

Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira

A Temática Existencialista de Albert Camus e
Clarice Lispector



1910000303



Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira

AGRADECIMENTOS

*A Temática Existencialista
de Albert Camus e Clarice Lispector*

A todos os colegas que, direta ou indiretamente, me apoiaram e incentivaram;

A Márcia Tremura, pelo excelente trabalho de datilografia.

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira)



303/85

São José do Rio Preto

1985

558



ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

I - INTRODUÇÃO 1

II - DUAS SITUAÇÕES 13

Ao Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado, querido mestre, pela incansável e atenta orientação;

III - O TEMA DO ABSURDO 24

A todos os colegas que, direta ou indiretamente, me apoiaram e incentivaram;

IV - A IMPOTÊNCIA DA RAZÃO E PARALELISMOS

✓ CONSEQUÊNCIAS

A Márcia Tremura, pelo excelente trabalho de datilografia.

V - INOCÊNCIA, CULPA E OUTROS PROBLEMAS EM

DA CHUTE E A MAÇA NO ESCURO 97

VI - CONCLUSÃO 128

VII - BIBLIOGRAFIA 133

1. BIBLIOGRAFIA ATIVA 133

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA 134

3. OBRAS GERAIS 138

A Francisco, Milene e Murilo,

DEDICO.

ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO	1
II - DUAS SITUAÇÕES PARALELAS	13
III - O TEMA DO ABSURDO	24
IV - A IMPOTÊNCIA DA RAZÃO E PARALELISMOS CONSEQUENTES EM LA PESTE E A CIDADE SITIADA . . .	60
V - INOCÊNCIA, CULPA E OUTROS PROBLEMAS EM LA CHUTE E A MAÇA NO ESCURO	97
VI - CONCLUSÃO	128
VII - BIBLIOGRAFIA	133
1. BIBLIOGRAFIA ATIVA	133
2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA	134
3. OBRAS GERAIS	138

I - INTRODUÇÃO

Vários estudos comparativos entre Clarice Lispector e outros autores existencialistas, que não Albert Camus, têm sido realizados. Entretanto, a obra da autora brasileira leva-nos a pensar também

na obra de "Passei a minha vida tentando corrigir os erros que cometi na minha ânsia de acertar. Ao tentar corrigir um erro, eu cometia outro. Sou uma culpada inocente."

Clarice Lispector

"Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même."

Albert Camus

I - INTRODUÇÃO

Vários estudos comparativos entre Clarice Lispector e outros autores existencialistas, que não Albert Camus, têm sido realizados. Entretanto, a obra da autora brasileira leva-nos a pensar também na obra deste autor francês tanto em virtude dos temas existencialistas comuns, como do tratamento que ambos dão aos mesmos.

Ao ler as obras dos dois escritores, sentimo-los bem próximos, no que se refere aos temas da morte, da revolta, da culpa, da angústia, da liberdade e do absurdo, entre outros. É a percepção desta proximidade que nos decidiu a realizar o presente estudo.

Por meio da análise comparativa, pretendemos estabelecer paralelos significativos entre as obras estudadas de ambos os autores, com a convicção de que essa análise propiciará sua melhor compreensão. Não nos esqueceremos, entretanto, de que a análise comparativa não se prende tão somente à abordagem das semelhanças, mas também à dos contrastes.

Antes de passarmos à análise propriamente dita, oferecemos, ainda que sucintamente, uma



visão rápida de Literatura Comparada, destacando os seus métodos e objetivos.

Em princípio o nome de Literatura Comparada foi utilizado na França em 1827 por Villemain em um curso na Sorbonne; empregavam-se também paralelamente outros termos como: Literaturas Modernas Comparadas, História Comparada das Literaturas, História Comparada, etc.

O termo empregado atualmente é Literatura Comparada, mas não no sentido que a expressão sugere, pois não se estabelece somente paralelos genéricos e vagos entre dois ou mais autores de nacionalidades diferentes ou entre duas ou mais literaturas; em Literatura Comparada há comparações de caráter específico e com finalidade positiva. A Literatura Comparada é um ramo da história literária: ela é o estudo das relações temáticas, estilísticas, de tratamento, etc. que existem de fato entre autores e obras. Ela não considera essencialmente as obras no seu valor original, mas se prende principalmente às transformações que cada nação, cada autor sofre com os empréstimos e influências.

Para Cl. Pichois e Â. M. Rousseau,

"a Literatura Comparada é a descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos

PICHOIS, Cl. et ROUSSEAU, A.M. La Littérature Comparée. Paris: Armand Colin, 1967.

fenômenos literários interlingüísticos ou interculturais, pela história, a crítica e a filosofia, afim de melhor se compreender a Literatura como função específica do espírito humano."¹

Com essa definição mais contemporânea podemos perceber bem o caráter abrangente do estudo da Literatura Comparada.

