertação ou tese. O diálogo entre as narrativas literária e fílmica torna-se concreto a partir do momento em que se percebe que a construção do personagem fílmico Ed Crane ganha vida (e morte) com base na ancoragem literária no narrador do romance camusiano *O estrangeiro*.

Desprovidos de abalos afetivos ou morais, Ed Crane e Meursault narram da prisão os acontecimentos que os levariam à sentença de morte, de maneira brevíssima e inexpressiva, desvelando suas engrenagens incompreensíveis, segundo uma estrita lógica jurídica. Nos primeiros minutos de filme, Ed Crane já se desenha como um sujeito lacônico, taciturno, de poucas palavras, bem como Meursault, que afirma não ter muito a dizer – mesmo durante seu processo, em que a escassez de palavras causa danos à sua defesa e contribui para a condenação fatal. A inevitabilidade da morte e a consciência da finitude obscurecem a existência, tornando o mundo tão estranho e desumano que qualquer tentativa de dotá-lo de um sentido superior revela-se infrutífera.

Interessa-nos, ainda, lançar luz sobre os conceitos de “paratextualidade” e de “arquitextualidade”, nomenclaturas felizes, cunhadas por Gérard Genette (1982, p. 7), na organização contrastiva das apresentações discursivas de *O estrangeiro* e discursivo-imagísticas de *O homem que não estava lá*, potencializadas nas obras referidas.

No primeiro capítulo – *Singularidade cinematográfica nos irmãos Coen* –, singularizam-se os diversos personagens das dezesseis narrativas cinematográficas dos irmãos Coen, em sua maioria enfraquecidos moralmente por um mundo insondável e indiferente às expectativas e às carências humanas. Nesse universo absurdo, destaca-se o personagem desconectado da realidade circundante, que perpetua essa displicência quanto a escolhas e realizações impreteríveis.

No segundo capítulo – *Narrativa dos atópicos personagens camusianos* –, as obras camusianas que compõem o ciclo do absurdo – *O mito de Sísifo*, *Calígula* e *O*

estrangeiro – espelham caminhos de personagens que, por infortúnios, involuntariamente, se chocam com motivações capazes de dar sentido às suas existências contingentes. Meursault é retratado como sujeito depreciado e a instituição judiciária, como dispositivo conveniente, que se desvencilha do sujeito comum, reificado, silenciado e aniquilado, uma vez que não há força interna ou externa que justifique um investimento maior na luta pela vida, marcada pelo absurdo da morte.

No terceiro capítulo – *Subjetividades insólitas: Meursault e Ed Crane* –, pelo método comparatista e retomando o conceito de “intertextualidade”, aprofundado por Gérard Genette, no sentido alargado redefinidor da própria acepção do que seja texto, as obras em questão evidenciam um esmaecimento existencial de seus personagens centrais, não obstante pese sua presença física no mundo. Claridade e escuridão se disseminam nas formas literária e imagética, respectivamente, na composição estrutural das existências alienadas de Meursault e Ed Crane, forças resultantes de uma austera insensibilidade imersa num mundo não menos insensível.

No quarto capítulo – *O absurdo em processo* –, o absurdo toma para si os processos que devem enfrentar Plume, do conto *Um certo Plume*, de Henri Michaux, Joseph K., do romance *O processo*, de Franz Kafka, Meursault e Ed Crane. Os personagens espelham a atonia diante da cólera que tendências contrárias de cidadãos comuns e insignificantes acaloram. Graças ao cotejo de pontos fortes dessas obras, similitudes e dessemelhanças serão pontuadas com o intuito de criação de uma organização interpretativa formal, partindo da recepção das obras citadas, acenando para a rentabilidade hermenêutica proveniente do método adotado.

1 SINGULARIDADE CINEMATOGRAFICA NOS IRMÃOS COEN

Que o cinema nos oferece o meio de sentir a eternidade em vida, isso é inegável. (Olivier Pourriol).

Os irmãos e cineastas americanos Ethan Coen e Joel Coen resgataram o estilo *noir* dos filmes americanos dos anos quarenta e cinquenta, renovando suas técnicas e contrastes de um possível equilíbrio existente no binômio luz-sombra. Por esse motivo, muitos dos seus filmes podem ser atribuídos ao *neo-noir*, a exemplo de *Gosto de sangue* e de *O homem que não estava lá*, que se erigem como prestigiosos tributos ao *noir*.

O clássico *noir* se furta a lições morais e deixa pouco espaço para o sujeito íntegro e feliz. Não obstante, excede-se em personagens consumidos pelo pessimismo e pela alienação, exibindo uma concepção perturbadora que vislumbra na esperança a pedra de toque da vulnerabilidade de todo indivíduo.

As primeiras palavras proferidas no primeiro filme dos irmãos Coen, *Gosto de sangue*, são uma superposição da voz que apresenta o mundo em que mergulhamos quando assistimos a qualquer um dos filmes dos cineastas: um mundo de liberdade individual inflexível.

O mundo está cheio de resmungões. Mas o fato é que não há garantias. Eu não me importo se você é o Papa, Presidente dos Estados Unidos ou mesmo o Homem do Ano: algo sempre pode dar errado. E prossiga, queixe-se, conte seus problemas ao seu vizinho: veja-o se esquivar. Já na Rússia, eles conseguiram se organizar de tal modo que todos se ajudam: essa é a teoria, de qualquer maneira. Mas eu só sei sobre o Texas... E aqui... Você está por conta própria.¹

Apesar dessa liberdade individual inflexível – na corrida ao sucesso, às glórias, ao poder, aos ganhos exorbitantes, à salvaguarda dos próprios interesses em detrimento da coletivização –, a possibilidade de sucesso é pequena, dado que algo sempre pode dar errado. E, nesse momento, o indivíduo é apenas uma solidão que deambula entre outras solidões.

O universo criado pelos irmãos Coen não se circunscreve especificamente ao Texas, refere-se, antes, a qualquer outro lugar: todos estamos, de fato, por nossa

¹ O roteiro completo de *Blood Simple* está disponível em: <<http://www.imsdb.com/scripts/Blood-Simple.html>>. Acesso em: 3 mar. 2014. Transcrevemos livremente as falas retiradas dos filmes. Por se tratarem de obras audiovisuais, nessas citações, não indicaremos referências.

própria conta, ainda que o Texas empreste suas cores desérticas a outros filmes dos célebres irmãos. Em *Arizona nunca mais* e em *Onde os fracos não têm vez*, observa-se o mesmo cenário árido do oeste do Texas.

Em cada um desses filmes, o cenário se torna um personagem tão importante quanto qualquer outro. As afastadas e embranquecidas planícies norte-americanas destacam-se em *Fargo*.

Paul Schrader (1996, p. 104) ressalta essa característica do cenário *noir*:

Quando ao meio é dada a mesma ou maior relevância do que ao ator, isso naturalmente gera uma composição fatalista, desiludida. Não há nada que os protagonistas possam fazer; a cidade sobreviverá e anulará até seus melhores esforços.

Ouvem-se as palavras da fala citada anteriormente em *off*, em *Gosto de sangue*, à medida que se avança visualmente sobre a paisagem texana desoladora e desguarnecida. Os cenários rurais do oeste americano também corroboram essa desesperança. Os indivíduos agem livremente; no entanto, num meio duplamente hostil.

Se os esforços dos protagonistas estão condenados ao fracasso, eles deveriam agir? E como deveriam agir? Muitos personagens criados pelos irmãos Coen dão forma a essa tentativa do sujeito de se constituir, de criar uma identidade, num meio inóspito, como em *Barton Fink – Delírios de Hollywood*; *A roda da fortuna*; *O grande Lebowski*; *E aí, meu irmão, cadê você?* e em *O homem que não estava lá*. Ethan Coen e Joel Coen denunciam em seus filmes a existência de um mundo absurdo. Muitas imagens são, inicialmente, estranhas, insólitas ou impróprias.

Devemos planejar o futuro, ainda que estejamos condenados à morte e nossos esforços, ao esquecimento? Se o mundo absurdo afasta o indivíduo da liberdade eterna, o aproxima, em contrapartida, da liberdade de ação: um assassinato, por exemplo, valorizaria a vida? Por que não? Essa é a pergunta lançada pelos personagens, ao se aperceberem em um mundo absurdo, impregnado pelo *nonsense* existencial. Como não existem valores transcendentais àqueles que o próprio homem criou, pressupõe-se que a vida não tem sentido e que todos os acontecimentos são pura contingência. Cabe a cada indivíduo dar-lhe um sentido segundo os valores que inventar e escolher.

Assassinato é o tema do primeiro dos dezesseis filmes dos irmãos cineastas, *Gosto de sangue (Blood Simple)*, de 1984. O filme mostra como criminosos perdem

a razão e o controle no momento do crime e deixam pistas, apesar de todo o minucioso planejamento. Mostra também o amor entre Ray e Abby. Mas ela é casada com Marty, que contrata um detetive para segui-la e, depois, assassiná-la. Os papéis, entretanto, se invertem e é o detetive quem se torna a vítima. Apesar da liberdade de ação, a possibilidade de sucesso é pequena: “*something can always go wrong*”. Nesse mundo de incertezas, Abby arrisca e triunfa.

O segundo filme, *Arizona nunca mais (Raising Arizona)*, de 1987, apresenta diversas facetas do estilo *noir* – traição, crime, repetição, esfacelamento do futuro por feitos passados – e o dilema entre prisão e liberdade, entre família e criminalidade: para um fora da lei, a vida familiar pode metaforizar um cárcere.

O personagem principal preferia roubar um jornal a pagar centavos por ele. Por princípio, não por necessidade. Almejava ser um fora da lei, consoante ao ideal americano, levado a seu limite extremo e muito bem representado pelo aventureiro, desbravador. Apaixona-se por uma carcereira que reencontra em seus inúmeros retornos à penitenciária, com quem decide formar uma família, quando em liberdade. As grades do berço de seu bebê produzem as mesmas sensações de conforto e de confinamento que as grades de sua cela.

Os desejos de luxúria e de dominação são colocados em segundo plano quando os instintos naturais de amor e procriação, “guias naturais” para a felicidade, são ameaçados. Como o casal é estéril, numa tentativa esperançosa de se pôr em harmonia com o mundo, opta roubar um dos bebês de outra família.

A vida de um fora da lei é cíclica: excitação do crime, rotina vigiada na prisão, retorno à transgressão, retorno à detenção. O personagem chega a pôr em questão sua regularidade no cárcere: regeneração ou vingança? E observa que a vingança é o motivo que faz sentido para si. Como ser feliz nesse mundo insano, furioso e aterrador?

Em *Ajuste final (Miller's Crossing)*, de 1990, é tratado o conflito entre paixão e razão (*pathos x ratio*): essência da vida moral.

Tom se desembaraça dos perigos da corrupção e é bem sucedido, mas não escapa dos riscos de um envolvimento amoroso. Por conta dos efeitos da violência da paixão e da traição de Bernie, razão e sensibilidade medem forças: seu coração, no final, é apenas um vestígio, não mais um recurso de conexão humana positiva, e Tom permanece mais solitário do que nunca. Na discussão sobre amor e doação ao outro, o sentimento não escapa da reflexão moral.

O protagonista de *Barton Fink – Delírios de Hollywood (Barton Fink)*, de 1991, é um escritor nova-iorquino de sucesso que quer fazer a diferença escrevendo peças de teatro sobre e para homens comuns. Porém, numa narrativa faustiana, Barton faz um pacto com o diabo: vende sua alma quando concorda em ir para Hollywood escrever roteiros para o cinema. Desce ao inferno, quase literalmente, quando seu hotel é incendiado.

Fechando-se em seu mundo interior, esse artista se retira da realidade e da participação ativa no mundo, simbolizado pelo quarto de hotel, durante sua experiência criativa: dissipa-se o sentido do mundo ao seu redor, que não pode mais ser compreendido ou interpretado, o que se revela frustrante ao herói.

Em 1994, é lançada a película *A roda da fortuna (The Hudsucker Proxy)*, focalizando a empresa Hudsucker Industries, em que um dos funcionários responsáveis pela triagem da correspondência é nomeado presidente, num ardil para desvalorizar suas ações. Sua ignorância, mais propriamente que seu idealismo, o torna propício à exploração. Contudo, ele consegue afastar os riscos de corrupção – muito embora não tenha nenhuma obrigação ética de fazê-lo e não se encontre preso a nenhum valor superior associado a esse fim. É, tão somente, alguém responsável por uma invenção que se torna um sucesso: primazia da criatividade sobre a racionalidade.

Em 1996, estreia o filme *noir Fargo (Fargo)*, também chamado de filme *blanc* devido ao cenário branco das planícies nevadas de Dakota do Norte. “*Fargo* não é um filme sobre violência, mas sobre indivíduos violentos” (STEMPEL, 2011, p. 66). Numa comédia de erros, *Fargo* retrata o fiasco da ação de criminosos que, supostamente frios e calculistas, agem sem precaução e seus atos acabam fugindo ao controle.

Estamos no mundo reconhecível dos fracassados, e isso nos revela que o sequestro provavelmente não vai dar certo. Em alguns filmes de assalto, vemos quase verdadeiros gênios trabalhando, e nosso prazer decorrerá de seu êxito em realizar seus planos. Aqui o prazer vem de observar a variedade de recursos que eles conseguem estragar. Não significa que não serão perigosos. [...] o fato de um criminoso ser um idiota não o faz menos perigoso; faz com que seja ainda mais perigoso. (STEMPEL, 2011, p. 59-60).

Como que acometidos pelo fenômeno óptico das regiões polares, que apaga os contornos e desorienta, os criminosos sofrem dessa invisibilidade, espécie de ilusão da infalibilidade, na neve.

Em *Fargo*, a vida da agente de investigação Marge, grávida, é repleta de sentido, na sua preocupação com a próxima geração, fruto de seu estado de gestação. É o espelho do isolamento, da ausência de conexão humana e da individuação radical, que dissolvem a comunidade, a família e, por fim, o senso de humanidade.

O personagem Dude, de *O grande Lebowski (The Big Lebowski)*, datado de 1998, é atacado em casa por intrusos que o chamam de Lebowski, ordenando que ele pague a dívida de sua esposa. Mas há um equívoco na cobrança, uma vez que sabemos que Dude não é Lebowski e tampouco um homem casado. Um dos intrusos urina no tapete do protagonista, que decide cobrar o prejuízo ao verdadeiro Lebowski e acaba se envolvendo em outra confusão: o sequestro da suposta esposa. Mais uma obra que, na cinematografia dos irmãos Coen, traz à cena crenças e valores tradicionais infundados e o espírito do homem destrutivo em relação ao mundo circundante.

Em 2000, *E aí, meu irmão, cadê você? (O Brother, Where Art Thou?)*, McGill acredita conquistar sua liberdade quando pula a bordo de um trem em movimento. Pura ilusão: ele não é senão uma simples marionete nas mãos do sistema penal do Mississippi.

As correntes que o prendem são metaforicamente manipuladas por forças externas que limitam e controlam seus movimentos. O filme permite refletir sobre a necessidade de imaginar a libertação, a crença inata na inevitabilidade da ação e a completa ausência de sentido dessa mesma ação. Ocorre que os atos humanos revelam-se, não raro, absurdos.

Ed Crane, um barbeiro taciturno, é *O homem que não estava lá (The Man Who Wasn't There)*, lançado em 2001. Fisicamente presente no mundo, mas sem fazer parte realmente dele, encarna o personagem desconectado da realidade circundante: personagem absurdo por excelência. Sem paixão, sem engajamento, sem controle da própria vida, o personagem aceita passivamente desempenhar o papel que escolheram para ele; afinal, o que é mesmo a vida? O filme promove uma reflexão sobre o desespero e os diversos tipos singulares de desalento.

Num mundo sem valor, o sujeito não é nada nem ninguém, até que se constitua enquanto tal. Barbeiro, Crane ajudava os outros a criarem suas identidades, mas não logrou êxito em forjar uma identidade para si próprio: é

ausente em sua própria vida, invisível aos olhos dos outros, alheio aos dramas humanos e estrangeiro em seu *habitat*.

No fim da narrativa fílmica, esse homem alheio, sombrio e ignaro se torna destaque numa revista, adquirindo uma “visibilidade” inaudita diante de todos. Condenado e finalmente percebido, ele se encaminha para a cadeira elétrica, em paz, sob o olhar implacável das testemunhas da execução.

O amor custa caro (Intolerable Cruelty), de 2003, sugere igualdade entre a pulsão pelo poder e o poder do amor. Miles é um brilhante advogado de divórcio, famoso por criar um inextricável contrato pré-nupcial. Após muitas vitórias no tribunal, ele se empenha em vencer a batalha contra Marylin, uma ambiciosa mulher cujo dom é acumular casamentos, arrancar dinheiro de seus ex-maridos e ter sua independência financeira.

Embora empenhado no aniquilamento dessa *femme fatale*, ele não escapa ao emaranhado de suas teias, e, vulnerável ao canto da sereia, também se apaixona, concedendo-lhe uma excepcional oportunidade de vingança e independência. Fazendo uso do contrato pré-nupcial do advogado, casam-se: armadilha da mulher-aranha para conseguir metade dos bens de sua nova presa. Todavia, a batalha por poder e independência é superada pela força do amor, uma vez que Miles e Marylin permanecem juntos. Contratos, fraudes e receios ficam para trás.

Matadores de velhinha (The Lady Killers), obra datada de 2004, e *Onde os fracos não têm vez (No Country for Old Men)*, de 2007, exploram questões fundamentais quanto a direitos e deveres, responsabilidade e necessidade.

Mais uma vez, assassinato e ganância são temas privilegiados pela dupla: o envolvimento dos personagens principais com o tráfico de drogas culmina em homicídio, explorando como cenário, de modo recorrente, a paisagem destrutiva do Texas: personagem cujo protagonismo é tão importante quanto o dos personagens centrais.

Um personagem desafiado por um sistema perverso e assustador integra, igualmente, o leque de possibilidades oferecidas pela cinematografia dos irmãos Coen. Em *Queime depois de ler (Burn After Reading)*, de 2008, um homem da CIA, coagido a pedir demissão por conta do alcoolismo, decide publicar segredos de Estado num livro de memórias. Ressentimento ou tédio? Não obstante, incentivada por seu amante, sua mulher planeja fazer uso desse trunfo no processo de divórcio. Ela rouba os escritos, mas os esquece na academia.