Segundo P. Van Tieghen, em 1886 aparece o primeiro livro de M.H. Posnett consagrado unicamente à teoria da Literatura Comparada: *Comparative Literature*.

No mesmo ano em Genebra, Edouard Rod começa seus cursos de História Comparada das Literaturas; em 1887 na Alemanha, Max Koch escreve a *Revista de Literatura Comparada*. No século XIX o horizonte literário se estende bastante, as literaturas estrangeiras foram mais solidamente conhecidas e melhor compreendidas, e as tradições populares mais exploradas.

Em 1895, na França, Joseph Texte defende uma tese sobre *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. A Literatura Comparada fez progressos marcantes com Texte, mas sentiu-se na época a necessidade de uma documenta-

¹ PICHOSIS, Cl. et ROUSSEAU, A.M. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.



ção mais completa, de um estudo mais profundo dos textos; enfim, de uma consciência histórica mais minuciosa e mais objetiva. Foi então, Gustave Lanson, o iniciador dessa remodelação da história da literatura francesa moderna.

A partir de 1895 aproximadamente, a influência de Lanson tornou-se marcante, já por suas aulas na École Normale ou na Sorbonne, já por seus artigos e livros. Em 1900 mais ou menos, foi M. Fernand Baldensperger que com os seus preciosos trabalhos mostrou que a Literatura Comparada deveria obedecer às mais severas exigências da história literária. Em 1921 funda juntamente com Paul Hazard a *Revue de Littérature Comparée*. Aparecem nessa época muitos outros estudiosos: na Itália, Benedetto Croce, Farinelli, Momigliano; e ocupando também um lugar muito importante nesse campo de pesquisa, temos: Menéndez Pelayo e Menéndez Pidal com as várias gerações de seus discípulos até hoje, na Espanha.

Em 1900 em Paris realizou-se o Congresso Internacional de História Comparada e nele houve uma parte destinada à História Literária Comparada, tendo como presidente de honra Gaston Paris, e Brunetière, crítico da literatura francesa moderna, como presidente. O primeiro historiador das literaturas da Idade Média, se interessava principalmente pelos assuntos, lendas e tipos que mais ou menos transformados circularam de um país para outro; o

VAN TIEBOMEN, Paul. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.

segundo, via na Literatura Comparada o meio de aproximar as cinco grandes literaturas da Europa Moderna e nestas literaturas as grandes obras.

Para Paul Van Tieghen,

"L'histoire littéraire telle que nous l'avons décrite a constamment à s'occuper d'influences, d'imitations et d'emprunts. Elle ne peut étudier la Pléiade sans dire ce que Ronsard, du Bellay et les autres doivent aux poètes grecs, latins, italiens. Si elle passe à Montaigne, il est nourri des anciens et surtout, de son propre aveu de Plutarque et de Sênèque."²

Vale a pena citar um texto de Tasso da Silveira que, embora visando apenas a Literatura Brasileira, pode ser aplicado a qualquer literatura:

"O estudo da Literatura Comparada no Brasil é urgente porque precisamos compreender que nenhuma literatura se forma, que nenhuma obra individual se cristaliza sem complexas, profundas e múltiplas influências."

² VAN TIEGHEN, Paul. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.

plas influências estranhas."³

O objeto da Literatura Comparada é estudar as obras das diversas literaturas nas relações de umas com as outras. O comparatista se detém nas fronteiras lingüísticas ou nacionais e sonda as interrelações de temas, de idéias, de sentimentos entre duas ou mais literaturas.

O método de trabalho deverá se adaptar ao tipo de pesquisa ao qual se propuser e para isso o comparatista deve preencher condições prévias e lhe é indispensável um certo equipamento. Fazendo parte desse equipamento está o conhecimento de línguas, para que ele possa ler no original os textos cujas relações pesquisa; o conhecimento geral das literaturas, para que lhe seja possível situar as obras que estuda no centro de vários horizontes e também outros conhecimentos como: relações políticas sociais, filosóficas, religiosas, artísticas e literárias. O comparatista deve também saber onde encontrar as primeiras informações e como constituir a bibliografia sobre o assunto que será tratado. Tendo escolhido seu setor de trabalho e estando preparado para ele, o comparatista deve proceder à lei-

³ SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

tura atenta e à análise exaustiva dos textos escolhidos para o estudo; a ele não cabe especificamente o estudo do fenômeno da criação literária, nem dos problemas estéticos, psicológicos e sociais; sua tarefa é estabelecer correlações entre obras e autores de um país e obras e autores de outro ou de outros países.