Os segredos caem nas mãos de dois funcionários, que se tornam chantagistas. Apresentam-se, assim, uma vez mais, na obra dos Coen, as temáticas da cobiça, do equívoco, da ilusão de controle da própria vida ou de autodeterminação. Os personagens pensam ser sujeitos da ação que impetram, quando, na realidade, não passam de meros objetos denunciados pela eterna vigilância a que estão expostos, por meio de vidros, espelhos ou câmeras de segurança. É a liberdade capturada e reificada pelo olhar do outro que é, de fato, problematizada.

Em *Um homem sério (A Serious Man)*, de 2009, a vida pacata de um homem correto, professor universitário, é desorganizada por acontecimentos traumáticos: sua esposa o troca pelo amante – que morre em um acidente –, um aluno tenta suborná-lo num momento de necessidade e surgem problemas com o irmão e os filhos.

Essa obra avalia o papel do acaso, da necessidade na vida humana e da ética: qual o papel do livre-arbítrio no embate entre o bem e o mal? Quanto ao mundo real e aos ensinamentos morais, como reagir quando a realidade escapa à compreensão? Os Coen parecem sempre buscar algum sentido no caos aparente em que vivemos ou na denúncia contundente do *nonsense* que caracteriza a existência de cada ser humano. Lembremo-nos da antológica afirmação de Jean-Paul Sartre, em *A náusea*: “Todo existente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por encontro” (SARTRE, 1980, p. 188).

Para vingar a morte do pai, a pequena heroína do filme *Bravura indômita (True Grit)*, de 2010, decide contratar um mercenário. Além da aridez do cenário, confrontamo-nos com a esterilidade e desertificação no coração dos personagens. Todavia, no trajeto que conduz à busca pelo assassino, sentimentos e afetos afloram.

Em *Inside Llewyn Davis – Balada de um homem comum (Inside Llewyn Davis)*, de 2013, reitera-se a proposta de se colocar em evidência o destino dos excluídos na obra dos cineastas americanos. Tudo dá errado na vida do protagonista: ele perde o amigo, com quem formava uma dupla, engravida uma amiga e deixa fugir o gato de um professor que lhe oferece abrigo.

Insistindo em ser músico em Nova York, busca um sucesso que jamais acontece. Vaga de clube em clube, de apartamento em apartamento, de carro em carro, numa vida sem rumo e sem destinação certa. Quando decide voltar à vida de

marinheiro, a burocracia revela-se o maior empecilho. Assim, prolonga sua existência entre caixas de papelão, na companhia de objetos de infância que, quando jogados fora, são colocados numa caixa sem identificação, logo, sem identidade, em consonância com sua própria condição existencial, resultante do despropósito e da contingência, da carência de razão e de coerência.

2 NARRATIVA DOS ATÓPICOS PERSONAGENS CAMUSIANOS

Num mundo de Sujeitos, todo mundo, por definição, é Sujeito do mesmo jeito e no mesmo grau, qualquer que seja a natureza das diferenças que singularizam uns com relação aos outros.
(Éric Landowski).

O romance *O estrangeiro*, o ensaio *O mito de Sísifo*, ambos de 1942, e a peça teatral *Calígula*, de 1944, dão forma ao ciclo do absurdo na obra de Albert Camus. Constituído de romances, ensaios, peças de teatro e novelas, esse ciclo ecoa ideias, justificando o silêncio de personagens centrais como Meursault.

O discurso do protagonista de *O estrangeiro* toma forma quando o silêncio não está mais em harmonia com o discurso do mundo. Falar é imperioso para se fazer frente ao escândalo da morte do homem e para se construir sentido existencial.

Em incessante procura das respostas às questões que o afligem, Camus cria personagens que têm a necessidade de assumir uma postura moral coerente com o *nonsense* inerente à condição humana. Com esse escopo, cria “o estrangeiro”, que não se esforça por encontrar seus valores fundamentais: a consciência da natureza humana e a necessidade de luta. Como conceber o outro que não se abala perante sua sina e permanece à margem da comiseração, da solidariedade, da humanidade?

Essa singularidade não vem de um lugar distante, de outra cultura; embora pertença à comunidade, apresenta uma forma de pensamento irregular. Já não é acertado perceber o estrangeiro como aquele que vive distante. Não só modos de vida vindos de outros lugares coexistem com o nosso, mas também modos de vida que fogem ao comum; singulares, irregulares.

Considerado estranho pelo olhar da sociedade com a qual jamais se encontra em sintonia fina, Meursault é o *alter*, o outro, o transviado, o estrangeiro, inclusive na compreensão que tem de si mesmo. Isso fica claro ao analisarmos seu próprio espaço, suas atitudes e o resultado de conflitos inerentes ao convívio com a diferença e com o diferente.

As regras de uma comunidade, cultura e tradição são mecanismos consensuais aprovados pelos indivíduos em nome de uma coletividade e

continuamente revistos em função de suas especificidades. Manter o equilíbrio entre o desejo individual e o coletivo, sem que a individualidade seja massacrada ou o bem-estar geral prejudicado, é tarefa das mais difíceis.

Determinando o comportamento a ser seguido, a sociedade não tolera um procedimento diferente, reagindo com violência e reprimindo valores individuais que não se coadunem com certo modelo determinado. Aquele que não se enquadra ou se recusa a se enquadrar é forçado ao exílio num solipsismo aterrador.

Deslocado num mundo de incertezas, Meursault deveria sofrer com a angústia de ter de se definir de acordo com as imposições padronizadas de conduta e os valores alheios e com a domesticação que lhe desejam imputar. Mas ele é dominado pelo vazio, pela apatia.

Não é pelo assassinato de um árabe que Meursault é condenado, mas por atitudes que se assemelham a crimes por não serem condizentes com o regramento vigente na sociedade. A indiferença que Meursault manifesta em face da morte de sua mãe prova sua insensibilidade para com a matriz disciplinar, espécie de desumanidade, e essa ausência de sentimentos se torna o principal argumento na tribuna de acusação. O árabe, a vítima, é praticamente esquecido durante o julgamento: importante é evidenciar o distanciamento do personagem da matriz de comportamento que se espera de um indivíduo que tenha vivido as mesmas experiências. A descrição de Meursault é baseada em outros acontecimentos de sua vida. Os holofotes incidem sobre sua personalidade, muito mais do que sobre seu crime.

A sociedade estabelece um julgamento definitivo sobre as pessoas: Meursault é um criminoso por não ter respeitado os códigos sociais, é um perigo contagioso por agir e pensar de forma diferente, sem sentir, sem mentir, apesar das súplicas de seu advogado. Em suma, é um homem-bomba em potencial, capaz de subverter violentamente o *status quo* e que, por essa razão, precisa ser detido, quiçá suprimido.

De acordo com Landowski (2002, p. 4), é colocado em prática

Um discurso social da conquista ou da reconquista de uma identidade concebida como “ameaçada” [...] como se se tratasse de reduzir mais uma vez o dessemelhante – primeiramente o estrangeiro, o “gringo”, mas também o “marginal”, o “excluído”, o “transviado” etc. – a uma posição de pura exterioridade.

Mas não sem adverti-lo: “Você não poderia então fazer como todo mundo?” Landowski (2002, p. 5) cita essa formulação, muito utilizada na França em todo tipo de circunstância, que se refere aos modos de viver, agir, sentir e pensar tidos como universais. É o que ele denomina de projeto de assimilação: o grupo dominante não rejeita Meursault, mas seu comportamento fora do comum, despido da lógica defendida pela doxa.

Para evitar que a insensibilidade demonstrada no dia do enterro da mãe constituísse prova de sua culpa pelo assassinato do árabe, o advogado pergunta a Meursault se, naquele dia, ele sofrera.

É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam. Nesse ponto, o advogado me interrompeu e mostrou-se muito agitado. Obrigou-me a prometer que não diria isto no julgamento, nem ao juiz.

[...] Perguntou-me se ele poderia dizer que, no dia, eu controlara meus sentimentos naturais.

– Não, porque não é verdade – respondi. (CAMUS, 2001, p. 69).

O advogado tenta ajudar Meursault a livrar-se daquilo que o constitui como diferente, para que ele possa se integrar novamente à sociedade. O juiz segue o mesmo raciocínio: “Mas ele me interrompeu e exortou-me uma última vez, do alto de sua posição, perguntando-me se acreditava em Deus. Respondi que não. Sentou-se, indignado” (CAMUS, 2001, p. 73).

O grupo dominante percebe como irracionalidade – se não perversidade intrínseca – pensamentos e atitudes provenientes de visões do mundo diferentes da sua, passíveis de semear a desordem, a cizânia, e de perturbar o equilíbrio reinante. Ademais, quando Meursault não chora diante da imagem do Cristo, reação comum entre criminosos, passa a ser considerado estranho também aos olhos dos malfeitores, agravando, assim, sua já precária situação.

Se Meursault se fundisse de corpo e alma no grupo que tenta acolhê-lo, talvez salvasse sua vida. Mas seu comportamento obedece a uma lógica própria. O que é importante para a sociedade não é importante para ele. Além disso, o protagonista absurdo diz o que pensa, não mente nem para escapar à execução. O grupo dominante, o senso comum, não aceita essa figura insubmissa e seus modos de socialização *sui generis*.

Segundo classificação proposta por Landowski (2002, p. 15), a trajetória de Meursault é suscetível de desembocar em três desfechos: a) retificação do personagem e sua conseqüente inserção no modelo social – projeto de admissão; b) encarceramento do personagem como forma de estabelecimento do controle de suas atitudes desviantes, de sua inadaptação social e periculosidade – projeto de segregação; c) supressão do personagem por um processo de eliminação, com vistas à preservação da integridade do grupo – projeto de exclusão.

Meursault é desqualificado enquanto sujeito social: “Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia, e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava” (CAMUS, 2001, p. 106).

A instituição judiciária é apresentada como uma engrenagem adequada por intermédio da qual se justificam os procedimentos apropriados de expulsão do indivíduo inadaptado. Coadunam-se, portanto, com a determinação de assimilar, representada pelo advogado, a paixão e a fúria de excluir, representadas posteriormente pelo juiz e pelo promotor, em razão da dificuldade em reconduzir Meursault à ordem: “Tal como se apresenta, você não tem lugar entre nós” (LANDOWSKI, 2002, p. 10). E o caso é arquivado: “Parecia que o juiz já não se interessava por mim, e que, de algum modo, tinha arquivado meu caso. Não tornou a me falar de Deus e nunca voltei a vê-lo naquela excitação do primeiro dia” (CAMUS, 2001, p. 75).

De acordo com Landowski, o abandono de si mesmo perante o outro equivale a renunciar à própria identidade, definindo-se para o outro apenas como um objeto. O julgamento não despoja Meursault do que o faz singular, mas chega a reificá-lo, quando prossegue sem sua interferência. Ele assiste ao julgamento como um desconhecido, um estranho; afinal, é ele o “estrangeiro”.

De algum modo, pareciam tratar deste caso à margem de mim. Tudo se desenrolava sem a minha intervenção. Acertavam o meu destino, sem me pedir uma opinião. De vez em quando, tinha vontade de interromper todo mundo e dizer: “Mas afinal quem é o acusado? É importante ser o acusado. E tenho algo a dizer.” Mas, pensando bem, nada tinha a dizer. Devo reconhecer, aliás, que o interesse que se tem em ocupar as pessoas não dura muito tempo. Por exemplo, o discurso do promotor me cansou logo. (CAMUS, 2001, p.102).

Não há uma força interna que o motiva a lutar por sua vida. Observamos apenas apatia e indiferença em relação ao assassinato cometido e à sua sorte. Para

a sociedade que o julga, essa indiferença é a prova incontestada de sua culpa; afinal, confissão, arrependimento e lágrimas de pesar são semas recorrentes observáveis nos mais cruéis criminosos.

Quando o juiz pergunta se o protagonista lamenta o crime, ele responde que, mais do que pesar verdadeiro, sente tédio. Desconhece o motivo que o fez atirar tantas vezes no árabe. Seria o sol? Meursault procura justificativas e não as encontra. Experimenta um desconforto estranho para consigo mesmo. Sua maneira de ver o mundo é inusitada, bem como sua descrição do crime: ele não assume abertamente o fato de ter matado um homem. A exemplo da vida, também essa morte é uma pura contingência, fruto do acaso:

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 [eu] desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2001, p. 63).

É condenado, então, por todas as provas de sua insensibilidade e exterioridade ao mundo: colocar a mãe num asilo, não querer vê-la pela última vez, não chorar, partir logo após o enterro sem se recolher sobre a tumba, não saber a idade da mãe, fumar, dormir e tomar café no velório, oferecer um cigarro ao porteiro. É condenado por, no dia seguinte ao enterro, começar um relacionamento com Marie, tomar banho de mar e ir assistir a um filme de Fernandel, célebre comediante.

Se não consegue justificar seus atos, se é estranho a si mesmo

Pode-se ainda dizer nessas condições que haja um “sujeito”? Pode-se ainda dizer que ele “escolhe” seja o que for, a começar por seu estilo de vida, suposta manifestação de sua “identidade”? [...] A determinação do que ele é – que não poderá se deixar captar senão como um devir a se revelar por suas condutas efetivas – não seria ela antes função do acaso dos encontros que ele terá no dia a dia em seu caminho, independentemente de eventuais projetos próprios, portanto puramente contingente e amplamente imprevisível? (LANDOWSKI, 2002, p. 47).

O acaso é o agente dos acontecimentos. A apatia de Meursault o impede de refletir, questionar, investigar os fatos e até mesmo de intervir quando Raymond esbofeteia sua amante:

Aliás, antes de perguntar, queria saber o que eu pensava desta história toda. Respondi que não pensava nada, mas que a achava interessante. Perguntou-me se eu achava que havia tapeação nisso tudo. Parecia-me claro que sim; se achava que ela deveria ser castigada, e o que faria, se

estivesse no seu lugar. Disse-lhe que nunca se podia saber, mas compreendia que ele a quisesse castigar. (CAMUS, 2001, p. 34).

A ausência de posicionamento, de pronunciamento próprio, o torna, destarte, cúmplice da agressão efetuada por Raymond: “Disse que era preciso que eu servisse de testemunha. A mim tanto fazia, mas não sabia o que devia dizer. Segundo Raymond, bastava declarar que a mulher o enganara. Aceitei servir de testemunha” (CAMUS, 2001, p. 41).

Liberto das convenções, prisioneiro das próprias ações, o herói catatônico aceita com facilidade os fatos mais absurdos, como testemunhar em favor de Raymond, acatando passivamente a sentença do tribunal:

Explicou-me que não se anula um julgamento sem mais nem menos, por nada. Isto me pareceu evidente e rendi-me às suas razões. Considerando friamente a coisa, era perfeitamente natural. Caso contrário, haveria uma sobrecarga de papeladas inúteis. (CAMUS, 2001, p. 110).

Não se deixa perturbar pelo seu fim, tampouco pelo de outrem: nada lhe diz respeito. Não se coloca no lugar de ninguém. Em seu mundo, não há empatia, paixão, sofrimento ou culpa. Vive de acordo com o que lhe é apresentado, sem grande vibração, pretensão ou o menor planejamento:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como, aliás, já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava.

– Nesse caso, por que casar-se comigo? – perguntou ela.

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

– Não – respondi.

Ela se calou durante alguns instantes, olhando-me em silêncio. Depois, falou. Queria simplesmente saber se, partindo de outra mulher com a qual tivesse o mesmo relacionamento, eu teria aceitado a mesma proposta.

– Naturalmente – respondi. (CAMUS, 2001, p. 45-46).

Meursault não tem nenhuma intenção de se casar. Talvez, a resposta dada à Marie fosse a mesma independentemente da mulher que lhe indagasse sobre o tema. Do mesmo modo, experimenta uma sensação de tédio até em contrariar as regras sociais quando não concorda com a seriedade do casamento, que para ele,

por seu turno, não tem a menor importância. Aliás, era indiferente a tudo, o que se resume no *leitmotif*: “Ça m’est égal”.

Eis a prova definitiva da recusa deliberada de aceitação dos códigos sociais. Antes de viajar para Marengo, onde fica o asilo, preocupa-se em pedir emprestadas uma braçadeira e uma gravata preta para manifestar o luto. Sente-se pouco à vontade quando percebe um deslize: “Calou-se e eu fiquei constrangido porque senti que não deveria ter dito isso” (CAMUS, 2001, p.10). Demonstra dúvida sobre fumar ou não perante a mãe: “Tive, então, vontade de fumar. Mas hesitei, porque não sabia se podia diante de mamãe. Pensei, não tinha nenhuma importância” (CAMUS, 2001, p. 12).

Fumar num velório pode ser visto como prova de indiferença. O grupo tende a rejeitar ou excluir o fumante em razão de um princípio construído, não natural. Há uma oposição entre o natural e o social, entre a singularidade “natural” do indivíduo e as determinações do grupo que se impõe como meio “social”, entre natureza e cultura, entre bestialidade e humanidade. Landowski (2002) elenca, nessa direção, quatro estilos de vida: esnobe e dândi, camaleão e urso, remetendo à humanidade e à bestialidade, respectivamente.

O esnobe e o dândi vivem em função um do outro, traço eminentemente humano. Enquanto o esnobe almeja juntar-se ao grupo dominante, o dândi visa a se diferenciar e a se desligar dele. O *parecer* precede o *ser*.

O *ser* precede o *parecer* para o camaleão e para o urso. O camaleão simula pertencer a outro grupo, embora jamais tenha renunciado ao seu. O urso é “um *querer-ser* definido exclusivamente por referência a si mesmo” (LANDOWSKI, 2002, p. 43), um solitário a quem ninguém indica a direção a seguir, uma presença tão forte que vale sua paulatina colocação à distância.

Ainda que sua exclusão não tenha sido gradual, identificamos a figura do urso em Meursault: não atende às imposições sociais, age em desacordo com a normalidade definida pelo meio e vive só, exilado num mundo próprio, de poucas palavras:

O interrogatório começou. Disse-me, antes de mais nada, que me pintavam como tendo um caráter taciturno e fechado e quis saber o que pensava a este respeito.

– É que nunca tenho grande coisa a dizer. Então fico calado – respondi. (CAMUS, 2001, p.70).

Esquiva-se das pessoas. Não tem estreita relação de amizade ou familiaridade com ninguém; não é ligado a ninguém por laços de afeição: “Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que tanto fazia; ele ficou com um ar satisfeito” (CAMUS, 2001, p.32). Acredita não fazer diferença na vida dos outros, bem como os outros não fazem na sua.

Embora Landowski tenha descrito o urso como aquele que não se preocupa com o “olhar do outro”, indiferente ou curioso, aprovador ou desaprovador, Meursault, num primeiro momento, se incomoda com o rancor dos espectadores e, principalmente, do promotor no tribunal:

– Ah, não, isso basta – exclamou ele com uma tal veemência e um tal olhar de triunfo na minha direção que, pela primeira vez há muitos anos, tive uma vontade tola de chorar, porque senti até que ponto era detestado por toda aquela gente. (CAMUS, 2001, p. 93).

Por meio das reações desses espectadores, ele percebe a irregularidade de seus atos: “Disse que eu não tinha querido ver mamãe, que tinha fumado, que tinha dormido e que tinha tomado café com leite. Senti, então, alguma coisa que agitava toda a sala e compreendi, pela primeira vez, que era culpado” (CAMUS, 2001, p. 94).

Tanto a alteridade, a diferença que o separa dos demais, quanto a imagem que o outro lhe envia dão forma à sua identidade. Mas Meursault compreende que é culpado apenas por seu comportamento no dia do enterro da mãe, não pelo assassinato. E não compreende muitas outras questões.

Ignora certas práticas sociais, como o jogo de aparências. É falsa a atmosfera na prisão que o faz se sentir bem a partir do momento em que o tom do interrogatório muda. Não observa que essa mudança é a forma mais concreta de abandono – desistiram de salvá-lo. Fica aliviado por não responder mais a tantas perguntas e pelas poucas conversas; deixa-se animar pelos temas mais cordiais, sem fazer mau juízo de sua superficialidade. Ele participa das conversas como qualquer estranho:

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”. E ao fim dos onze 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,

Senhor Anticristo”. Entregavam-me então de volta aos guardas. (CAMUS, 2001, p. 75).

Como urso, está à vontade. Como o outro, excluído. Deixado de fora da vida. E, no entanto, todos vão morrer. O fim da sua vida é apenas antecipado. Não importa se o fim chegará hoje ou daqui a vinte anos.

Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. 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. Neste momento, o que me perturbava um pouco no meu raciocínio era esse frêmito terrível que sentia em mim ao pensar nesses vinte anos que faltavam para viver. O que tinha a fazer era sufocar esta sensação, imaginando o que seriam os meus pensamentos daqui a vinte anos, quando, apesar de tudo, chegasse a hora. A partir do momento em que se morre, é evidente que não importa como e quando. (CAMUS, 2001, p. 117-118).

Mas os vinte anos que lhe são negados o fazem perder a serenidade. Ideias como uma segunda chance e escapar da guilhotina preenchem os dias e as noites na prisão. A consciência desse perigo e a apreensão em relação à chegada da sua hora fazem com que Meursault não durma à noite para não ser pego de surpresa e vigie a primeira claridade na expectativa de obter o *sursis* de mais vinte e quatro horas.

O capelão apresenta Deus como último recurso para a salvação de Meursault. Uma vez que ele não recorre à mentira em sua defesa no tribunal, não seria nos seus últimos momentos que apelaria para aquilo em que não acreditava. É indiferente, porém coerente: “Em todo o caso, eu talvez não estivesse certo do que realmente me interessava, mas estava totalmente certo do que não me interessava. E, justamente, o assunto de que falava era dos que não me interessavam” (CAMUS, 2001, p. 120).

Recusa Deus diante do juiz e, em momento posterior, perante o capelão, que lhe vem ministrar a extrema-unção. Num mundo contingente marcado pela angústia da finitude, Deus é o estrangeiro para Meursault, do mesmo modo que o protagonista o é para a sua comunidade e para si mesmo. Não há motivo para pedir auxílio a Ele. Meursault não se arrepende de nada. O tédio o domina indefinidamente, culminando num ato de cólera contra o capelão e na certeza da sua vida, da sua morte e de si mesmo num mundo indiferente. “Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua

mãe?” (CAMUS, 2001, p. 125). Agarra-se a essa verdade e se sujeita a seu destino, certo de sua impotência na presença dos homens e do mundo. “Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo” (CAMUS, 2001, p. 126).

Os discursos e os gestos dos outros não têm sentido para Meursault, que redescobre a felicidade às vésperas de sua execução. Em *O mito de Sísifo* (2013), Albert Camus aponta para a percepção de um mundo absurdo, em consonância com a compreensão de que não há sincronismo entre o espírito ávido do homem e o mundo que frustra toda esperança. Faz-nos entender que não existe outro mundo e que, apenas na comunhão com o mundo sensível, o homem pode ter acesso à felicidade. Daí, personagens como Meursault e suas reflexões sobre a noite: “Lá, também lá, ao redor daquele asilo onde as vidas se apagavam, a noite era como uma trégua melancólica” (CAMUS, 2001, p. 126).

A morte e o silêncio do mundo contrapõem o homem à absurdidade de sua condição. O homem só poderá sobrepujar o absurdo se dele tomar consciência, assumindo as rédeas da sua situação existencial. Caso contrário, por que viver? Para Camus (2013b, p. 41), “o absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo.” Não se revelam respostas acerca do sentido da existência: a condição humana - finita num mundo que subsiste - é definitivamente absurda.

Com efeito, é o absurdo a marca indelével do estranhamento do homem em face do mundo. Diante de algo que não conhece, o indivíduo tenta apreendê-lo; afinal, “começar a pensar é começar a ser atormentado” (CAMUS, 2013b, p. 18). Dito de outro modo, a absurdidade da vida o empurra para uma via de fuga: esperança ou suicídio? Meursault é, assim, tomado por expectativas: safar-se da guilhotina, conseguir o *sursis* de mais vinte e quatro horas, dispor de uma nova chance.

Em *O mito de Sísifo*, questiona-se o investimento no suicídio como efeito da consciência do homem sobre sua vida despida de sentido, força resultante do contrassenso do mundo. O suicídio não faria desaparecer o conflito entre o homem e o mundo, mas nele poria fim. Seria um meio de prevalecer para aquele que não consente a submissão.

Todavia, se refletirmos sobre o absurdo na direção para a qual apontam as reflexões camusianas, perceberemos que o suicídio é seu avesso e a vida, valor fundamental. A falta de justificativa racional para a existência do homem e do universo se deve à conservação da consciência.

Não é preciso recusar-se a aceitar o mundo. É indiscutível que a busca por uma justificativa racional extrapola o que a razão oferece como resposta. Para o escritor franco-argelino, o conhecimento científico não foi capaz de produzir um conhecimento incontroverso: "Se fosse preciso escrever a única história significativa do pensamento humano, deveria ser a de seus arrependimentos sucessivos e de suas impotências" (CAMUS, 2013b, p. 32). Entretanto, o fato de a verdade ser inacessível não impede que o homem insista em buscá-la com obsessão.

O absurdo é o ponto de partida para o advento do sentimento de revolta e a revolta é a ruptura entre o mundo e o homem por sua consciência lúcida da finitude. Assim, o suicídio não se substancializa no homem absurdo.

Desde o momento em que o sentimento do absurdo se atém ao homem, instaura-se um desafio. Não se trata de estabelecer um combate, uma vez que as forças são desiguais e o resultado, evidente, mas de gozar de sua consciência, o que dá liberdade ao homem absurdo de escrever sua história. Num segundo movimento, ele afronta a passividade que lhe é peculiar para se fazer presente em sua existência.

A Sísifo, herói mitológico grego, foi imposto rolar à parte mais elevada de uma montanha uma pedra que, continuamente, retornava ao sopé. *O mito de Sísifo* lança mão dessa imagem representativa da miséria humana e do *nonsense* existencial dentro dos limites do absurdo. Embora malograda, a tarefa o transforma em um ser que se revolta, uma vez que persiste na escalada. Aquele que se submete sem revolta permanece estático no pé da montanha e se perde no vazio da resignação, enquanto Sísifo atribui à insana ação uma significação própria e subjetiva, dotando-a de um valor que resgata, metaforicamente, a dignidade da condição humana.

Cada vez que se dirige à base da montanha, ele retoma sua consciência: "Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha" (CAMUS, 2013b, p. 139).

Como Sísifo, o homem absurdo encontra a dignidade quando aceita o seu destino, mas o controla, dotando-lhe de um sentido existencial. A dignidade do

homem reside na constatação lúcida da sua condição, na negação do desespero e na aptidão de impelir com vigor o que move para baixo, sabendo que essa pedra voltará a cair. Vivendo o absurdo com lucidez, ele poderá encontrar a felicidade; afinal, “é preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2013b, p. 141).

Personagem emblemático do teatro do absurdo, na versão camusiana, Calígula é um jovem imperador, escrupuloso e sensato, preocupado em exercer sua função com dignidade, até o momento em que perde sua irmã e amante Drusilla: “Mas ver o sentido da vida se dissipar, nossa razão de viver desaparecer, isso é insuportável. Não se pode viver sem razão” (CAMUS, 1958, p. 148, tradução nossa).

Essa perda altera substancialmente sua concepção do mundo. Extinta sua razão de existir, o mundo já não é tolerável. Suas ilusões são repentinamente apagadas pela constatação lancinante de que “os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, 1972, p. 27, tradução nossa). A ideia de que a morte está, atenta e ocultamente, à nossa espera torna mais contundente o sentimento de nulidade da nossa existência. Calígula decide, então, modificar o estado do mundo e alcançar o impossível: a imortalidade e a felicidade, que não pertencem a essa esfera.

Mas o mundo não muda realmente, não se pode “emaranhar o céu e o mar, embaralhar feiura e beleza, fazer brotar o riso do sofrimento” (CAMUS, 1972, p. 41, tradução nossa); logo, nada tem sentido. Calígula se recusa a levar sua pedra ao topo sabendo que ela voltará a cair, isto é, se nega a viver um simulacro. Para ele, viver o absurdo com lucidez é se revoltar contra o mundo, se liberar de todas as regras, se eximir de todas as proibições, tendo consciência de que tal liberdade não concederá sentido à sua existência.

O descomedido imperador romano torna-se imoral e insensível às dores humanas, pela facilidade com que condena os outros à morte e com que valida mortes arbitrárias, visando libertar os homens das ilusões em que vivem. Não obstante o desenredo das ilusões, Calígula comporta-se como se a vida fosse uma peça de teatro, em que tudo é permitido e nada tem valor, já que nada é real. Como o universo se converte em teatro, ele não tem motivos para se reprimir. Conter suas ações significaria valorizar a ficção e torná-la verdadeira, constatação da qual tenta se esquivar. Para ele, “esse mundo não tem importância e quem reconhece esse fato conquista sua liberdade” (CAMUS, 1972, p. 38, tradução nossa).

Ao término da peça, Calígula percebe que sua liberdade não é digna, não devolve o sentido de sua existência e aceita as consequências de seus atos.

Expressa seu desejo por um mundo absoluto por meio da impiedade. Sua tirania não só revela a absurdidade de sua condição, mas também o acovardamento e o temor dos outros, que se põem à mercê de uma tirania vazia de sentido. Contudo, “para existir, o homem deve revoltar-se [...]” (CAMUS, 2013a, p. 34).

Em oposição direta à renúncia da vontade livre e racional, a obra *O homem revoltado* não é apenas uma reflexão sobre se resignar ou viver dignamente, mas sobretudo uma provocação e um convite à ação. O primeiro efeito do reconhecimento do absurdo deve ser o movimento: “a revolta prova que ela é o próprio movimento da vida e que não se pode negá-la sem renunciar à vida” (CAMUS, 2013a, p. 349). O estrangeiro Meursault configura-se como um objeto inorgânico e inanimado, ao capricho do outro, quando não interfere em seu julgamento e se comporta como se não o afetassem as deliberações e o que estava por vir. Abandona a si mesmo e renuncia à vida. Não se movimenta e não se revolta. “Mas a revolta, no homem, é a recusa de ser tratado como coisa e de ser reduzido à simples história. Ela é a afirmação de uma natureza comum a todos os homens, que escapa ao mundo do poder” (CAMUS, 2013a, p. 286).

Mediante a revolta, o homem se torna um ser social, arrebatado pelo senso crítico e pela disposição para se opor à alienação da liberdade. “Proclamo que não creio em nada e que tudo é absurdo [...]. A revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível” (CAMUS, 2013a, p. 21). Revela-se essencial o recurso à razão em face do absurdo para a proteção de si mesmo. Todavia, o estrangeiro Meursault se sujeita ao fado cruel e à própria impotência perante os homens e o mundo e não se revolta com a condenação à morte após um julgamento no qual pululam eventos absurdos.

A válvula de escape para o absurdo inexorável que acomete a condição humana parece constituir-se na revolta individual – o fazer, o atuar, o agir –, mais poderosa que a revolução coletiva. A partir daí, o fardo do absurdo dá lugar ao peso da responsabilidade do “homem revoltado”, que rechaça sua condição e percebe que todo mundo divide a mesma sina. Por conseguinte, da revolta nasce a solidariedade. E com a solidariedade, num círculo vicioso ou virtuoso, progride a revolta subjetiva.

A frase “Eu me revolto, logo existimos” (CAMUS, 2013a, p. 35) enuncia de maneira precisa o papel da consciência individual no surgimento da solidariedade. O homem deve se conscientizar de sua condição compartilhada com o mundo. Ele

nunca está só. Sua existência se dá com todos os outros que povoam esse mundo. Diferentemente de Meursault, o homem deve acreditar que faz diferença na vida dos outros, assim como os outros fazem na sua.

3 SUBJETIVIDADES INSÓLITAS: MEURSAULT E ED CRANE

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. (Michel Foucault).

No alto modernismo o quadro “Isto não é um cachimbo”, do pintor surrealista francês Magritte, manifesta a derrota desta semelhança e simetria comparativa entre imagem e texto. O texto não explica mais o que a imagem “diz”, e a imagem não “ilustra” o que a palavra oculta. No entanto, mostra o quadro de Magritte que o texto e a imagem continuam relacionados, agora não pela semelhança, mas pela não-relação irreduzível entre aquilo que a imagem diz e aquilo que o texto mostra. A contemporaneidade se caracteriza talvez por esta não-relação entre os domínios textuais e visuais que sem parar se infiltram mutuamente, criando, em vez de redundância entre um domínio e outro, um outro significado já não explicável nem pela análise da imagem nem pela interpretação das palavras, senão pela relação de não-relação entre os dois. (Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer).

“Eu denomino hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples” (GENETTE, 1982, p.14). Com essa frase, o crítico literário Gérard Genette inaugura o segundo capítulo de sua obra *Palimpsestes*, na qual esclarece possíveis relações que se estabelecem entre textos, criando conceitos operacionais, articulando uma verdadeira reforma taxionômica e terminológica, que nos auxiliam na compreensão dialogística subjacente a cada nova leitura.

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode se fazer representar pela velha imagem do palimpsesto, onde se vê, no mesmo pergaminho, um texto sobrepor-se a um outro que não se dissimula totalmente, deixando-se ver por transparência. Pastiche e paródia, disse-se justamente, designam a literatura como palimpsesto. (GENETTE, 1982, p. 451).

Como a “transtextualidade” ou “transcendência textual” refere-se a “tudo o que estabelece uma relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7), é possível vislumbrarmos a homenagem fílmica dos irmãos Coen como um diálogo polifônico com a narrativa de Camus. De modo esquemático, atentemos para as cinco macro-hipóteses de relações transtextuais, segundo Genette.

1. A intertextualidade é a relação de copresença entre dois ou mais textos. É a percepção pelo leitor dos liames entre uma obra e outras que a precederam ou que a ela se seguiram.
2. A paratextualidade é a relação que o texto mantém, no conjunto formado por sua obra literária, com seu paratexto: título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, introdução, notas marginais ou infrapaginais etc.
3. A metatextualidade é a relação dita “de comentário”, unindo um texto a outro do qual se fala, sem necessariamente citá-lo.
4. A arquiteitualidade é o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. – que definem cada texto na sua singularidade, como a indicação “romance” acompanhando o título na capa, por exemplo.
5. A hipertextualidade é toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). O hipertexto é um texto derivado de outro preexistente, ao término de uma operação de transformação.

Embora esteja clara a existência de uma intertextualidade entre os *corpora* aqui analisados, o modelo genettiano não é estranho a essa “releitura palimpsêstica”, segundo a qual a voz de Meursault sussurra no ouvido de Ed Crane. É importante observar que os cinco tipos de transtextualidades presentes na categorização proposta por Gérard Genette não seguem um esquema rígido de categorias estanques, impeditivo do estabelecimento de uma comunicação interna. Num certo sentido, a porosidade do modelo nos permite compreender que não há obra literária que não evoque outra, em algum grau e segundo certas leituras. Assim, todas as obras são, de algum modo, fundamentalmente hipertextuais.

Meursault, personagem da narrativa literária *O estrangeiro*, e Ed Crane, da narrativa fílmica *O homem que não estava lá*, são sujeitos reprimidos por desesperança e desespero, posto que se percebem num mundo de desarmonia e hostilidade.

Meursault e Ed Crane são protagonistas da não existência. Não obstante a aparente falta de nexos dessa afirmação, suas trajetórias revelam pouco empenho na realização das escolhas absolutamente livres e na constituição de si mesmos. Caracterizam-se pela presença no mundo sem realmente serem parte dele e pela

ausência de sentido em suas próprias vidas. A intertextualidade apresenta-se, já num primeiro momento, no modo como os dois narradores desfiem da prisão suas existências contingentes, dominadas pelo vazio e pela apatia.

Na realidade, apesar da liberdade de escolha e de perseverança, o sujeito é fatalmente incapaz e desajudado num mundo inóspito e não há nada que ele possa fazer em sua defesa:

A batalha travada pelo herói contra a realidade, objetivando reconstruir o seu sentido oculto, que é o cerne da liberdade da alma, consiste numa luta inglória, fútil – afinal, a realidade sempre é vitoriosa. Diante disso, o fracasso é a tônica dessa materialização da problemática inerente ao herói, que de princípio sabe da sua incapacidade de moldar, mas mesmo assim persiste e insiste no seu ideal. (GOUVEIA; AZERÊDO, 2012, p. 121).

O mundo abate física e moralmente até as melhores investidas do sujeito sobre a fatalidade. E continua a reinar triunfante diante do fracasso do indivíduo, nem sempre iluminado em seus propósitos.

A luminosidade revela-se a grande ação destrutiva do mundo de Meursault: “[...] o dia, já cheio de sol, atingiu-me como uma bofetada” (CAMUS, 2001, p. 51). Sufoca seus sentidos e priva o personagem do ardor vital: “O sol estava agora esmagador” (CAMUS, 2001, p. 59). Ubíqua, coloca-se como um adversário insuperável.

Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos. E cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim. (CAMUS, 2001, p. 61).

A luz e o infortúnio percorrem *O estrangeiro* lado a lado: “À minha volta era sempre a mesma paisagem luminosa, plena de sol. O brilho do céu era insuportável” (CAMUS, 2001, p. 20).

O romance apresenta um trabalhador desprezioso, um narrador sem rosto, em meio ao sol argelino, em inconformidade com o modo sombrio como ele vê seu redor. Essa fulguração acende a hostilidade do mundo enquanto sua ausência negocia uma trégua: “A noite nesta região devia ser como uma melancólica trégua. Hoje, o sol transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana” (CAMUS, 2001, p. 19).

Trégua para Meursault, âmago de Ed Crane: a obscuridade em *O homem que não estava lá* espelha a alma do barbeiro taciturno. Em contraponto ao calor e à

clareza do romance de Albert Camus (hipotexto), os irmãos Coen evocam o estilo *noir* dos filmes americanos dos anos quarenta e cinquenta (hipertexto) e a oposição luz e sombra entranha-se na escuridão, não deixando espaço para o sujeito íntegro e feliz e para outras cores além do preto e do branco, expressões do pessimismo e da alienação de seus personagens. Os narradores rompem o silêncio apenas na prisão: “Durante todo este tempo, só havia o sol e este silêncio [...]” (CAMUS, 2001, p. 59).

Ambas as obras apresentam as existências medíocres e silenciosas de seus protagonistas; *O homem que não estava lá*, por meio de imagens e sons, dado que é um filme narrativo. São semelhantes os processos de leitura do discurso e leitura da imagem – transtextualidade manifesta pelo contraponto. Ambos abrangem compreensão e interpretação, decomposição e recomposição, descrição, interação autor-texto-leitor:

O sentido de um texto é construído na interação texto-sujeitos e não algo que preexista a essa interação. A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo. (KOCK; ELIAS, 2012, p. 11).

Muito embora a leitura de imagem seja realizada com apoio nos elementos da linguagem visual – relações entre plano, cor, luz, ritmo ou movimento, por exemplo – em suas articulações, os leitores revelam-se construtores sociais, que lançam mão de conhecimentos diversos – e não apenas do conhecimento do código linguístico ou de técnicas artísticas –, tornando possível a pluralidade de leituras.

Ainda que toda obra seja respeitada como autônoma, sua leitura não só reúne conhecimentos prévios e exteriores, mas também ilumina obras anteriores e posteriores e por essas leituras também é iluminada, emaranhando o texto A e o texto B, como preconiza Genette:

Os estudos de literatura hoje se deparam com a perda da autonomia do literário, provocada pela condição cultural. Não parece mais possível isolar a obra literária da sua inserção numa rede complexa de significação cultural predominantemente visual, identificada com frequência como a “cultura da imagem” e sustentada pelos meios de comunicação e pela expansão da realidade virtual. A tendência híbrida de mistura entre gêneros e de quebra da hierarquia entre alto e baixo nas artes e na cultura que caracterizavam o início da modernidade, hoje, não representam mais uma transgressão senão a condição principal de toda produção artística e literária. Em todos os níveis, a obra literária dialoga com a visualidade da imagem, no desenvolvimento de seu suporte gráfico para a imagem-texto da escrita

virtual e na abordagem do visual dentro da sua significação descritiva e narrativa. (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2005, p. 9).

Apreciemos a forma pela qual a singularidade e a ausência de Meursault e Ed Crane são contadas no discurso narrativo e mostradas no cinema narrativo. Ainda que contar o sujeito, selecionando palavras, seja diferente de mostrá-lo visual ou auditivamente, por meio de representações visuais e gestuais ou da música, o equivalente auditivo para as emoções dos personagens e as imagens do filme podem iluminar determinados trechos do romance e vice-versa (metatextualidade).

A ubiquidade da luminosidade em *O estrangeiro* se contrapõe à ausência da mesma na composição de Meursault, causando-lhe desalento: “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” (CAMUS, 2001, p. 8). Torna mais forte seu entorpecimento, mais esmaecidos seus sentimentos e mais clara sua nulidade em se apoderar de sua própria vida.

Por outro lado, é no cenário sombreado, entristecido, de *O homem que não estava lá* que o protagonista Ed Crane não se evidencia em sua própria história e aceita passivamente o que escrevem para ele, em vez de fazer escolhas capazes de libertá-lo do cativeiro da representação de um barbeiro insignificante.

Na imagem que segue, observemos Ed Crane, em seus trajes, e sua expressão facial, desconectada da barbearia – patrimônio deixado pela família de sua esposa para seu cunhado – e do mundo. É perceptível sua consternação no exercício de sua profissão e no prolongamento da existência, cujo esmaecimento é ressaltado pela combinação de preto, branco e nuances de cinza.

Figura 1 – Desconectado



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

O semblante do barbeiro, incompreensivo, e seu olhar longínquo, alheio, permeiam todas as suas desventuras e permanecem inalterados e inalteráveis até o seu fim, na prisão:

Figura 2 – Ed Crane na prisão



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Da mesma forma, frustrado e carregado de incertezas, Meursault deveria sentir angústia por ter de pautar suas ações em padrões de conduta e valores de outrem. Contudo, não esboça nenhuma tentativa de transformação pessoal nem da realidade circundante.

A exemplo do protagonista de Camus, Ed Crane, marcado por um profundo desânimo e pela incapacidade de qualquer ação, é reduzido à subordinação dos que

definiram suas escolhas em seu lugar: “Sim, eu trabalhava numa barbearia. Mas nunca me considerei um barbeiro. Foi por acaso, ou por matrimônio, mais precisamente. O salão não era meu. Como dizia, eu só trabalhava lá”.

Ed Crane apenas trabalha na barbearia, apara barbas e corta cabelos, como um autômato; isto é, ele existe na barbearia, mas de maneira deficiente, independente de seu poder de decisão, que transfere para os outros. Como não cria uma identidade para si mesmo, embora contribua para a criação das identidades daqueles que constituem sua clientela, surge na representação efetiva do homem que não está lá.

Esse homem não está lá por abandono de si mesmo, por inércia, por não significar nada nem por postura nem por palavras, nem por fisionomia nem por gestos: “Deixou a barbearia livre pro Frank. Pareceu satisfazer as suas ambições. Cortar o cabelo e falar pelos cotovelos. Eu... Não falo muito. Eu só corto o cabelo”.

Figura 3 – “Eu só corto o cabelo”



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Alheio às pessoas e ao meio em que trabalha e vive, não tem prazer em conversar, reeditando, metatextualmente, Meursault: “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, 2001, p. 8). A loquacidade não é uma característica de ambos os personagens, muito menos a expressividade de seus gestos. Meursault se aborrece quando o forçam a falar e se entedia com comentários, perguntas ou réplicas: “Não queria,

como de costume, almoçar no Céleste, porque com certeza me fariam perguntas, e não gosto disso” (CAMUS, 2001, p. 24).

Não gosta de se exprimir, mantendo-se em silêncio, observando os fatos atentamente, ainda que sua observação exteriorize o vazio, a insensibilidade, o tédio. Observa apenas, sem agir, sem falar, já não há nada a dizer. O que é dito assume um caráter peculiarmente exógeno e indiferente, como se o ponto de observação estivesse do lado de fora do narrador em primeira pessoa, como se os relatos lhe fossem extrínsecos.

Com o mesmo distanciamento, Ed Crane apresenta sua esposa, Doris, muito depois do momento apropriado, após a enumeração de seus utensílios domésticos, como se ela fosse um objeto da casa.

Eu vivia num pequeno bangalô na Rua Napa. Acho que era um bom lugar. Tinha uma geladeira elétrica, um fogão a gás, um triturador de lixo incorporado na pia. Pode-se dizer que tinha uma boa vida. Havia uma outra coisa. Doris fazia a contabilidade na Nirdlingers. Uma pequena loja na rua principal. A Doris gostava do trabalho. A contabilidade. Ela gostava de saber onde estava tudo. E tinha um desconto de 10% em tudo que quisesse. Meias de nylon. Maquiagem e perfumes.

Da mesma maneira que passivamente permite outras intromissões em sua vida, aceita, sem opor qualquer resistência, realizar todos os desejos da mulher, como participar do bingo da igreja toda terça-feira.

A Doris e eu íamos à igreja uma vez por semana. Geralmente, às terças-feiras à noite. A Doris não era muito de cultos divinos. E duvido que acreditasse na vida eterna. Para ela a recompensa está nesta terra. E que o bingo é provavelmente a sua melhor forma. Não era grande adepto do jogo... Mas, não sei, fazia-a feliz. E achava o ambiente tranquilo.

Não é difícil imaginar que Ed Crane não é adepto do bingo, já que não é simpatizante de qualquer passatempo, forma de divertimento ou, como Meursault, ditame moral.

O *close-up* do barbeiro no bingo, na imagem a seguir, enquadra seu rosto de sorte que sua alma não afeita à comoção transluz novamente. A profundidade embaçada, sem contornos ou definição, lança luz sobre o personagem perdido em seus pensamentos, desconectado dos acontecimentos ao seu redor: esse homem, de fato, não estava lá.

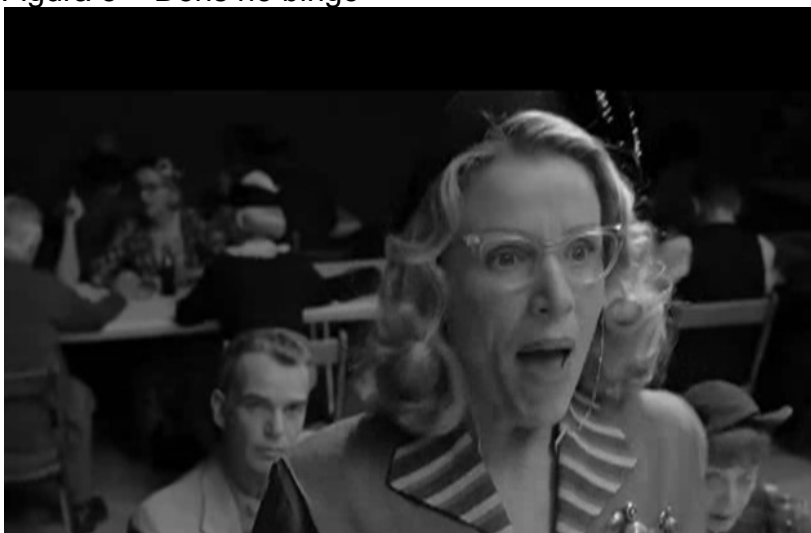
Figura 4 – Ed Crane no bingo



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

O contraponto é o semblante satisfeito e vitorioso de Doris no momento em que seu cartão é preenchido. Mesmo que o passatempo a faça feliz, Ed Crane não se entusiasma. Sequer o alvoroço da esposa perturba a inexpressividade de sua fisionomia, no segundo plano, como se nota a seguir.

Figura 5 – Doris no bingo



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Contrariamente a Meursault, que vai ao cinema assistir a uma comédia de Fernandel, no dia seguinte à morte da mãe, o barbeiro não é adepto de nenhuma forma de entretenimento. Não é extrovertido nem ávido de contato, apesar de Doris achar que formam um casal inspirador de alegria. Essa alegria é refutável tanto auditiva quanto visualmente: “O chefe da Doris, o gordo Dave Brewster, era casado

com a Ann Nirdlinger, a herdeira da loja. Esta noite, jantariam conosco. Como dizia a Doris... Nós éramos... divertidos. Eu, eu não gosto de diversão”.

Figura 6 – “Eu, eu não gosto de diversão”



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Como um autômato enraizado no meio do sofá, sozinho, Ed Crane aguarda o casal. Sua fisionomia circunspecta e a falta de delicadeza, não só nas palavras, mas também nos gestos, ratificam sua fala e provam que ele está pouco à vontade diante da grande chance de ter de trocar palavras e entreter as visitas por um tempo.

Porque não tem a atenção voltada para a amizade, o barbeiro não se interessa em ser cortês ou acolhedor. Desprovido de valores afetivos, ideológicos ou morais, as pessoas não lhe despertam admiração ou afeto, sendo refratário aos princípios basilares da amizade. É o mesmo sentimento que experimenta Meursault na sua relação com Raymond, hipotexto ratificado pelo hipertexto dos irmãos Coen:

Declarou-me então que, justamente, queria pedir-me um conselho a propósito deste assunto, que eu, sim, era um homem, que conhecia a vida, que podia ajudá-lo e que em seguida ficaria meu amigo. Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que tanto fazia; ele ficou com um ar satisfeito. Pegou a linguça, cozinhou-a na frigideira e arrumou copos, pratos, talheres e duas garrafas de vinho. Tudo isto em silêncio. (CAMUS, 2001, p. 32).

A condição *sine qua non* da amizade é que seja silenciosa, espelhando a frivolidade, a indiferença, o desgosto que delineiam sua personalidade: “Tanto fazia ser ou não amigo dele, e ele parecia realmente ter vontade disso. Lacrou a carta e acabamos o vinho. Depois ficamos um instante fumando, sem nada dizer” (CAMUS, 2001, p. 36).

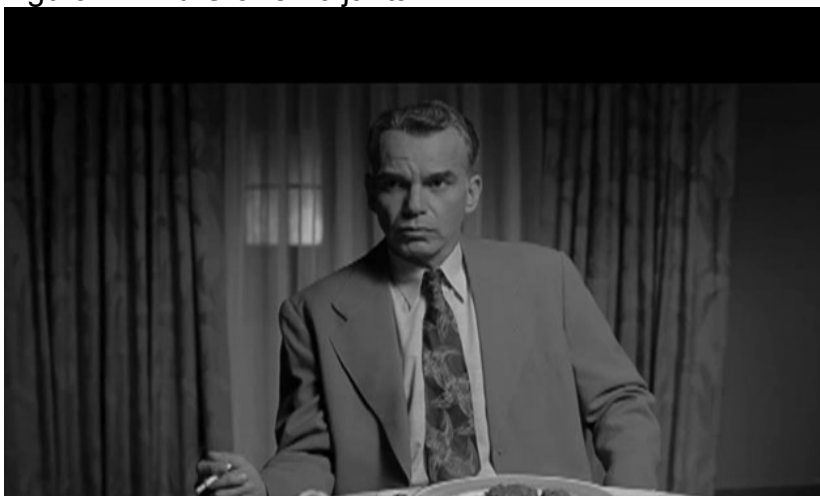
Fumo e silêncio constituem grandes forças em ambas as obras, em passagens em que os personagens deixam de sentir os fatos à sua volta e se tornam absortos, voltados para os próprios pensamentos, ensimesmados.

Durante o jantar, Dave conta uma história sobre sua participação na guerra e a finaliza fazendo graça com uma situação macabra.

Os japoneses tinham-nos encurralado há seis semanas. Digo-os, julguei que estávamos fritos, mas tínhamos mantimentos. Os japoneses comiam bichos, minhocas e cactos. Um dia fomos até a praia. Encontramos o Arney Bragg, um garoto que tinha desaparecido. Os japas tinham comido o filho da puta. Desculpem a expressão. Era um garoto magricela, cheio de espinhas. Nada que levar para casa. Eu, pelo menos, não levaria. Então que digo, querida? Que digo quando não gosto do jantar? Vamos! Que digo? Digo: “O Arney Bragg outra vez? O Arney Bragg outra vez?”

Eis a recepção de Ed Crane: semblante invariável, cigarro aceso, silêncio. Impassibilidade, incompreensão ou desprezo?

Figura 7 – Ed Crane no jantar



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Doris reagiu de forma contrária, com risada ruidosa e prolongada: “Sim, acho que a Doris gostava dessas coisas de machos. Às vezes tinha a sensação que ela e o Dave... eram muito mais próximos do que parecia. Os sinais estavam ali à vista. Não que eu fosse me chatear com isso. É um país livre.”

Figura 8 – Doris no jantar



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Sua reação à infidelidade de Doris é a mesma passividade de outras circunstâncias que não lhe aprazem. Com efeito, Ed Crane não tem a intenção de se casar e aceitaria a proposta de casamento de qualquer outra mulher, bem como Meursault no tocante a Marie, texto com o qual o filme mantém uma relação de intertextualidade, conforme já observamos: “Instantes depois, perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não. Ficou com o ar triste. Mas, ao preparar o almoço e a propósito de nada, voltou a rir de tal forma que eu a beijei” (CAMUS, 2001, p. 38). Ainda que não consigam manifestar suas vontades próprias, para Meursault e Ed Crane parece ser suficiente observar a satisfação e os momentos de alegria vividos por Marie e Doris, respectivamente.

O barbeiro que não estava lá recorda como conheceu a esposa.

Figura 9 – Ed Crane observa Doris



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Conheci a Doris num encontro duplo... Com um amigo meu, que saía com uma amiga dela. Fomos ao cinema. A Doris tinha uma garrafa de bolso. Como ela a bebia! No fim da noite, ela disse que gostou que eu não tivesse falado muito. Algumas semanas depois ela sugeriu que casássemos. Eu disse: “Não quer me conhecer melhor?” E ela disse: “Por quê? Melhora?” Olhou-me como se fosse idiota. O que eu nunca me importei muito, vindo dela. E suponho que ela tinha razão. Conhecíamos-nos tão bem na época, como agora. Suficientemente bem.

Enquanto recorda, Ed Crane observa Doris; sua perspectiva reflete-se na imagem abaixo:

Figura 10 – Doris é observada por Ed Crane



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Trata-se da última imagem de Doris antes de sua prisão, de onde não sai. A sombra em seu rosto parece prenunciar seu fim, resgatando a força do *noir* americano.

Aproveitemo-nos do contraste entre luz e sombra para traçar uma descrição psicológica do casal: há mais luminosidade projetada no rosto de Ed Crane, metaforizando sua relação com a esposa e sua recordação. Por seu turno, evidencia-se a presença de uma faixa de sombra no rosto de Doris, capturada pelo olhar do protagonista, passível de revelar um pouco mais sobre a intimidade de ambos: ele não a conhece bem ou, mais radicalmente ainda, todo indivíduo é uma incógnita indecifrável pelo outro que o vê.

O desconhecimento e o desinteresse pela alteridade contribuem para o agravamento da apatia do casal, como observamos na imagem que segue.