Não se pode esquecer que a Literatura Comparada possui sua tecnologia própria; ela trata também de influências que têm um ponto de partida e conseqüentemente um ponto de chegada; estas são emitidas ou recebidas por um ou mais autores; neste caso temos os "emissores" e os "receptores". Essa transmissão das influências é feita por um elemento intermediário que pode ser: indivíduo ou grupo, tradução ou imitação do texto original; a esse elemento Paul Van Tieghen denomina "transmissor".

Os estudos de Literatura Comparada podem enfocar assuntos muito diferentes; e por isso, oferecem diversas ramificações.

Paul Van Tieghen, ao estudar este aspecto da Literatura Comparada, divide esses estudos em quatro setores: Genologia, Crenologia, Mesologia e Tematologia.

Tasso da Silveira segue essa mesma divisão, mas dá à Genologia (migração dos gêneros) a denominação de Morfologia (migração das formas), ter-

minologia esta também usada por Cl. Pichois e A.M. Rousseau. Embora as duas denominações pareçam insatisfatórias, — pois podem constituir-se em peças opostas, — foram as únicas que encontramos.

Vamos tecer um rápido comentário sobre o significado de cada um desses termos, mas detendo-nos um pouco mais na Tematologia que é o enfoque escolhido para o nosso trabalho.

Genologia ou Morfologia - neste setor estuda-se a migração das formas e dos gêneros literários; e com a migração, a evolução dos gêneros de uma literatura para outra, a diversidade na concepção e tratamento dos mesmos, etc.

Crenologia - é o estudo das fontes. Nesse estudo a questão que se coloca é: de onde vem essa idéia, esse assunto, esse estilo, essa forma de arte? As fontes de um autor podem ter várias origens; elas podem ter origem nas impressões visuais ou auditivas, isto é; nas paisagens, nas obras de arte e na música, as quais por uma transposição natural inspiram o poema ou o romance.

Às vezes nascem de fontes orais, como: palestras, músicas, anedotas orais, discussões literárias, etc.; nascem também de fontes escritas; nestas, a análise interna, que determina as semelhanças e estabelece as filiações, se completa mais frequentemente pelo estudo externo das condições da produção: a biografia do receptor, a gênese de seus escri-

tos, etc.

As fontes escritas se dividem em: fontes isoladas e fontes coletivas. O estudo das fontes isoladas tem por finalidade encontrar em uma obra, a origem de uma obra de uma outra literatura, ou no seu todo, ou apenas num aspecto. Nas fontes coletivas a pesquisa se torna mais difícil, pois tenta-se descobrir não só que influência se manifesta sobre um elemento específico de uma obra em especial, mas também na totalidade das influências de toda espécie que concorreram para levar à condensação definitiva, toda a obra de um autor.

Mesologia - estuda o fenômeno do intermediário, do condutor, do transmissor de influências. Esse intermediário pode ser: traduções e tradutores, críticos literários, jornais e revistas, meios sociais, prefácios e prefaciadores ou simples indivíduos jograis ambulantes de uma nação a outra.

Tematologia - estuda a migração de temas, tipos, idéias, sentimentos. A direção da pesquisa, nesse setor, é fornecida pelo assunto, não pela forma.

Esses elementos (temas, tipos, lendas, etc.) tidos como pano de fundo de uma obra, migram, circulam no espaço e no tempo dentro da literatura universal.

Paul Van Tieghen designa por temas as

situações impessoais, os motivos tradicionais, os assuntos, os lugares, os quadros, os usos, etc.

No estudo dos temas o que está mais perto do folclore são as *situações* ou *anedotas tradicionais*, cuja origem e transmissão de uma nação para outra, fica mal conhecida; como: lenda da montanha dos dois amantes; lenda do homem que perdeu sua sombra; lenda do anel invisível, lenda da filha que se casa com o assassino do pai, etc.

M. Georges Polti classificou essas situações, juntamente com suas variantes, em um livro chamado *Les trente-six situations dramatiques* e ele afirma que esse número esgota as possibilidades. A comparação pode ser feita entre diversos autores que trabalharam sobre alguma destas situações.

Lendas - acontecimentos ou grupos de acontecimentos que têm por atores certos heróis míticos, lendários ou históricos; heróis que oferecem um modelo único, determinado pela tradição. Cada autor ao retomá-los pode desenvolvê-los e modificá-los dentro de uma certa medida.

Tipos - as profissões, as atitudes, os destinos e também os seres fictícios ou maravilhosos.

Os tipos literários se dividem em duas categorias: os *tipos gerais humanos* e os *tipos maravilhosos lendários*.

No primeiro caso temos os representan-



tes de certas *categorias humanas ou sociais* que são tipos de nações ou de raças: o Francês, o Judeu; — das *profissões, empregos*: o padre, o professor, o médico, o farmacêutico, o soldado, o carasco, o detetive, o camponês, etc.; — das *enfermidades ou vícios*: o cego, o jogador. Quanto aos *tipos maravilhosos lendários* temos: o Diabo, o Ogre, os Vampiros, Polichinelo, Arlequim, etc.

Quanto às *lendas e personagens lendários* temos as de origem bíblica: Caim, Judas, Ester, etc.; — as de origem grega que conservam até hoje grande riqueza simbólica: Ulisses, Antígona, Helena, Prometeu, Édipo, Medéia, Safo, etc.

Além dessas migrações vistas anteriormente, migram também as *idéias e os sentimentos*.

As idéias podem ser divididas em: *religiosas, filosóficas, morais, estéticas, sociais, etc.*

As *idéias morais* para Paul Van Tieghen são as mais importantes para a Literatura Comparada, pois elas penetram na prosa e no verso formando a sua substância, e ainda mais, elas se incorporam na literatura. Elas não fornecem somente temas abstraídos das discussões dos especialistas; colocam diante de cada um de nós o enigma da vida. O pessimismo desencantado, revoltado, irônico e amargo de Byron agiu diretamente sobre Musset, Espronceda e sobre

outros poetas românticos. Os tratados morais de Boccaccio e de Petrarca escritos em latim, foram muito lidos, traduzidos, imitados e adaptados em todo Ocidente nos séculos XV e XVI.

Os *sentimentos* - o sentimento de vingança, de piedade, de honra. Esses sentimentos coletivos, acessíveis a todos em um grupo social, são a base da literatura de todos os países e de todos os tempos. Os sentimentos, mesmo sendo bem pessoais, como o amor, tomam freqüentemente a forma e os matizes que a coletividade lhes impõe.

Diplomado em curso superior em 1936, dedica-se desde a mocidade grande interesse pelo teatro francês e universal (traduziu e adaptou peças de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Faulkner e outros); interesse que nunca mais o abandonará, levando-o a compor peças teatrais.

A vocação jornalística vem pouco depois, mas não com menor força: redator-chefe de "Combat" (1944), o articulista de "Actualités" (1950-53); apelo a favor dos defensores da liberdade.

E ainda se preocupa pela trégua na guerra da Argélia (1956) e pela abolição da pena de morte (1957).

Não ficou alheio à guerra civil espanhola; mas foi durante a 2ª Guerra Mundial que viveu os anos

II

DUAS SITUAÇÕES PARALELAS

A - A SITUAÇÃO DE ALBERT CAMUS

Nascido na Argélia em 1913, perde o pai um ano depois, na 1ª Guerra Mundial. Mora em um bairro popular com a mãe, uma espanhola de origem humilde, de quem recebe as maiores influências na sua primeira formação.

Diplomado em curso superior em 1936, dedica desde a mocidade grande interesse pelo teatro francês e universal (traduziu e adaptou peças de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Faulkner e outros); interesse que nunca mais o abandonará, levando-o a compor peças teatrais.

A vocação jornalística vem pouco depois, mas não com menor força: redator-chefe de "Combat" (1944), e articulista de "Actuelles" (1950-53): apelos a favor dos defensores da liberdade.

E ainda se preocupa pela trégua na guerra da Argélia (1956) e pela abolição da pena de morte (1957).

Não ficou alheio à guerra civil espanhola; mas foi durante a 2ª Guerra Mundial que viveu os anos



mais intensos como cidadão e como escritor. Todo esse mundo de agressão, de revolta, de angústia, de opressão e de luta pela liberdade, forma a circunstância histórica da obra de Camus: circunstância da qual não é mero espectador, mas um compenetrado participante. Às personagens de Camus podem ser aplicados estes delineamentos de Merleau-Ponty: "O herói contemporâneo não é um cético nem um diletante, nem um decadente..."¹

Nesse mundo de sentidos atordoados, de confusão e instabilidade ética e mental, todos os comportamentos se equivalem: pode-se ir para China em revolução ou para a Espanha em guerra, para integrar-se nas mesmas; mas também pode-se viver por viver, encetar ao acaso e sem paixão uma aventura amorosa, mergulhar numa intriga de boemia noturna, matar um árabe e acabar na guilhotina, como acontece com Meursault, o "étranger".

Mas Camus não se resigna a essa realidade e não se fixa na mesma para sempre. Na obra posterior a tanto envolvimento bélico, tenta, desviando-se do caminho da maioria dos existencialistas, superar o pessimismo decorrente daquela realidade, e se esforça para escalar outras paragens, mediante experiências de solidariedade, reflexões sobre a "revolte" e a prática da não-violência.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non Sens*. Paris, 1948, p. 379.