Figura 11 – Ed Crane e Doris



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Quando o barbeiro indaga à mulher se não pretende conhecê-lo melhor antes de se casarem e ela responde com as perguntas “Por quê? Melhora?”, Doris parece prever que dividirá a vida com um indivíduo silencioso e taciturno. O caráter estranho e enigmático de Ed Crane exerce sobre ela certa atração, assim como – funcionando como hipotexto da película – Marie ama o fato de Meursault ser uma pessoa estranha, ainda que ambas as personagens femininas pareçam ter uma ideia antecipada do convívio decepcionante.

Depois de outro instante de silêncio, murmurou que eu era uma pessoa estranha, que me amava certamente por isso mesmo, mas que talvez, um dia, pelos mesmos motivos eu a decepcionaria. Como ficasse calado, nada

tendo a acrescentar, tomou-me o braço, sorrindo, e declarou que queria casar-se comigo. Respondi que sim, que o faríamos assim que ela quisesse. (CAMUS, 2001, p. 46).

É visível a hipertextualidade decorrente dessa aproximação, pois os irmãos Coen tiveram acesso à obra de Camus, com o objetivo de produzir sua homenagem: um implante intertextual se produz entremeando as histórias de Ed Crane e sua esposa com a de Meursault e sua mãe, identificadas pela ausência de interesses em comum: “[...] há muito tempo que ela não tinha assunto algum para conversar comigo e se entediava sozinha” (CAMUS, 2001, p. 49). Como consequência, a mãe de Meursault vai para o asilo e Doris se aproxima de Dave.

Ed Crane não sofre com a infidelidade da esposa nem Meursault com a distância da mãe: “Perguntou-me se, pessoalmente, sofrera com o fato, e respondi que nem mamãe nem eu esperávamos mais nada um do outro, nem, aliás, de ninguém, e que nós dois nos havíamos habituado às nossas novas vidas” (CAMUS, 2001, p. 91-92).

Ed Crane não demonstra sofrimento tampouco ao tomar ciência do suicídio da esposa. Antes de receberem a notícia, Frank está perturbado com atraso da irmã no próprio julgamento: “Como a Doris está atrasada?”

Observamos na imagem abaixo os gestos angustiados do irmão em contraste com a inexpressividade do esposo, semelhante à prova de insensibilidade dada por Meursault após a morte da mãe: “Pensei que passara mais um domingo, que mamãe agora já estava enterrada, que ia retomar o trabalho, e que, afinal, nada mudara” (CAMUS, 2001, p. 27).

Figura 12 – “Como a Doris está atrasada?”



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Essa indiferença é problematizada no questionamento lançado a Ed Crane, podendo perfeitamente ser aplicado a Meursault: “*What kind of man are you?*”

Na realidade, tanto Ed Crane quanto Meursault intuem que todos estamos condenados a uma vida sem sentido, marcada pela finitude, pela existência como seres reificados que caminham para a morte. Deitado, Ed Crane se perde em cogitações: “Parecia que sabia um segredo. Um ainda maior do que saber o que acontecera com o Big Dave. Algo que nenhum deles sabia. Como se eu conseguisse chegar à superfície, e todos eles estivessem em dificuldades, lá embaixo”.

Na próxima imagem, a obscuridade ao redor de Ed Crane retrata sua percepção sombria do mundo, mas contrasta com a luz refletida sobre seu rosto, anunciadora da consciência do personagem.

Figura 13 – “Parecia que sabia um segredo”



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

A narrativa literária camusiana – sempre atuando na função de hipotexto – pode estar na base desse diálogo intertextual, embora as cogitações do seu protagonista argelino ultrapassem as reflexões sobre a morte, revelando estratégias que visam driblá-la²:

² Cumpre observar que os procedimentos associados à metatextualidade abundam no interior da literatura camusiana, que, não raro, estabelece passarelas entre obras distintas. Na prisão, ao longo do desenvolvimento do processo criminal, chama a atenção de Meursault um artigo no jornal que constitui, na realidade, a intriga da peça *Le malentendu*. O mesmo procedimento ocorreria anos mais tarde, em *La Peste*, onde é evocada uma “prisão recente que tinha dado o que falar em Argel”. Tratava-se de um funcionário ligado ao comércio que havia matado um árabe na praia.

Deitado, ponho as mãos debaixo da cabeça e espero. Já não sei quantas vezes perguntei a mim mesmo se havia exemplos de condenados à morte que tivessem escapado ao mecanismo implacável, desaparecido antes da execução, rompido o cordão de policiais. (CAMUS, 2001, p. 112).

A consciência de Meursault também é desvelada pelo contraste entre luz e sombra: “Recebeu-me numa sala guarnecida de cortinas, tinha em cima da mesa um único lampião, que iluminava a poltrona onde me fez sentar, enquanto ele mesmo ficava na sombra” (CAMUS, 2001, p. 67-68). Luz sobre Meursault, sombra sobre o juiz, representante jurídico da sociedade.

Eis outro momento em que Ed Crane expressa seu desamparo quanto à finitude e sua incompreensão quanto ao caráter descartável da vida e à indiferença do mundo, mencionada por Meursault – que aqui uma vez mais funciona como hipotexto do hipertexto cinematográfico:

- Frank? Este cabelo.
- Sim?
- Alguma vez pensou nisso?
- Como assim?
- Não sei. Como não para de crescer. Está sempre crescendo.
- Sim. Ainda bem pra nós!
- Não, quero dizer... Não para de crescer. Faz parte de nós. E nós os cortamos e jogamos fora.
- Então, Eddie. Vai assustar o garoto.
- Pegarei este cabelo e o jogarei na terra.
- O quê?
- Vou misturá-lo com a terra lá de casa.
- O que está querendo dizer?
- Não sei. Esquece.

Metonímia do ser humano, o cabelo não para de nascer e se multiplicar; mas, como todos os mortais, é substituído no mundo, que termina por descartá-lo.

Figura 14 – Finitude



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Pensei no que um coveiro disse-me uma vez. Que o cabelo continua a crescer, durante um tempo, depois de se morrer. E depois para. Pensei: O que faz com que ele cresça? É como uma planta na terra? O que sai da terra? A alma? E quando o cabelo percebe que já não está lá?

Crescer depois de morrer, percurso obrigatório de uma existência contingente, sem motivações e sem sentido, até no momento em que o ser humano já “não está lá”. O personagem central de *O homem que não estava lá* reproduz, no telão, a tentativa do sujeito de se constituir, de criar uma identidade, num meio hostil. No entanto, sua tentativa é malograda à medida que sua identidade é exclusivamente funcional: existe somente como barbeiro.

- Sou o Ed. Ed Crane. Cortei-lhe o cabelo hoje. Sou o barbeiro.
- Sim, o barbeiro. Não o reconheci sem o jaleco. Deixei alguma coisa na barbearia?

Errância fantasmagórica, insignificância condenada ao anonimato, o barbeiro perambula sua invisibilidade pela cidade: “Era como se eu fosse um fantasma andando pela rua. E quando chegava a sua casa... Aquilo parecia vazio. Sentava-me à mesa... Mas não havia ninguém. Eu era um fantasma. Não via ninguém. Ninguém me via. Eu era o barbeiro”.

Figura 15 – Fantasma

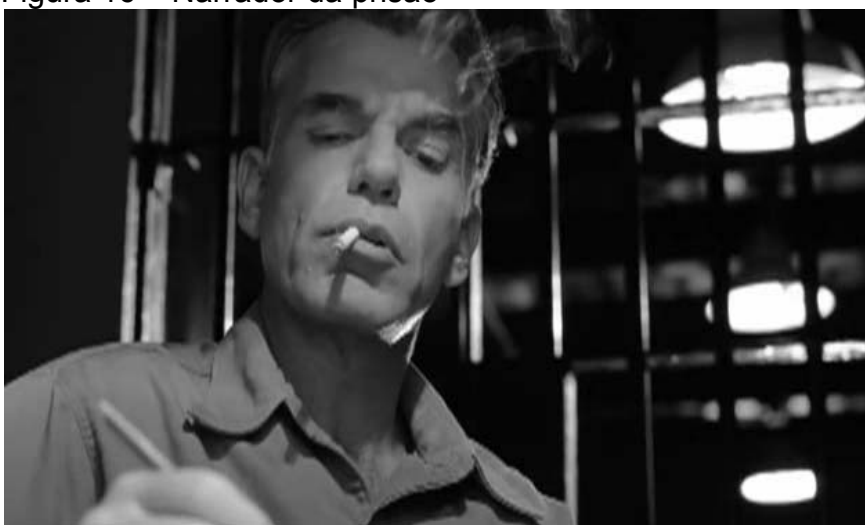


Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Essa mesma invisibilidade acomete o silencioso e despretensioso funcionário do comércio: “Acho até que, no início, não me tinha dado conta de que toda esta gente estava aqui para me ver. Geralmente, ninguém se interessava pela minha pessoa. Foi preciso um esforço para compreender que era eu a causa de toda esta agitação” (CAMUS, 2001, p. 87).

Indivíduos invisíveis que, subitamente, despertam o interesse da sociedade: “[...] esta revista pra homens me pagou pra contar a minha história. Escrevê-la ajudou-me a perceber tudo melhor. Pagam-me cinco centavos por palavra, por isso, perdoem-me se às vezes contei-lhes mais do que queriam saber”.

Figura 16 – Narrador da prisão



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Sujeitos silenciosos cujas palavras se multiplicam na prisão:

Mas ao mesmo tempo e pela primeira vez nos últimos meses, ouvi distintamente o som da minha voz. Reconheci-a como a que ressoava há longos dias nos meus ouvidos e compreendi que, durante este tempo, falara sozinho. Lembrei-me, então, do que dizia a enfermeira no enterro de mamãe. Não, não havia saída, e ninguém pode imaginar o que são as noites nas prisões. (CAMUS, 2001, p. 85).

Estaria contida nessa inesperada grandiloquência uma tentativa desesperada de achar um sentido para suas existências e de buscar a saída para a solidão? Embora Meursault reafirme seu ateísmo ao expulsar, em estado de cólera, seu confessor da cela, recusando-se à conversão final, com suas promessas de redenção, ainda permanece em diálogo com o barbeiro. Ponto de sutura da intertextualidade, após a morte de Doris, Ed Crane também sente necessidade de falar, pela primeira vez: “A Doris e eu nunca falamos muito. Não acho que isso seja uma coisa má. Mas era engraçado. Agora queria falar. Agora que todos desapareceram, estava sozinho com segredos que não queria. E sem ninguém para quem contá-los”.

Os protagonistas narram sua falta de remorso. Meursault reconhece: “Não me arrependia muito do meu ato. [...] Gostaria de tentar explicar-lhe, cordialmente, quase com afeição, que nunca conseguira arrepender-me verdadeiramente de nada. Estava sempre dominado pelo que ia acontecer, por hoje ou por amanhã” (CAMUS, 2001, p. 104). Ed Crane admite: “Sim, acho que lamento a dor que causei nas outras pessoas. Mas não me arrependo de nada. Antes, sim. Costumava arrepender-me de ser um barbeiro”.

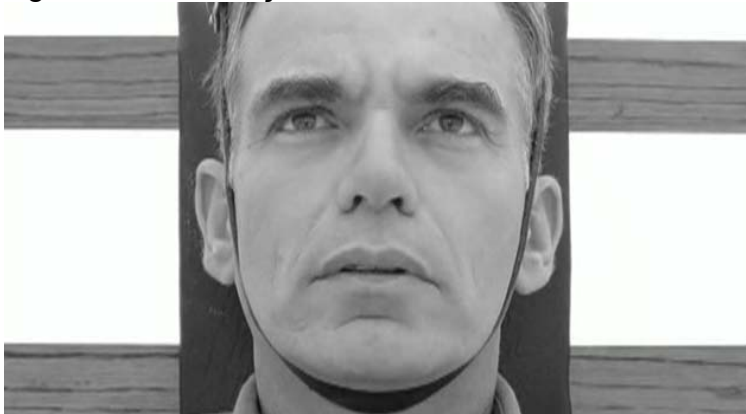
Sem remorsos nem capacidade de autodefesa, Meursault e Ed Crane são condenados à guilhotina e à cadeira elétrica, respectivamente. Essa condição é partilhada com leitores e espectadores enredados nas tramas graças, sobretudo, à estratégia de utilização quase sistemática do monólogo, em primeira pessoa do singular.

É preciso imaginar Meursault feliz: sua morte ganha sentido por ter assassinado um árabe e por saber como, quando e por que vai morrer. Essa condição o eleva agora sobre todos os homens e o anti-herói nada mais espera além da morte, destituída de carga metafísica: “Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio” (CAMUS,

2001, p. 126). Ed Crane, por sua vez, preserva a esperança de um mundo de harmonia e equilíbrio e do fim de seu desespero:

Não sei onde me levam. Não sei o que encontrarei depois do céu e da terra. Mas não tenho medo de ir. Talvez as coisas que não entendo se tornem mais claras lá. Como quando o nevoeiro dissipa-se. Talvez a Doris esteja lá. E talvez lá lhe possa dizer... Todas aquelas coisas... Para as quais não há palavras aqui.

Figura 17 – Execução



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

No momento de sua execução, a sala branca da cadeira elétrica exibe o vazio desse mundo. A incompreensão, o sombrio e o lúgubre dão lugar à luz da esperança e da verdade que traria calor e conforto. Diante da morte, a possibilidade da transcendência. Haveria no céu a liberdade de ser e agir negada na Terra?

4 O ABSURDO EM PROCESSO

Iniciaremos este capítulo com a leitura do conto *Um certo Plume*, de Henri Michaux, e o estudo do processo enfrentado pelo protagonista para, posteriormente, realizarmos uma leitura comparativa de *O estrangeiro*, *O homem que não estava lá* e *O processo*, de Franz Kafka.

Um certo Plume

Plume no restaurante (Henri Michaux)³

Plume almoçava no restaurante quando o gerente se aproximou, encarou-o com firmeza e disse em voz baixa e misteriosa: “O que está no seu prato não consta no cardápio.” Plume se desculpou imediatamente: –Olha só, retrucou, devido à pressa, nem me preocupei em consultar o cardápio. Pedi uma costeleta completamente ao acaso, certo de que havia no cardápio ou de que seria fácil achá-la nos arredores, mas preparado para pedir qualquer outra coisa se estivesse em falta. O garçom, sem demonstrar surpresa aparente, afastou-se e trouxe-me a costeleta em seguida. Foi isso... É claro que vou pagar quanto for preciso. Tenho que admitir que é uma bela costeleta, não nego. Eu vou pagar o preço sem hesitar. Se eu soubesse, teria pedido outra carne ou mesmo um ovo. De qualquer modo, perdi a fome. Vou acertar a conta agora mesmo. O gerente, porém, fica imóvel e Plume, profundamente consternado. Elevando o olhar depois de alguns instantes... Agora, é o dono do restaurante que o encara.

Plume desculpou-se imediatamente: –Eu não sabia que, disse, as costeletas não estão no cardápio. Eu não olhei, porque eu tenho a visão muito baixa e não estou com o meu *pince-nez*; além disso, ler sempre me faz muitíssimo mal. Eu pedi a primeira coisa que me veio à mente, mais para não ter que pensar muito do que por gosto pessoal. O garçom, sem dúvida preocupado, não procurou muito, trouxe-me isso aqui e eu, aliás, completamente distraído, comecei a comer, já que veio... É lógico que vou pagar ao senhor mesmo. No entanto, o gerente continua imóvel.

Plume fica cada vez mais constrangido. Ele entrega uma nota; de repente, vê a manga de um uniforme: era um policial que estava diante dele. Plume se

³ O texto original se encontra no Anexo A.

desculpou imediatamente. Bem, ele tinha entrado para descansar um pouco. Subitamente, alguém lhe pergunta à queima-roupa: “E para o senhor, vai ser...”

“–Ah... Uma cerveja”, respondeu. “E depois?” Disse o garçom apressado; e mais para se livrar dele do que por qualquer outra razão: “Bem, uma costeleta.” Ele já nem estava mais pensando nisso quando lhe trouxeram a costeleta num prato! Então, sinceramente, como estava ali, bem na sua frente... –Olha, se você quiser ajudar a resolver esse problema, eu ficaria muito agradecido. Isso é para você. E lhe entrega uma nota de cem francos. Ao ouvir passos se afastarem, já se sentia livre. Mas agora é o delegado que se posiciona diante dele.

Plume se desculpou imediatamente. Ele tinha um encontro marcado com um amigo, que tinha procurado em vão durante toda a manhã. Então, como ele sabia que seu amigo passava por essa rua quando voltava do escritório, entrara, escolhera uma mesa perto da janela e como a espera podia ser longa e ele não se importava em gastar, pedira uma costeleta para ter alguma coisa na sua frente. Em nenhum momento ele pensou em consumi-la. Mas tendo-a diante de si, automaticamente, sem a menor noção do que estava fazendo, começou a comer. É preciso dizer que ele não frequentava um restaurante por nada nesse mundo. Só come em casa. É um princípio. Foi uma simples distração, como pode acontecer com qualquer homem irritado. Uma inconsciência passageira, nada mais do que isso.

Mas o delegado, tendo chamado por telefone o chefe da segurança: “Vamos, disse a Plume, lhe entregando o aparelho. Explique-se de uma vez por todas. É sua chance de salvação.” E um policial, empurrando-o brutalmente, acrescenta: “Trate agora de andar na linha, hein?” E como os bombeiros estavam entrando no estabelecimento, o dono do restaurante dispara: “Olha só que perda para o meu negócio. Um verdadeiro desastre!” Ele mostrava a sala que todos os consumidores tinham deixado com pressa. Os homens da polícia secreta acrescentaram: “O tempo vai esquentar. Estamos lhe prevenindo. É melhor confessar logo toda a verdade. Este não é o nosso primeiro caso, pode acreditar. Quando a coisa começa a ir para esse lado, é grave.” Nesse momento, um policial grandalhão, projetando-se por cima do seu ombro, lhe disse: “Olha, eu não posso fazer nada. É a ordem. Se você não falar no aparelho, dou porrada, tá claro? Confesse! Você já foi avisado. Se você não falar, vou dar porrada.”

Obra imaginativa que refuta a banalidade do cotidiano, composta por treze capítulos de pequenos contos e intitulada *Plume*⁴, a coletânea original do poeta belga de expressão francesa Henri Michaux narra as aventuras insólitas do personagem-título. Escrita em 1930 e publicada em 1938, não foi, todavia, ainda traduzida para a Língua Portuguesa. Trata-se de uma construção cuja singularidade emerge justamente da pitada de humor com a qual o autor aborda o importante tema da angústia existencial desse personagem desajustado, desconfortável, estranho... Estrangeiro que se debate na areia movediça das convenções e coerções sociais.