Não se limitou Camus a expressar, nas obras narrativas e de teatro, o absurdismo existencialista; lançou suas teorias em *Le Mythe de Sisyphe* e em *L'Homme Revolté*; livros teóricos, que, além do seu valor literário, têm a singularidade de apresentar a filosofia existencialista sem as análises fenomenológicas de Heidegger e Sartre; parecem estados puros da existência, da consciência existencial, como no estudo de problema tão fundamental como o do suicídio: "revolto-me, logo sou".

Albert Camus não é um metafísico, pelo menos no sentido tradicional e profissional do termo; é, certamente, um moralista consagrado a descrever, em forma elementar, uma situação da consciência européia, especificamente da pequena burguesia; situação surgida após a 1ª Guerra Mundial e desenvolvida plenamente com a 2ª, mercê dos fatores políticos e sociais já apontados.

Porém, sem pretensões metafísicas expressas e mesmo sem um projeto marcadamente sistemático (não deve ser esquecida a morte accidental, em pleno andamento dos novos caminhos rumo à solidariedade e à mais abrangente compreensão do homem, sobretudo de seu tempo) não é difícil, para o mais avisado leitor do conjunto de suas obras, traçar a sequência dos pontos fundamentais de seu pensamento, ligados por um forte fio dialético, por subjacente não menos evidente; dialética que tanto o aproxima dos chamados grandes filó-

sofos existencialistas. Eis alguns destes pontos e sua conexão:

1) A situação humana contemporânea é essencialmente uma situação de crise proveniente do ceticismo frente aos ideais e princípios estabelecidos, como alicerces morais, ao longo da história humana. Camus, evidentemente e como os outros existencialistas, exprime seus problemas em termos de certo modo "absolutos", em termos de racionalidade; e por isso, a crise do otimismo positivista e idealista do século XIX, torna-se para ele uma crise da "razão".

2) Essa crise da "razão" não é para ele o ponto de chegada, mas a via para a verdadeira crise, que é a moral; porque não se trata, no fundo, de problemas lógicos, problemas de pensamento, mas da vida, do comportamento, da situação ética do existir humano. Por um fenômeno natural de intensificação e amplificação, a crise moral, a crise da moral tradicional baseada na dignidade, no sentido da honra, na fé, nos compromissos assumidos, no conjunto de normas que a burguesia nos seus melhores momentos, havia ensinado e respeitado, eleva-se a uma crise da moral geral, a uma crise dos valores éticos em si.

"Que valor tem para mim um significado que está para além da minha condição? Só em termos humanos posso compreender. Aquilo que me diz respeito, aquilo que me resiste, eis o que compreendo. E estas



duas certezas, o meu desejo de absoluto e unidade e a irreducibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável, sei que também não as posso conciliar", diz em *Le Mythe de Sisyphe*.

3) Na impossibilidade de "conciliar" estas "duas certezas" absolutas e irreducíveis, e mercê da dúvida em Camus mais vivencial do que metódica, colocada diante de toda e qualquer uma das verdades que a razão e a sociedade vem oferecendo através da história, a existência apresenta-se como "absurda", carente de qualquer sentido: "Não sei se este mundo tem um sentido, se o ultrapassa. Mas sei que não conheço esse sentido e que me é impossível, neste momento, conhecê-lo", diz um pouco antes no mesmo ensaio.

4) Mais um passo e esse mundo sem racionalidade, sem sentido, aparece à consciência humana como "estranho"; ou, invertendo os termos, o homem percebe-se como isolado, separado, como "estranho" nesse mundo. Se o homem reflexivo quiser ser coerente, deve reconhecer essa estranheza e tentar mover-se dentro da obscuridade, levando seu comportamento a todas as consequências.

5) Como uma dessas consequências, há em Camus, de um lado, a proposital fuga do mundo e da sociedade, e, de outro, a procura de algo mais autêntico e seguro, algo menos "estranho", que só pode ser a própria interioridade.



No desenvolvimento do nosso trabalho serão explicitados e amplamente analisados esses pontos aqui oferecidos em esquema, apenas como integrantes da situação de Camus.

Convém insistir: o processo desta visão homem-mundo não foi em Camus o resultado de abstrações mais ou menos metafísicas; foi o fluir mental alimentado e questionado pelo impacto dos acontecimentos de sua vida pessoal e a de seu tempo. Desde a infância viveu no âmago de um mundo real e áspero, registrando na própria carne o processo penoso da História, a alteração dos povos e das classes sociais, opondo-se, oprimindo-se, mais do que integrando-se e completando-se. As influências ideológicas políticas e filosóficas e até as tentativas de experiências militantes, logo fracassaram pela sua incapacidade de adaptação às conceituações totalizantes, ou totalitárias, da organização político-social. Tinha verdadeiro horror a qualquer idéia de totalitarismo, pois colocava nas diferenças o significado e a justificação da vida humana. A diferença era para Camus o meio de que o homem dispõe para afirmar-se, utilizando o direito de pensar e agir segundo sua consciência.

No dia 4 de janeiro de 1960 o mundo inteiro sofreu com o acidente que vitimou fatalmente Camus. Sem explicação, a natureza se contradizia mais uma vez, confirmando o absurdo de uma existência em que o homem é seu juiz, o próprio deus restrito e impotente, su-

jeito ao acaso, embora algumas vezes premiado por ele.

Se as palavras representam verdades humanas, sedimentadas e definitivas, e se a elas devemos conferir uma acepção legítima e não falsa, completa e não imprecisa, autêntica e não deturpada, então fica para a nossa compreensão o constante trinômio básico de Camus: justiça, liberdade, revolta.

Revolta como exercício da liberdade para a obtenção da justiça; mas justiça em todos os termos, subordinando a ela a liberdade e o direito à revolta.

B - A SITUAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik na Ucrânia no dia 10 de dezembro de 1925. Sua família emigrava para o Brasil, dois meses depois, já em 1926, chegavam aqui.

Ela era apenas uma menina de cinco anos, quando o Brasil passava por momentos agitados, que certamente não abalavam a criança que morava em Recife. Era o começo da terrível década de 30, e o país vivia as consequências da crise econômica mundial, gerada pelo "crack" da Bolsa de New York em 1929.

Política e socialmente, os anos 30 são marcados por transformações profundas: a Revolução de Ou-

tubro, promovida por setores ligados à Aliança Liberal e ao tenentismo, derruba o presidente Washington Luís e coloca Getúlio Vargas no Governo Provisório; em 1932, acontece a revolução Constitucionalista de São Paulo; em 1933, cria-se a Ação Integralista Brasileira, de orientação facista; em 1934 promulga-se uma nova Constituição para o país; em 1935, acontece uma tentativa de golpe da frente única antifacista (Aliança Nacional Libertadora), finalmente, em 1937 Getúlio Vargas dá um golpe de Estado e instaura a ditadura no Brasil: era o Estado Novo, que se estenderia até 1945.

Quando Clarice Lispector, com doze anos de idade, vem para o Rio de Janeiro, o Brasil já estava sob a ditadura de Vargas.

É também o momento da Segunda Guerra Mundial (1939) e do "triste mundo facista", que Carlos Drummond de Andrade deplora, acreditando uma "nova aurora".

A literatura brasileira dessa época registra esse estado novo de coisas, com uma produção de nível superior: é Graciliano Ramos aparecendo; são José Lins do Rego, Dionélio Machado, Érico Veríssimo. Por volta de 1941, Clarice Lispector trabalha como redatora, na Agência Nacional, estuda Direito e está voltada para os acontecimentos e para a literatura.

A problematização de uma "linguagem brasileira", iniciada com o Modernismo de 1922, amadurece vigorosamente na literatura social de 30. No final do

Estado Novo, emergem as figuras de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, intensificando, pois, essa procura de uma nova linguagem, feita através de caminhos diversos.

Em 1942, após uma campanha popular fortíssima, o Brasil declara guerra à Alemanha — participa da luta contra o nazi-facismo, numa atitude paradoxal, pois anteriormente Vargas vinha se mostrando simpatizante do Eixo Alemanha-Japão-Itália. Clarice Lispector acompanhou muito de perto tudo isso: era jornalista de "A Noite".

O Brasil desenvolve-se culturalmente, apesar do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o poderoso órgão de censura do Estado Novo. A literatura vive uma fase de produção de altíssimo nível, dentro do qual se inscreve a própria Clarice Lispector.

Em alguns ensaios críticos ela é descrita como ficcionista de conteúdo profundo lembrando certas ligações com a doutrina de Sartre, mas a escritora jamais chega a ser apresentada como formadora ou intérprete de um sistema filosófico.

Ainda quanto ao foco filosófico, lembremos que Camus e Sartre são responsáveis por esta visão de Clarice Lispector. Camus pode ser considerado muito mais escritor que filósofo; Sartre mais de uma vez expressou suas idéias filosóficas em obras de ficção antes de transferi-las para o ensaio filosófico.

No caso de Clarice Lispector não há indiscutivelmente, essa passagem, nem há sinais de que exis-



tisse o desejo de formular um sistema. Em outros termos, Clarice não escreveu obras filosóficas, mesmo que, partindo da leitura de seus contos e de seus romances, possamos chegar a conclusões filosóficas.

É evidente a afinidade entre a problemática exposta nos seus romances e o pensamento existencialista; mas, não cremos na existência de influências diretas de escritores de tal linha de pensamento, como por exemplo Camus; pensamos mais em ambiente comum, em determinado sentimento de um espírito de época que não exige necessariamente o reflexo desta ou daquela corrente filosófica.