Completamente desprovido de ações fabulosas ou quixotescas, o conto selecionado revela-se de uma extrema ingenuidade, numa abordagem mais apressada. Um “pequeno equívoco” assume dimensões desproporcionais, sem que, aparentemente, seja capaz de explicar as medidas adotadas na inútil tentativa de saná-lo. Tem razão Julia Kristeva ao admitir que “a palavra literária não é um ponto (um sentido) fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (KRISTEVA, 1978, p. 83).

Vislumbrado como “produção” mais do que como “produto”, o texto convida, assim, o leitor a descortinar significações intratextuais e intertextuais, ao assumir a acepção de “tecido”:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até agora se tomou esse tecido por um produto, um véu, por detrás do qual se mantém, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentua-se presentemente, no tecido, a ideia generativa que o texto se faz, se elabora através de um perpétuo entrelaçamento; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolve nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 1982, p. 100-101 – grifos do autor).

Podemos organizar o conto selecionado a partir de seis sequências operacionais.

1. A transgressão: Num restaurante, um indivíduo (Plume) é acusado de ter no prato algo que “não consta no cardápio”.
2. A desculpa (versão 1): O acusado tenta se desculpar com o *maître*, admitindo que, estando com pressa, “não havia se dado o trabalho de consultar o cardápio”.

⁴ Optamos por manter a versão original francesa do nome “Plume”, diretamente associado à ideia de “pluma”, em consonância com a leveza de caráter que caracteriza o protagonista, muitas vezes deixando-se levar pelos acontecimentos, bem como “pena” ou objeto com o que se escreve.

3. A desculpa (versão 2): Plume se desculpa com o dono do restaurante dizendo que, por causa da dificuldade em ler, tinha pedido uma costeleta “completamente ao acaso”.
4. A desculpa (versão 3): Plume se desculpa com o policial dizendo que havia entrado no restaurante para “descansar um pouco”.
5. A desculpa (versão 4): Plume se desculpa com o delegado afirmando que esperava um amigo e que pediu a costeleta “por pura distração e por uma inconsciência passageira”.
6. A repressão: O delegado pede que Plume se explique no “aparelho” telefônico; “é sua única chance de salvação”.
7. A ameaça: Se Plume não falar “no aparelho”, “a coisa vai ficar feia”, dizem os homens da polícia secreta.

Ao cometer uma transgressão, Plume inicia sua participação remetendo a reflexões de Georges Bataille (2011, p. 72): “o interdito existe para ser violado”. Ou, dito de outro modo: “Não há interdito que não possa ser transgredido. O caráter transgressor é próprio da natureza humana” (BATAILLE, 2011, p. 71). Não está explícito nem implícito, contudo, que a ruptura de um equilíbrio inicial reinante por uma transgressão não cobre seu preço ao sujeito que a pratica. Etimologicamente, sujeito significa submisso, isto é, submetido à lei, à cultura, à linguagem, à ordem.

No discurso manifesto, claro está que Plume é acusado de desrespeitar uma regra, podendo ser aqui compreendida como o conjunto de ações que defende e sustenta o ordenamento de uma cultura geral em vigência na sociedade: fez um pedido sem consultar o cardápio. A desestabilidade advinda com o ato infrator cria uma disjunção entre o personagem – que se esmera nas tentativas de “reparação do dano” e, conseqüentemente, de restabelecimento do contrato rompido – e as disposições impostas pela doxa, pela razão ou pelo senso comum.

Em relação metonímica com as diferentes profissões citadas, a transcrição das sequências demonstra que o poder constituído age em nome de uma padronização lógica que gravita em torno de um campo semântico afeito a códigos associados ao trabalho. Apresentam-se um *maître*, um dono de estabelecimento, um policial, um delegado, um agente de segurança e, finalmente, os bombeiros, cuja presença indica que “a situação vai pegar fogo” se Plume não falar no “aparelho” (repressivo).

Princípios de prazer e de realidade se confrontam anunciando que o poder dominante se escora na esfera do trabalho alienado do mundo da cultura, ao passo que Plume emerge como uma voz desobediente e dissonante caracterizadora dos princípios regidos pela natureza: “Na maior parte do tempo, o trabalho diz respeito a uma coletividade e a coletividade deve se opor, no tempo reservado ao trabalho, aos movimentos de excesso, isto é, à violência [da transgressão]” (BATAILLE, 2011, p. 47).

A atitude do personagem flutuante encontra-se, assim, em dissonância com a axiologia proposta pelo poder dominante, pelo regulamento, reforçada pela “isotopia do trabalho”, em perfeita sintonia com o princípio de realidade. Numa investida com a finalidade de organizar a estrutura narrativa, é fundamental evidenciar elementos invariantes, isto é, a armadura textual do *corpus* visado. O propósito é dar visibilidade ao cotejo com outras narrativas, sem alterar sua organização sistemática, o que permitirá ressaltar similitudes e convergências entre as mesmas. Nesse sentido, ainda que a “mensagem” (conteúdo particular) de cada narrativa possa variar, importa enfatizar o “código” (sistema de funções com propriedades invariantes), definidoras de uma “isotopia” singular de leitura.

Recuperamos a compreensão de que o código é uma “língua” em relação à “mensagem”, homóloga ao “discurso”, conforme a dicotomia saussuriana. Tentemos, pois, elencar, de modo esquemático, os índices articuladores do princípio de realidade e do princípio de prazer disseminados em nosso conto.

Quadro 1 – Índices articuladores do princípio de realidade e do princípio de prazer disseminados no conto *Um certo Plume*

Princípio de realidade	Princípio de prazer
• Trabalho (instituição)	• Lazer (restaurante – espaço de prazer)
• Atenção (<i>maitre</i>)	• Distração (Plume)
• Ataque (à falta subversiva, física e verbalmente)	• Defesa (desculpas)
• Consciência (olhar severo / ordem)	• Inconsciência passageira (ações ditadas pelo acaso)
• Imobilidade (instituição)	• Mobilidade (direito à escolha, possibilidade de se “restaurar”, prerrogativa de não consultar o cardápio)
• Mundo do trabalho e da razão (catalisadores metafóricos da ordem)	• Mundo do prazer, da liberdade, da desobediência e da transgressão

Fonte: Elaboração própria.

Essa enumeração elucida alguns elementos fundamentais para a estruturação do texto, convidando Herbert Marcuse a participar do debate. O filósofo alemão, tendo sua obra inúmeras vezes aproximada e associada a elementos da “contracultura”, aborda, insistentemente, a ideia de excesso que caracteriza mecanismos repressivos, sob o interessante título de “mais-repressão”:

Embora qualquer forma do princípio de realidade exija um considerável grau e âmbito de controle expressivo sobre os instintos, as instituições históricas específicas do princípio de realidade e os interesses específicos da dominação introduzem controles adicionais acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana. Esses controles adicionais, gerados pelas instituições específicas de dominação, receberam o nome de “mais-repressão”. (MARCUSE, s/d, p. 47).

Exercida pela sociedade por intermédio da institucionalização dos costumes, a “mais-repressão” ultrapassa a coerção natural já presente nos indivíduos, sendo simbolizada pela cultura e pela internalização de princípios morais ou religiosos. Será justamente a “mais-repressão” que levará Plume à formulação de uma sequência de desculpas, frustrando, ainda, suas tentativas de escapar de seu “grave” erro.

Contra-pondo-se aos modelos ditados pela “mais-repressão”, que visam à retração imediata dos impulsos instintivos, Marcuse defende a correlação: liberação instintiva – trabalho socialmente útil – civilização (MARCUSE, s/d, p. 137). A tríade oferece o meio termo necessário para operar a mediação entre o princípio de realidade e o princípio de prazer, constituintes do indivíduo e em constante tensão, na busca de restauração do equilíbrio rompido por Plume.

A propriedade dos interditos é a chave humana de resposta às imposições do princípio de realidade: “O homem pertence ao mundo do interdito e ao mundo da transgressão” (BATAILLE, 2011, p. 46). Romper barreiras, questionar dogmas, enfrentar preceitos e preconceitos, desarticular disciplinas, contestar prescrições, isso traz no seu bojo um quê de atração. O horror que o ato transgressivo provoca se funda na experiência do pecado do qual o indivíduo tenta, a todo custo, se desvencilhar: “A verdadeira civilização... não está no gás nem no vapor nem nas mesas giratórias. Encontra-se na diminuição dos traços do pecado original” (BAUDELAIRE, 1952, p. 109).

Plume é um personagem que reflete o estado de perplexidade do homem de todos os tempos diante da violência que a violência da transgressão desperta. A rigor, esses sentimentos não assumem uma dimensão negativa ou doentia, já que trazem à tona a experiência humana interior, fissurando as sólidas paredes construídas durante séculos de repressão, obrigando o indivíduo a dar um passo em direção a sua “única chance de salvação”, que é a aceitação da inexorabilidade da condição humana, quer dizer, da finitude.

Podemos igualmente desnudar uma isotopia da escritura no interior do conto. Impresso em negrito, o título ocupa um espaço na materialidade textual – é um lugar de importância capital que instaura o primeiro contato entre o autor e o leitor por sua posição isolada. É o *caput* que chama atenção, a primeira “lexia” (qualquer unidade do léxico; significante textual) que aponta para um código. Pode ser claro, límpido, direto, ambíguo, declarativo do que se seguirá da história a ser apresentada. Nesse sentido, assume a função de apresentação e de representação da narrativa. Todavia, pode induzir o leitor a equívocos, ao se constituir numa espécie de enigma que desperta a desconfiança.

Dissipar dúvidas, dirimir controvérsias, decifrar sentidos, isso requer um trabalho profundo de avaliação do campo semântico que o instrumento fornecido pela semiologia – ciência dos signos “ou das significações” (BARTHES, 1977, p. 36) – permitirá avaliar. O título “Plume no restaurante” é, incontestavelmente, à primeira vista, incomum. A esse estranhamento acresce-se a ambiguidade inicial de um nome cujo gênero é ignorado.

Por sua leveza originária, a pluma de um pássaro pode sugerir a flexibilidade decorrente da desarticulação de sentidos preestabelecidos, assim como algo de caráter decisivo, pois uma pluma, por mais leve que seja, é capaz de romper um

equilíbrio preexistente. Aliás, essa é uma das funções que assumirá o personagem-título.

Por outro lado, enquanto instrumento que serve para escrever, traduz uma metonímia evidente da escritura e, na qualidade de *pince-monsieur*, é o objeto por meio do qual o escritor “força as fechaduras” do texto, transgredindo leis, convenções e a cultura em vigor para instaurar uma nova lei, com regras e códigos próprios. A isotopia da escritura constitui-se com apoio em alguns significantes textuais; o protagonista apresenta quatro versões distintas para justificar sua transgressão: o fato de não ter consultado o cardápio, a carta, o papel – representante simbólico da lei e da cultura.

Visando desembaraçar-se dessa situação incômoda, Plume tenta pagar a conta, oferecendo, diversas vezes, uma nota que corresponde ainda a uma pequena carta. Na acepção metafórica de escritura, Plume não lê – diz textualmente que não tinha olhado o cardápio (a carta constitucional) – porque não estava com seu *pince-nez* e ler lhe fazia um mal atroz. Cabe ao leitor desvelar os sentidos disseminados ou dissimulados no texto, à medida que o narrador se mantém no seu papel de contador de suas versões do real.

Extradiegeticamente⁵, é da responsabilidade do narrador-contador, como Sheherazade e *As mil e uma noites*, assumir seu discurso como sujeito da enunciação. Em nosso conto, esse personagem, em sua onisciência, sinaliza a importância suprema de falar, utilizando-se do discurso direto, com esse escopo: “Explique-se de uma vez por todas. É sua chance de salvação” porque “se você não falar no aparelho, dou porrada”.

4.1 No tribunal de Kafka

Um dos homens pôs-lhe as mãos no pescoço, enquanto o outro lhe espetava profundamente a faca no coração e aí a rodava duas vezes. Moribundo, K. viu ainda os dois homens muito perto do seu rosto, com as faces quase coladas, a observarem o desfecho. — Como um cão! — disse. Era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe. (Kafka, O processo).

⁵ Segundo Genette (1972), o narrador extradiegético conta uma narrativa primeira, dirigindo-se exclusivamente ao leitor real, o que detém em suas mãos o livro que contém a narrativa.

Apesar da economia narrativa característica dos contos e dos relatos curtos, é difícil não percebermos um diálogo intertextual entre as várias pistas referidas no conto de Michaux, sobretudo a situação inusitada na qual se acha coagido Plume – a tonalidade de humor negro que envolve um *crescendo* na precipitação dos acontecimentos, a crítica a um sistema fundamentalmente repressor, atuando contra as liberdades subjetivas –, e o realismo fantástico que se espraia nas páginas de *O processo*, de Franz Kafka. A exemplo de Plume, também o personagem kafkiano assume o papel de personagem universal, enfrentando um processo absurdo, cuja motivação jamais é explicitada.

A atmosfera desorientada e avulsa na qual o personagem Josef K. está imerso se respalda no encadeamento infundável de surpresas, geradas por uma lei estranha, maior e inacessível que, no entanto, se mostra em perfeita harmonia com os parâmetros reais da sociedade moderna. O romance retrata ainda uma crítica acérrima ao sistema judiciário.

Não se pode perder de vista que, historicamente, na época e no local onde viveu Kafka, vigia um Estado autoritário (o Império Austro-húngaro e, mais tarde, a Tchecoslováquia), promovendo constantes lutas pelo poder num ambiente que gestava embrionariamente a Primeira Guerra Mundial, proporcionando ações arbitrárias pelas autoridades.

Em 1963, Orson Welles surpreende com sua adaptação cinematográfica da obra de Kafka, optando por uma película em preto e branco. O objetivo era reforçar um mergulho no escuro, no lúgubre, no sombrio, nas trevas, na atmosfera de inquietação e incerteza na qual caminha cambaleante o “estrangeiro” Joseph K., impulsionado por sua história absurda.

Joseph K. é um cidadão comum, insignificante, bancário-modelo que, na manhã de seu aniversário de 30 anos, é preso, em casa, por desconhecidos. Toma ciência de que contra ele fora erigido um processo. Liberado para viver “normalmente”, porém sob vigilância, interpela os policiais na tentativa de descobrir o crime que cometera. Na verdade, nenhuma prova é apresentada, nada se sabe de concreto sobre o assunto e a situação estranha, pouco a pouco, ganha contornos de sandice devido ao *nonsense* absoluto que a caracteriza:

Vou falar com a dona Grubach..., disse K. tentando se desvencilhar dos dois homens, guardando uma boa distância de ambos, e ele tentou prosseguir. Não, disse o homem próximo à janela, jogando o livro em cima de uma mesinha e se levantando. Você não tem o direito de sair porque você está

preso. – Isso é o que está realmente parecendo, disse K. Mas por que, então? Perguntou, em seguida. – Não temos ordens de lhe dizer. Vá para o seu quarto e espere. Os procedimentos acabam de ser iniciados e você saberá tudo na hora certa. (KAFKA, 2001, p. 47).

Com efeito, não somente o protagonista não compreende nada nem ninguém como também é incompreendido por todos. Ironicamente, apenas K. se dá conta de que nada tem lógica. Sem se aperceber das razões, vê-se enredar num processo que busca entender, ao longo do percurso narrativo, e do qual não consegue se libertar. Assim como Plume, tem sua presunção de inocência contestada: “Está vendo, Willem, ele reconhece que ignora a lei, mas afirma, ao mesmo tempo, que é inocente – você tem toda razão, não há mesmo nenhum meio de fazê-lo compreender nada” (KAFKA, 2001, p. 51); “não clame sua inocência tão alto. Isso prejudica a boa impressão que nos causou” (KAFKA, 2001, p. 57).

O personagem decide cumprir todas as formalidades de um tribunal bizarro, situado num prédio habitacional popular, assemelhado a um labirinto que não conduzia à parte alguma, já que não lhe fora fornecido um endereço exato:

K. se encaminhou à escada para chegar à sala do interrogatório, mas parou novamente porque, além do primeiro, percebeu no pátio três outros vãos de escada; uma pequena passagem na extremidade do pátio parecia ainda se desdobrar num segundo pátio. Ele ficou furioso por não lhe terem indicado com maior precisão a localização da sala. (KAFKA, 2001, p. 79).

Na tentativa de provar sua inocência, uma espécie de angústia o arrebatava, bem como os leitores que perseguem, atônitos, Joseph K. na trilha de incoerências e contradições na qual fora lançado: “E ele não descobria nada sobre o motivo de sua detenção nem sobre os que deram a ordem [...] ‘Isso não faz nenhum sentido’” (KAFKA, 2001, p.57).

Como Plume, Joseph K. dava pouca importância ao sistema judiciário, concentrando seu foco em esclarecimentos que pudessem auxiliar sua situação, ainda que por força da irracionalidade fosse obrigado a “entrar no jogo”, aceitando fazer parte do “teatro”:

K. quase não prestou atenção nesse discurso. Ele dava pouco valor ao direito de dispor de suas coisas, optando por obter esclarecimentos sobre sua situação [...] [mas ele] vivia num Estado regido pelo Direito [...] e se tratava de um teatro, pois bem, ele representaria seu papel. (KAFKA, 2001, p. 48-49).

Nessa via, mais uma vez reeditando Plume, tem a ilusão de poder reparar a “falta”, refreando as cobranças, de forma simples, objetiva e direta: “Minha opinião é que não tem mais importância tentar descobrir se seus procedimentos são justificados ou injustificados, acabando tudo isso com um aperto de mão, como prova de reconciliação” (KAFKA, 2001, p. 58). Evidentemente, seu intento tampouco logra êxito.

Seguindo o conselho de seu tio, consulta um advogado que posteriormente demitirá, por ineficácia no tratamento de seu caso; afinal, é melhor assumir ele próprio sua defesa diante do tribunal, sabendo que, na esfera legal, não há nenhuma possibilidade de absolvição completa. Também essa estratégia fracassa, bem como as tentativas de compreensão do processo.