Não podemos nos esquecer de que na literatura de ficção, principalmente na escala do romance, é sempre possível encontrar uma concepção de mundo, inerente à obra considerada em si mesma, concepção esta que dirige a atitude criadora do artista, como uma configuração ou interpretação da realidade. Repetindo o que dissemos anteriormente, lembremos que qualquer que seja a posição filosófica da escritora, está mais ou menos evidente que a concepção de mundo de Clarice Lispector tem afinidades marcantes com a filosofia da existência.

A crítica comparativista, ansiosa por descobrir dependências com base na superfície dos fatos literários, talvez se apressaria em afirmar um relacionamento direto entre as obras de Camus e Clarice Lispector. Entretanto, pesquisando vários depoimentos

feitos pela autora não encontramos nenhuma referência a Camus.

Concluindo, vimos que segundo o Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado: "mais do que a dependência material, que certamente não deve ser desprezada, interessa o confronto entre os diferentes tratamentos que autores distantes deram a uma mesma matéria bruta literária. Porque o conjunto de semelhanças independentes, e certas aproximações involuntárias, como: a angústia, a náusea, a revolta, a liberdade, a culpa, etc., a serem abordadas, trazem implicitamente uma exigência de tratamento que aflora analogicamente, com diferenças secundárias de local e de cultura, nos mais estranhos autores".

Apoiando-nos no exposto tentaremos realizar este trabalho comparativo entre o autor francês Albert Camus e a autora brasileira Clarice Lispector.

III

O TEMA DO ABSURDO

Albert Camus não é filósofo no sentido profissional e tradicional, como já dissemos; mas também não se limitou a representar nas obras narrativas e teatro, o seu "absurdismo" existencialista; lançou sua teoria em *Le Mythe de Sisyphe*.

Tentaremos dar uma idéia de sua reflexão sobre o absurdo.

Para Camus, o absurdo não está no mundo, não está no homem; ele surge da confrontação de ambos, do sentimento de desarmonia total entre as aspirações do homem e a indiferença do mundo.

O sentimento do absurdo surge de maneira imprevista; nada nos prepara para isso. Da sensação do nosso dia a dia, do cotidiano, vai se configurando uma emoção que, inesperadamente, irrompe no plano da consciência, tornando-se uma experiência pessoal e incomunicável.

À índole mecânica da existência pode provocar esse sentimento: mecanismo em que ao ritmo exterior da vida cotidiana corresponde o automatismo de nossos gestos e atos diários.



Camus insiste sempre no caráter mecânico da existência:

"Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps."¹

"Le monde nous échappe puisqu'il redevient lui-même. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont."²

"Les hommes aussi secrètent de l'inhumain. Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure."³

Tudo isso é levado por nós comodamente; até o dia em que, gratuitamente, se apodera de nós um mal-estar peculiar e profundo, como um despertar de consciência diante desse automatismo de nosso viver pessoal: esse mal-estar, não causado por alguma situação episódica ou circunstancial, mas pelo pró-

¹ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 29.

prio caráter de existência, é o "malaise".

Na filosofia do absurdo, o tempo é tido como o maior inimigo, pois ele não é um meio favorável à realização de nossos projetos de vida; há uma constante angústia em relação ao futuro, pois sabemos que estamos caminhando para a morte. Nós não temos a experiência dela, mas uma certeza matemática; morremos, e nada, então, tem sentido; nossa aventura humana é inútil. A vida é vista como um caminhar irremediável para a morte. A morte não é um acidente, não vem de fora; ela é a nossa possibilidade suprema. A existência humana é *ser-para-a-morte*; a morte é a nossa possibilidade mais pessoal, mais autêntica e simultaneamente a mais absurda. Portanto, devemos viver cada momento o mais intensamente possível, apesar da estranheza que o mundo nos causa. Podemos dizer que o absurdo resulta do conflito entre o homem e o mundo; tem suas origens nas exigências racionais do homem lutando constantemente (e especialmente em presença da morte) contra a irracionalidade do mundo, isto é: às exigências de clareza do homem, se opõe a opacidade do mundo; este não responde aos apelos daquele, as coisas são silenciosas e a palavra é vã.

O homem absurdo, através da consciência, transforma em regra de vida aquilo que é convite para a morte.

Com a visão do absurdo há um despertar de consciência. Entretanto, apesar de toda revolta exis-

tente em nós, é preciso que voltemos a essa cadeia de gestos cotidianos, que continuemos nessa vida maquinal. Então, a consciência revoltada se insere neste mundo e nesse momento a vida passa a ter um sentido novo, pois trata-se de um despertar definitivo.