É véspera do aniversário de 31 anos de Joseph K., aproximadamente às 21 horas, o personagem kafkiano é interpelado, inesperadamente, por dois homens vestidos de preto. De modo insólito, K. é conduzido, na verdade, por dois carrascos a um local ermo, fora da cidade, onde, em mais uma *mise en scène* macabra, metódica e absurda – trocaram “cortesias” sobre quem teria “a honra da ação” –, buscaram o lugar mais apropriado, despiram K., apoiaram sua cabeça sobre uma pedra e o executaram com uma faca plantada em seu coração: “Como um cão! — disse. Era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe” (KAFKA, 2001, p. 257).

É lancinante o valor alegórico presente na obra de Kafka, trazendo à luz o sentido mais alargado do termo *aporia*. De modo especial, em *O processo*, encontramos-nos diante de uma verdadeira dificuldade de ordem racional na compreensão da realidade circundante. Se os personagens kafkianos normalmente já se encontram em situação de questionar o que jamais entenderão, possuindo uma existência volátil, cada vez mais desesperada e destituída de sentido, Joseph K. leva essa missão impossível ao paroxismo, no momento em que desnuda as engrenagens de um processo macabro, desprovido de objeto, de sentido e de justificação:

K. se espantou, ou pelo menos achava espantoso, na lógica dos guardas, que eles o tenham levado de volta ao quarto e o tenham deixado sozinho, já que havia dez vezes mais chance que ele se matasse ali. Aliás, ele se perguntava, ao mesmo tempo, dessa vez seguindo sua própria lógica, que motivo ele teria para tomar essa atitude. Porque os outros dois estavam sentados no cômodo ao lado e haviam interceptado seu café da manhã? Teria sido de tal modo absurdo se suicidar que, mesmo que ele tivesse querido fazê-lo, o absurdo da situação o teria incapacitado. (KAFKA, 2001, p. 53).

A lucidez do protagonista e a pertinência das indagações que lança a seus interlocutores contrastam com a robotização de todos os demais personagens implicados no processo – existências pasteurizadas, que se esmeram no cumprimento de seu papel institucional, com toda a força e a rigidez requeridas pela doxa, que o fato de estarem a serviço da lei lhes confere. Lucidez, aliás, que acompanhará o personagem até o “Fim”, capítulo que encerra a obra: “A única coisa que posso fazer agora, pensou, e o ritmo de seus passos, regulado com base no de três outros, confirmou seus pensamentos, a única coisa que posso fazer é conservar até o fim o sangue frio e meu espírito de análise” (KAFKA, 2001, p. 254).

Do *incipit* do romance – “É preciso que alguém tenha caluniado Joseph K. pois sem que ele tenha feito nada de mal, foi preso numa manhã” (KAFKA, 2001, p. 45) – à passagem referente à “parábola da lei”, apresentada no capítulo IX, intitulado “A catedral”, verifica-se um rigoroso aprofundamento do asfixiante processo de acusação que pesa contra nosso personagem enigmático, tornado personagem-tipo. Ainda que a contragosto, ele tem por missão acompanhar um importante correspondente italiano do banco em visita a alguns monumentos da cidade. Sob uma chuva fina, o encontro é marcado, aproximadamente às dez horas, numa catedral deserta, ricamente descrita pelo narrador kafkiano. Com efeito, a catedral integra parte da labiríntica rota-calvário a ser vencida pelo protagonista, na busca de respostas lógicas para seus questionamentos.

Às onze horas, K. se apercebe de que o italiano não comparecerá e o que se verifica é uma precipitação para o desfecho trágico, com base no enfrentamento do eclesiástico, programado pelos acusadores:

Você é acusado, disse baixinho o eclesiástico. – Sou, disse K., é o que me disseram. – Então você é quem eu procuro, disse o eclesiástico. Eu sou o capelão das prisões. – Ah, é mesmo?, perguntou K. – Fiz o convocarem para falar com você. – Não sabia de nada, disse K. Vim aqui para mostrar a catedral a um italiano. – Não se preocupe com detalhes secundários, respondeu o eclesiástico. O que você tem nas mãos? É um livro de preces? – Não, respondeu K., é um catálogo de curiosidades. (KAFKA, 2001, p. 240).

Em seguida, o diálogo ganha contornos metafóricos, sustentados por uma parábola, apresentada pelo padre: Um vigia prostra-se diante da lei; um homem do campo vem um dia ao seu encontro, pedindo-lhe permissão para entrar. O vigia responde que a permissão é possível, mas não naquele momento, assustando o camponês e lhe apresentando inúmeros obstáculos inviabilizadores de seu

propósito. O homem, contudo, decide esperar durante anos. Finalmente, prestes a morrer, questiona por que ninguém mais tentou entrar; o vigia, então, retruca: “Essa entrada só pertence a você. Agora posso partir e fechar a porta”.

O que a parábola deixa claro é que Joseph K. jamais conseguirá lograr êxito no seu intento de se defender adequadamente das acusações que desconhece. Desde o *incipit*, o personagem deambula, sem sucesso, na tentativa de ter acesso à justiça. Assim como o camponês, Joseph K. é tragado por um sistema incompreensível no qual todos os procedimentos se revelam portas intransponíveis. A lógica do sistema anuncia um enigma indecifrável, proposto por um oráculo devorador de existências, embora K. resista à interpretação do padre, segundo a qual o camponês fora vencido pelo vigia, propondo suas próprias considerações acerca do fascinante discurso alegórico, capaz de reeditar, num certo sentido, a dialética do senhor e do escravo:

Mas, diz-se que ele [o vigia] também se engana com relação ao homem do campo, à medida que a esse se subordina sem saber. Que ele trate o homem como um subordinado, temos as provas pelos inúmeros detalhes que são talvez ainda presentes na sua memória. Porém, se considerarmos esse ponto de vista, o fato que ele [o vigia] lhe [ao camponês] seja subordinado transparece com a mesma evidência. Inicialmente, o homem livre é superior ao engajado. Se ele se senta no banquinho ao lado da porta, passando aí sua vida inteira, é por livre escolha, a história não menciona nenhuma obrigação. O porteiro, em contrapartida, está ligado ao seu cargo, por sua função, sem direito de se afastar ou de entrar, mesmo se ele quisesse. Além disso, não adianta estar a serviço da lei, seu serviço se limita a essa entrada [...]. Pode-se resumir que ele preencheu tão somente uma função vazia de sentido, pois é dito que é um homem que chega, logo, um homem adulto, o que implica que o porteiro teve que esperar muito tempo antes que a finalidade de sua existência se realizasse, isto é, o tempo que tiver decidido o camponês arbitrariamente, tendo se apresentado, no final das contas, por vontade própria. (KAFKA, 2001, p. 249).

A reação do padre não deixa dúvidas quanto ao entrincheiramento nas posições antagônicas que ambos defendem: “– O homem do campo só chega à lei, o vigia já se encontra lá. Foi a lei quem o colocou no seu posto; duvidar de sua dignidade é duvidar da lei” (KAFKA, 2001, p. 250). Máxima contradita prontamente por Joseph K.: “– Triste opinião, diz K., é erigir a mentira à qualidade de ordem universal” (KAFKA, 2001, p. 250).

Interessa ainda observar que o encontro entre o protagonista e o padre não é gratuito na narrativa: antes das execuções, o senso comum determina que um padre acompanhe o réu para a derradeira confissão ou para lhe ministrar a extrema-unção.

A precipitação dos acontecimentos e o zigue-zague vertiginoso característico da narrativa kafkiana conferem uma peculiaridade diferenciada da praxe habitual. Há indícios de que o desfecho da trama se aproxima:

Você acaba de ser tão gentil, disse K., e me explicou tudo, mas agora me deixar partir, como se eu não fosse nada para você. – Você tem que partir, diz o eclesiástico. – Sim..., disse K., mas é preciso que você me compreenda. – Comece você mesmo por compreender quem sou eu, diz o eclesiástico. – Você é o capelão das prisões, arrematou K. se aproximando dele. [...] – Isso quer dizer então que eu pertença ao tribunal. O que eu poderia esperar, então, de você? O tribunal não espera nada de você. Ele o recebe quando você vem e te permite partir quando você sai. (KAFKA, 2001, p. 251-252).

O que o escritor tcheco denuncia ao elaborar um texto tão lancinante, de forma implacável, é a injustiça, a perseguição, a desumanidade e a servidão humana diante da lei e da justiça de sua época, como valores passíveis, por sua vez, de se reverberarem em todas as épocas:

A única explicação compreensível e aceitável era que ele era acusado e queria saber a data do próximo interrogatório; mas era justamente isso que ele não queria dar, ainda mais que ela não estava de acordo com a verdade, pois só a curiosidade o tinha levado a vir ou ainda, explicação menos aceitável, o desejo de constatar que esse aparelho judiciário era tão repugnante do interior quanto do exterior. Aliás, sua hipótese parecia comprovada; ele não desejava penetrar mais fundo, o que tinha visto até ali o havia oprimido suficientemente. (KAFKA, 2001, p. 110).

Não seria um equívoco observar que as reflexões e os temas pungentes evocados pelo autor anunciam, na aurora do século XX, o advento de uma importante corrente literária que se notabilizaria sob o título de “absurdo”, colocando sob canhões refletores o desconforto do Homem dilacerado por conflitos e situações que não consegue controlar. Com *O processo*, toda a miséria da condição humana é desnudada: “é o homem que está (ou se coloca) em processo”, como afirma uma fórmula que se tornou célebre⁶, considerando a noção de existência na qualidade de um “mal-entendido generalizado”.

É assim que Joseph K., assemelhando-se nisso a outros personagens de sua obra, procura “o sentido e a lógica da existência”. O processo que lhe é imposto simbolizaria então, sob a forma de uma fábula alegórica, o sentimento de contingência que o ser humano pode sentir, e sua dificuldade de estar num mundo silencioso que não responde às angustiantes questões que lhe são postas desde as origens, sua natureza e seu devir. Assim como

⁶ A esse respeito, sugerimos uma consulta ao texto extremamente didático concernente a *O processo*, alocado na página disponível em: <http://libresavoir.org/index.php?title=Le_Proc%C3%AAs_de_Franz_Kafka>. Acesso em: 3 mar. 2014.

K. não consegue comparecer diante da alta corte, encontrando, no termo do angustiante e absurdo labirinto judiciário, a morte, todo homem cuja vida é privada de um sentido superior encontra no fim de sua estrada uma morte tão horrível para a consciência humana quanto a execução de K.⁷

4.2 Nos tribunais de Camus e dos irmãos Coen

On connaît l'histoire de ce fou qui pêchait dans une baignoire; un médecin qui avait ses idées sur les traitements psychiatriques lui demandait: "si ça mordait" se vit répondre avec rigueur: "mais non imbécile, puisque c'est une baignoire." [...] l'effet absurde est lié à un excès de logique. Le monde de Kafka est à la vérité un univers indicible où l'homme se donne le luxe torturant de pêcher dans une baignoire, sachant qu'il n'en sortira rien. (Camus).

Tout l'art de Kafka est d'obliger le lecteur à relire [...] Mais on aurait tort de vouloir tout interpréter dans le détail chez Kafka. (Camus, L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka).

Mesmo pertencendo à geração do século precedente, é mérito incontestável de Kafka, cuja obra remonta ao início do século XX, ter influenciado profundamente toda a literatura e, de maneira especial, a “escola do absurdo”, que conglomera os importantes nomes de Sartre (*A náusea*), Camus (*O estrangeiro*) ou as representações originais do teatro do absurdo de Samuel Beckett (*Esperando Godot*) ou Ionesco (*A cantora careca*). De fato, em *O processo*, abundam elementos – como a situação inusitada em que se encontra Joseph K., o processo que deve enfrentar, o eterno sentimento de desajuste num mundo codificado, o sentido agudo da solidão e a inquietação diante da falta de esperança decorrente da consciência da finitude – que evocam uma existência contingente e injustificada do personagem central de *O estrangeiro*, Meursault.

Em face da impossibilidade de resolvermos a complexa situação atinente ao absurdo, propomo-nos a discorrer sobre o tema diluído na obra de Camus, de um modo geral, explicado em *O mito de Sísifo*, sustentado em *Calígula* e ilustrado, pertinentemente, em *O estrangeiro*.

⁷ Idem.

A consciência do absurdo é a causa da apatia e da inércia, que se traduzem na ideia de desesperança, quiçá de desespero, de personagens camusianos como Meursault. O mesmo fenômeno se verifica em Ed Crane, protagonista que lhe é correlato, em *O homem que não estava lá*.

O filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, que consideramos estar na base das reflexões modernas sobre a condição do homem diante do absurdo da finitude,

Define desespero como *misrelation do self*. Em vez de ser um sentimento ou um estado emocional, o desespero de Kierkegaard é uma condição ontológica na qual o eu não é o que deveria ser. Porque os seres humanos são criaturas corpóreas, somos necessariamente temporais e finitos. Há limites para o que somos e para o que podemos nos tornar. (CONARD, 2009, p. 244).

Ed Crane quer mudar de vida, deixar de ser um barbeiro, investindo para tanto num novo negócio, a lavagem a seco, ou na carreira de pianista de Birdy. Primeiramente, ele toma para si o sonho do personagem Tolliver, que lhe propõe a lavagem a seco; mais tarde impõe um sonho à Birdy, uma vez que não tem a clareza sobre as soluções que operariam uma mudança concreta em sua vida, completamente mapeada e previsível. Ainda que suas investidas tivessem logrado êxito, ele continuaria a ser um sujeito instrumentalizado pelo outro.

Kierkegaard esclarece que os indivíduos “podem equivocadamente se definir por sua ocupação. Estão tão preocupados em ser o que os outros gostariam que fossem que não se tornam o que deveriam se tornar” (CONARD, 2009, p. 245). Não assumindo, efetivamente, suas escolhas, não conseguem suprimir a desesperança e o desespero que, não raro, acometem suas existências desnecessárias. Tal é a situação com a qual se vê confrontar o barbeiro.

“O homem que não estava lá” chantageia Dave para conseguir o capital necessário para o investimento na lavagem a seco. A chantagem é seu primeiro crime, que o levou ao segundo, dessa vez sem premeditação. “Como o personagem Meursault de Camus, Ed logo se vê sem escolha a não ser matar Big Dave em legítima defesa quando o homem tenta matá-lo depois de saber que Ed é o chantagista” (CONARD, 2009, p. 269).

Figura 18 – A arma



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

A imagem selecionada acima coloca em evidência a arma fatal da releitura adaptada que os irmãos Coen fazem do “episódio do árabe”, em *O estrangeiro*. Em ambas as obras, as armas parecem agir de forma independente: em locais e momentos específicos, como objetos mágicos, rompendo o equilíbrio reinante e dando sentido existencial ao homem que não estava lá e ao estrangeiro, que saem, assim, de sua zona de conforto.

Na obra literária, Meursault pede o revólver de seu vizinho Raymond Sintès – proxeneta que havia agredido a irmã do árabe – e lhe diz para lutar com seu oponente de homem para homem, sem armas, dado que seria golpe baixo disparar em alguém que nada havia dito e que estava armado de uma faca. Evitou que Raymond matasse o árabe, mas o matou em seguida, sem intenção, ao acaso, sem motivação, em consequência da ação do sol:

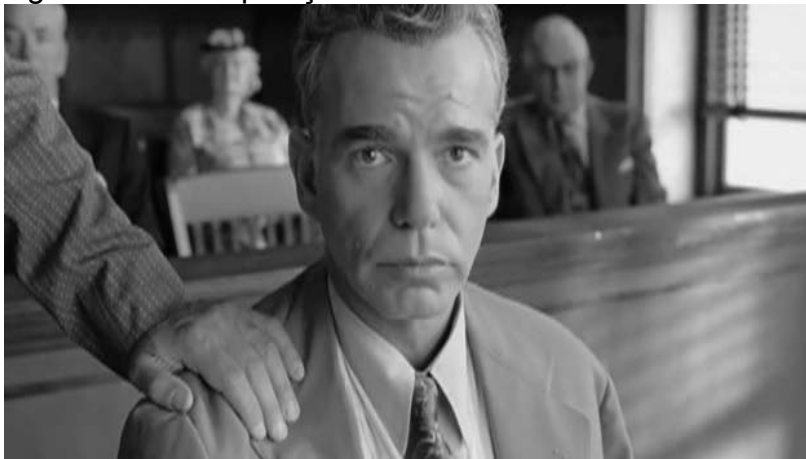
Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse a testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-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. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. (CAMUS, 2001, p. 62-63).

Em função desse ato involuntário de violência, envolve-se em um processo judicial que o reifica, racionalmente: “Mas a mim parecia-me que me afastavam ainda mais do caso, reduziam-me a zero e, de certa forma, substituíam-me” (CAMUS, 2001, p. 107). Durante o julgamento, tenta-se decifrar o motivo de seu crime e construir seu caráter de criminoso, um *self* coerente para ele, com base em sua insensibilidade manifestada quando do enterro de sua mãe.

Desqualificado como sujeito, não lhe é permitido interferir no próprio julgamento e permanece à mercê da instituição judiciária: “Meu advogado encaminhou-se até mim, apertou-me a mão e aconselhou-me a responder com brevidade às perguntas que me fizessem, a não tomar iniciativas e a deixar o resto com ele” (CAMUS, 2001, p. 89).

Esse fragmento remete à ação do advogado refutado por Joseph K., que, embora se apresente como a única tábua de salvação do personagem kafkiano, deixa claro que não há possibilidade de libertação completa do bancário modelo. Pode ainda corresponder à imagem que se segue, extraída de *O homem que não estava lá*, em que a mão do advogado no ombro de Ed Crane explicita sua iniciativa manipuladora, em contraste com o consentimento resignado do réu.

Figura 19 – Manipulação



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Como Meursault, Ed Crane é apenas um espectador passivo em seu próprio julgamento, até o pronunciamento da sentença final e fatal. O barbeiro tenta objetar ao contrassenso: “Tentei contar-lhe tudo, mas o Riedenschneider impediu-me. Disse que a história era ruim. Que não via maneira de usá-la, sem que isso me acusasse

de matar o Big Dave.” Mas o tribunal tem suas próprias versões dos fatos. Um tribunal da mesma natureza implacável do que condenara K., sem jamais precisar os reais motivos que o levaram a fazê-lo. Reverbera, aqui, altissonante, o eco do discurso do advogado kafkiano:

Esgotado por esses discursos, observando que mesmo levando em consideração todas as dificuldades, as coisas avançavam lentamente, mas se estaria muito mais longe se K. tivesse se dirigido ao advogado no prazo certo. Infelizmente, essa omissão acarretaria outros inconvenientes, além da questão do prazo. (KAFKA, 2001, p. 157).

Meursault esboça uma resistência, mas logo se resigna à privação da autodefesa: “No entanto, uma coisa me incomodava vagamente. Apesar das minhas preocupações, às vezes eu ficava tentado a intervir e meu advogado me dizia, então, ‘cale-se, é melhor para o seu caso”” (CAMUS, 2001, p. 102).

O advogado de Ed Crane também o desqualifica como sujeito do processo: “Não abra a boca. Eu digo as regras e o que dizer. Não fale do que não interessa. O que é isso? Tudo. Eu falo. Você não abre a boca. Sou advogado, você é barbeiro. Você não sabe nada”.

A principal estratégia de defesa de Ed Crane consiste em se apoiar justamente no fato de ele ser apenas um barbeiro: “Que eu era o barbeiro, por amor de Deus. Que eu era como eles, um homem normal. Culpado de viver num mundo que não tinha lugar para mim, sim. Culpado de querer fazer limpeza a seco, claro... Mas não de homicídio”.

O advogado de Meursault também apela para a defesa do homem comum, “a copy, a number, a mass man” (CONARD, 2009, p. 245):

Mal ouvi o advogado clamar, para concluir, que os jurados não gostariam certamente de condenar à morte um trabalhador honesto, perdido por um minuto de desvario, e pedir as circunstâncias atenuantes para um crime cujo remorso eterno, o mais seguro dos castigos, eu já arrastava comigo. (CAMUS, 2001, p. 109).

Os dois protagonistas são evidenciados para o júri como seus semelhantes, não devendo ser condenados, caso contrário, o júri estaria “a apertar o nó nos seus próprios pescoços”.

Na imagem a seguir, o advogado aponta o dedo na direção de Ed Crane. Esta é não apenas a sua perspectiva, como se a câmera metaforizasse seus olhos, mas a do espectador: os holofotes incidem sobre nós, estamos todos irmanados ao

barbeiro, já que temos nossas existências absurdas igualmente marcadas pela inexorabilidade da condição humana.

Figura 20 – Sob os refletores



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Essa imagem poderia apresentar coerentemente como legenda os seguintes trechos de *O estrangeiro*, momentos em que o réu é colocado sob os refletores:

O promotor levantou-se então muito sério, e com uma voz que me pareceu autenticamente comovida, com o dedo apontado para mim, articulou lentamente:

- 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, 2001, p. 98).

O recurso cênico tem o poder de envolver todos os espectadores na mesma acusação que pesa sobre o personagem; afinal, do ponto de vista existencial, encontramos-nos sentados no mesmo banco dos réus.

– Chegou a mostrar remorsos? Nunca, senhores. Nem uma só vez no decurso do sumário de culpa este homem pareceu abalar-se com seu crime abominável. – Nesse momento, voltou-se para mim e apontou-me com o dedo, continuando a fulminar-me sem que, na realidade, eu compreendesse muito bem por quê. (CAMUS, 2001, p. 104).

A próxima imagem reflete a perspectiva de Ed Crane, como se a câmera fossem seus olhos e como se nós, os espectadores, purgássemos nossos pecados e fôssemos condenados também. Embora nos identifiquemos com seus julgadores e algozes, por estarmos eternamente condenados a dissimular o grande drama da

existência, indissociável de seu componente trágico, fazendo apelo ao poder constituído.

A câmera, em um ponto mais baixo, traduz a impotência do sujeito em relação à hierarquia, à repressão e ao assolamento promovido pela engrenagem asfixiante da instituição judiciária.

Figura 21 – Extrema-unção



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Ed Crane recebe o capelão e os policiais que o conduzirão à cadeira elétrica. Em silêncio, já que, provavelmente, nada mais reste a lhes dizer, o que confessa Meursault: “Pela terceira vez, recusei-me a receber o capelão. Nada tenho a dizer-lhe, não tenho vontade de falar, de qualquer forma irei vê-lo muito em breve. O que me interessa neste momento é fugir à engrenagem, saber se o inevitável pode ter uma saída” (CAMUS, 2001, p. 112).

Figura 22 – Encontro marcado



Fonte: Cena do filme *O homem que não estava lá*.

Todavia, não há saída para Meursault, não há saída para Ed Crane, não há saída para Joseph K., não há saída para ninguém. É nesse momento que o *nonsense* existencial adquire, pela primeira vez, significação. É no corredor da morte que a iluminação desses personagens trágicos brilhará com toda a sua intensidade. Relembremos o discurso do Édipo de Gide a Teseu, no momento em que acaba de efetuar o gesto absurdo de se furar os olhos:

Ó escuridão, minha luz! [...] Esse grito significava que a escuridão se clareava subitamente para mim de uma luz sobrenatural, iluminando o mundo das almas. Esse grito queria dizer: Escuridão, tu serás doravante, para mim, minha luz. E enquanto o firmamento azulado cobria-se diante de mim de trevas, meu céu interior, no mesmo instante, se constelava. (GIDE, 1995, p. 109).

De modo circunstancial, a faculdade de mudar o jogo, de virar a mesa apresenta-se a Meursault e a Crane. É no controle da morte sabida, garantida, com hora marcada, com espectadores, cumprindo uma racionalidade para a sociedade, que ambos conseguem o impossível: dotar de inteligibilidade o que até então era um absurdo puramente contingente. Retomando a fala final do Teseu de Gide, para o bem da humanidade futura, eles fizeram sua obra. Eles morreram.

Recapitulemos nossas quatro narrativas, de modo esquemático, no quadro sinótico que segue:

Quadro 2 – Quatro narrativas

Plume	Joseph K.	Meursault	Ed Crane
Natureza: conto	Natureza: romance	Natureza: romance	Natureza: filme
Nome: marcado pela ambiguidade. (Sexo? Pluma de quê?)	Nome: baseado em iniciais. Enigmático. Procedimento que seria adotado pelo movimento <i>Nouveau Roman</i> .	Nome: com o auxílio da investigação semiológica, meurt + sauf = salvo da morte sem sentido, que acomete a todos.	Nome: Ed Crane
Transgressão: não leu o cardápio.	Transgressão: um processo é movido sem esclarecimento das causas.	Transgressão: matou o árabe na praia.	Transgressão: matou o chefe da esposa.
O protagonista é acusado.	O protagonista é acusado.	O protagonista é acusado de assassinato.	O protagonista é acusado de assassinato.
Ausência de tribunal (acusações verbais)	Presença de tribunal (acusações jurídicas)	Presença de tribunal (acusações jurídicas)	Presença de tribunal (acusações jurídicas)
Violência discursiva: “Vou dar porrada!”	Violência moral	Violência moral	Violência moral
Defende-se como pode.	Defende-se como pode.	Não se defende propriamente: a acusação que pesa sobre ele concerne mais à sua indiferença do que ao assassinato.	Tenta se defender, de modo confuso.
Ausência da figura religiosa do padre	Presença da figura religiosa do padre na catedral	Presença da igreja, na representação do confessor na cela do acusado	Presença da igreja mediada pelo padre que só aparece nas imagens, sem desenvolver discurso
O protagonista não é executado.	O protagonista é executado: “Era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe”.	O protagonista é executado: “[...] faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio”.	O protagonista é executado na cadeira elétrica.

Fonte: Elaboração própria.

CONCLUSÃO

Nessa dissertação, abordamos a falta de justificativa racional para a existência do homem lançado no universo, sem motivo, sem orientação, sem necessidade, pelo viés da intertextualidade que sutura a obra cinematográfica *O homem que não estava lá*, dos irmãos Coen, e a obra literária *O estrangeiro*, de Albert Camus. Evidenciamos a incapacidade de seus respectivos protagonistas, Ed Crane e Meursault, de encontrarem um sentido em suas existências contingentes. A consideração de que as coisas ocorrem muitas vezes sem razão e de que os acontecimentos podem não obedecer a nenhuma lógica perturba a sociedade, que se sente ameaçada. Os processos diligenciados na segunda parte dos *corpora* traduzem, tão somente, a tentativa da sociedade de fabricação de uma ordem racional graças a qual objetiva promover o exercício do controle.

Embora, em *O estrangeiro*, Camus não se refira explicitamente à noção de absurdo, os princípios da absurdidade se encontram disseminados e em pleno funcionamento no romance e na homenagem fílmica que lhe é dirigida pelos irmãos Coen. Partimos da constatação de que um redemoinho de situações absurdas varre diversas obras, em diálogo permanente. Segundo parâmetros acadêmicos, cumpriu-se o objetivo de se desenvolverem formas pelas quais é engendrado, no romance e no longa-metragem, o absurdo: pelo método comparativo e sustentando-se em pontos de convergência e divergência entre as aludidas obras.

Concluiu-se que a intertextualidade subjacente às artes distintas ilumina a leitura de obras tanto anteriores quanto posteriores, seja contada pela linguagem literária – e por uma forma particular de expressão ou por um encadeamento de palavras que prescindem da imagem –, seja mostrada pela linguagem fílmica, cuja autonomia dispensa explicações ou comentários, devido à ancoragem num texto que é também pictórico.

As teorias textuais de Gérard Genette serviram de macrobalizas teóricas para alicerçar o dialogismo entre as duas obras, permitindo-nos identificar um contrato de hipertextualidade cinematográfica (hiperfílmica) numa cena específica: a cena das armas que perpetrarão os crimes, esclarecendo que *O estrangeiro* funciona como hipotexto do hipertexto fílmico dos irmãos Coen.

A pesquisa sobre a alienação do sujeito consumido por um mundo indiferente ao seu silêncio permitiu não só a investigação de possíveis semelhanças e diferenças entre o personagem literário e o personagem fílmico, mas produziu, igualmente, um juízo crítico quanto ao sistema judiciário. O conto *Um certo Plume*, de Henri Michaux, o romance *O processo*, de Franz Kafka, e sua adaptação cinematográfica por Orson Welles, em preto e branco, negociaram sentidos com o confronto entre a luminosidade e o obscurantismo, definidores de um sem-número de indícios passíveis de lançar luz sobre o escândalo da vida marcada pelo absurdo da morte.

Refletir conjuntamente sobre esses *corpora* implica desbravar novas trilhas, adentrar novos caminhos interpretativos, produzir novas leituras que conduzirão a novas interpretações. Pelos laços de intertextualidade, a literatura transpõe fronteiras e ultrapassa barreiras epistemológicas, estabelecendo relações com outros domínios do conhecimento. Repensar a literatura sem apartá-la de outras formas de expressão artísticas e culturais, numa perspectiva transdisciplinar, abre horizontes de entendimento sobre o que pode a literatura hoje.

Tanto na criação literária quanto na criação cinematográfica, a arte é o fio condutor que nos impulsionou em direção ao vazio fundamental do mundo, habitado por “estrangeiros que não estão lá”.

REFERÊNCIAS

ALBERT Camus (1913-1960): la révolte et la liberté. *Le Monde*, Paris, sep./nov. 2013. (Hors-série: Une vie, une oeuvre).

ALBERT Camus: la revanche, *Le Point*, Paris, n. 15, oct./nov. 2013. (Hors-série: Les maîtres-penseurs).

BARTHES, Roland. Análise estrutural de um conto de Edgar Poe. In: _____. *Semiótica narrativa e estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte: points essais*. Paris: Seuil, 1982.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis à nu. In: _____. *Oeuvres posthumes*. Paris: Éditions Conard, 1952. v. 2.

CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris: Gallimard, 1958.

CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris: Gallimard, 1972.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013a.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

CAMUS, cet étranger familier. *Le Français dans Le Monde*, Paris, n. 389, sep./oct. 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, 58).

COEN, Ethan; COEN, Joel. *Blood Simple*. Roteiro. Disponível em <<http://www.imsdb.com/scripts/Blood-Simple.html>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

CONARD, Mark T. *The Philosophy of the Coen Brothers*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, Poétique, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GIDE, André. *Thésée*. Paris: Gallimard, 1995.

GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda. (Org.). *Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAFKA, Franz. *Le procès*. Paris: Livre de Poche, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 3. ed. 7. reimp. São Paulo: Contexto, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: French & European Pubns, 1978.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Edição integral, [19--].

MICHAUX, Henri. Un certain Plume. In: _____. *Plume*. Paris: Gallimard, 1985.

O HOMEM que não estava lá. Direção de Ethan Coen e Joel Coen. EUA: Good Machine; Gramercy Pictures; Mike Zoss Productions; The KL Line; Working Title Films, 2001. 1 DVD (116min).

O PROCESSO. Direção de Orson Welles. França: Alemanha: Itália: Paris-Europa Productions; Hisa-Films; FI.C.IT., 1962. 1 DVD (118min).

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005. (Coleção "Ensaio"; 8).

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético).

PENSER l'homme: Sartre, Camus, Foucault, Lévinas... Les textes fondamentaux commentés, *Le Point*, Paris, n. 17, avr./mai. 2008. (Hors-série: Penser l'homme au XX^e siècle).

POURRIOL, Ollivier. *Cinefilô: as mais belas questões da filosofia no cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ROOS, Jonas. *Razão e fé no pensamento de Søren Kierkegaard: o paradoxo e suas relações*. São Leopoldo: Sinodal; EST, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1980.

SCHERER, Jacques. *Le "Livre de Mallarmé"*. Paris: Gallimard, 1957.

SCHRADER, Paul. Notes on film noir. In: PALMER, R. Barton. (Ed.). *Perspectives on film noir*. New York: G. K. Hall, 1996.

STEMPEL, Tom. *Por dentro do roteiro: erros e acertos em Janela indiscreta, Guerra nas estrelas e outros clássicos do cinema*. Tradução de Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TODD, Olivier. *Albert Camus: une vie*. Paris: Gallimard, 1996.

ANEXO A - Un certain Plume***Un certain Plume*****Plume au restaurant (Henri Michaux)**

Plume déjeunait au restaurant, quand le maître d'hôtel s'approcha, le regarda sévèrement et lui dit d'une voix basse et mystérieuse: "Ce que vous avez là dans votre assiette ne figure pas sur la carte." Plume s'excusa aussitôt. -Voilà, dit-il, étant pressé, je n'ai pas pris la peine de consulter la carte. J'ai demandé à tout hasard une côtelette, pensant que peut-être il y en avait, ou que sinon on en trouverait aisément dans le voisinage, mais prêt à demander tout autre chose si les côtelettes faisaient défaut. Le garçon, sans se montrer particulièrement étonné, s'éloigna et me l'apporta peu après et voilà... Naturellement, je la paierai le prix qu'il faudra. C'est un beau morceau, je ne le nie pas. Je le paierai son prix sans hésiter. Si j'avais su, j'aurais volontiers choisi une autre viande ou simplement un œuf, de toute façon maintenant je n'ai plus très faim. Je vais vous régler immédiatement. Cependant, le maître d'hôtel ne bouge pas. Plume se trouva atrocement gêné. Après quelque temps relevant les yeux... hum! C'est maintenant le chef de l'établissement qui se trouve devant lui.

Plume s'excusa aussitôt. -J'ignorais, dit-il, que les côtelettes ne figurent pas sur la carte. Je ne l'ai pas regardée, parce que j'ai la vue fort basse, et que je n'avais pas mon pince-nez sur moi, et puis, lire me fait toujours un mal atroce. J'ai demandé la première chose qui m'est venue à l'esprit, et plutôt pour amorcer d'autres propositions que par goût personnel. Le garçon sans doute préoccupé n'a pas cherché plus loin, il m'a apporté ça, et moi-même d'ailleurs tout à fait distrait je me suis mis à manger, enfin... Je vais vous payer à vous-même puisque vous êtes là. Cependant, le chef de l'établissement ne bouge pas.

Plume se sent de plus en plus gêné. Comme il lui tend un billet, il voit tout à coup la manche d'un uniforme; c'était un agent de police qui était devant lui. Plume s'excusa aussitôt. -Voilà, il était entré là pour se reposer un peu. Tout à coup, on lui crie à brûle-pourpoint: "Et pour Monsieur? Ce sera..." "-Oh... un bock", dit-il. "Et après?..." cria le garçon fâché; alors plutôt pour s'en débarrasser que pour autre chose: "Eh bien, une côtelette!" Il n'y songeait déjà plus, quand on la lui apporta dans

une assiette; alors, ma foi, comme c'était là devant lui... -Écoutez, si vous vouliez essayer d'arranger cette affaire, vous seriez bien gentil. Voici pour vous. Et il lui tend un billet de cent francs. Ayant entendu des pas s'éloigner, il se croyait déjà libre. Mais c'est maintenant le commissaire de police qui se trouve devant lui.

Plume s'excusa aussitôt. Il avait pris un rendez-vous avec un ami. Il l'avait vainement cherché toute la matinée. Alors comme il savait que son ami en revenant du bureau passait par cette rue, il était entré ici, avait pris une table près de la fenêtre et comme d'autre part l'attente pouvait être longue et qu'il ne voulait pas avoir l'air de reculer devant la dépense, il avait commandé une côtelette; pour avoir quelque chose devant lui. Pas un instant il ne songeait à consommer. Mais l'ayant devant lui, machinalement, sans se rendre compte le moins du monde de ce qu'il faisait, il s'était mis à manger. Il faut savoir que pour rien au monde il n'irait pas au restaurant. Il ne déjeune que chez lui. C'est un principe. Il s'agit ici d'une pure distraction, comme il peut en arriver à tout homme énervé, une inconscience passagère; rien d'autre.

Mais le commissaire, ayant appelé au téléphone le chef de la sûreté: "Allons, dit-il à Plume en lui tendant l'appareil. Expliquez-vous une bonne fois. C'est votre chance de salut". Et un agent le poussant brutalement lui dit: "Il s'agira maintenant de marcher droit, hein?" Et comme les pompiers faisaient leur entrée dans le restaurant, le chef de l'établissement lui dit: "Voyez quelle perte pour mon établissement. Une vraie catastrophe!" Et il montrait la salle que tous les consommateurs avaient quittée en hâte. Ceux de la Secrète lui disaient: "Ça va chauffer, nous vous prévenons. Il vaudra mieux confesser toute la vérité. Ce n'est pas notre première affaire, croyez-nous. Quand ça commence à prendre cette tournure, c'est qu'est grave." Cependant, un grand rustre d'agent par-dessus son épaule lui disait: "Écoutez, je n'y peux rien. C'est l'ordre. Si vous ne parlez pas dans l'appareil, je cogne. C'est entendu? Avouez! Vous êtes prévenu. Si je ne vous entends pas, je cogne."

Referência

MICHAUX, Henri. Un certain Plume. In: _____. *Plume*. Paris: Gallimard, 1985.