A revolta para Camus, é um eterno confronto do homem com sua própria obscuridade. Essa revolta não é senão a certeza de um destino esmagador sem a resignação que deveria acompanhá-la. É esta revolta que confere à vida seu preço e sua grandeza.

Assim, ao se reintegrar nesse mundo, o homem o faz com as armas da liberdade. Antes da visão do absurdo o homem age como se fosse livre, isto é, ele tem a ilusão de sê-lo, mesmo quando todos os fatos da vida cotidiana contradizem essa liberdade. A descoberta do absurdo permite-lhe ver tudo com um olhar novo; porque ele se sente profundamente livre a partir do momento que passa a conhecer lucidamente sua condição de ser sem esperança e sem "lendemain"; desvinculado das regras comuns, aprende a viver "sans appel". Viver em um mundo absurdo consistirá, então, em multiplicar com paixão as experiências, para colocar-se frente ao mundo o mais freqüentemente possível: sentir sua vida, sua revolta, sua liberdade, do maior número de ângulos possível, abrangendo todas as situações e possibilidades ao nosso alcance, dentro de certos limites.

Isto, porque não podemos nos esquecer de

que o absurdo, isto é, a liberdade absurda, não nos autoriza todos os atos; esse *tudo é permitido* não significa que nada é proibido. O absurdo não aconselha o crime; seria pueril, pois o remorso já sente sua inutilidade. É justamente nesse campo dos possíveis e permissíveis que se exerce a liberdade do homem absurdo; as conseqüências de seus atos são simplesmente aquilo que é preciso pagar. Então o homem está aí pronto: ele é seu próprio fim e seu único fim.

O leitor de Camus facilmente percebe que se *Le Mythe de Sisyphe* nos dá a noção do absurdo, é *L'Étranger* que nos inspira esse sentimento. Por isso tomaremos como base esse romance do escritor francês para comparar seu sentimento existencial do absurdo com o que nos mostra a escritora brasileira Clarice Lispector em duas obras ficcionais que são: *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo G.H.*

Alguns escritores existencialistas, como Sartre e Camus, expressaram muitas vezes suas idéias existencialistas em obras de ficção antes de transferí-las para o ensaio filosófico propriamente dito.

No caso de Clarice Lispector não há essa passagem, nem há sinais de que existisse o desejo de formular teorias. Em outros termos, Clarice não escreveu ensaios de caráter filosófico, mesmo que, partindo da leitura de seus contos e de seus romances, possamos chegar a conclusões filosóficas.

Em suas obras é evidente a afinidade entre a problemática e o pensamento existencialista; mas não se trata, cremos, de influência direta de Camus, e sim de consubstanciação de uma personalidade criadora, como é a de Clarice Lispector, fortemente integrada no sentimento e no espírito de sua época e independente de teorias alheias, muito específicas e particulares, como também já foi dito.

O desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Clarice Lispector insere-se no contexto geral da filosofia da existência, formado por aquelas doutrinas que, embora diferindo, e muito, nas suas conclusões, partem da mesma intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da existência humana, e cujos temas e problemas são: a angústia, a morte, a revolta, a liberdade, o absurdo, a náusea, etc.

Não pretendemos, todavia, afirmar com isso que a ficcionista vá buscar as situações típicas de seus personagens no existencialismo ou que as intenções fundamentais de sua prosa só dessa doutrina recebam o impulso circunstancial que as justifica e as anima.

Qualquer que seja a posição mental da escritora, o certo é que a concepção-do-mundo de Clarice Lispector tem afinidades marcantes com a filosofia da existência, como por exemplo, a constante da "náu-

sea" — para Camus, "malaise" — quer nos contos, quer nos romances da autora.

L'Étranger no seu conjunto é interpretado como a ilustração de um mundo absurdo cuja teoria está contida em *Le Mythe de Sisyphe*.

"Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas..."⁴

"... il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine."⁵

Assim se abre e se fecha o romance *L'Étranger*. Essa obra, a mais comentada de todas as obras de Camus, conservou claramente sua opacidade. A narração se limita a descrever um comportamento visto às vezes do interior (Meursault conta sua própria existência) e às vezes do exterior (Meursault recusa-se a se interrogar sobre seus sentimentos). As características dadas por Camus ao personagem Meursault são as de um herói que parece ignorar os mitos e os julgamentos da sociedade que o julga.

Meursault reivindica sua solidão, feliz,

⁴ Camus, *L'Étranger*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

impassível, contra toda espécie de solidariedade.

A obra se compõe de duas partes: na primeira, Meursault tem uma consciência espontânea; na segunda, uma consciência reflexiva.

Na primeira parte, o que nos chama a atenção é "l'aspect mécanique de leurs gestes" e o fato de que "leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure". No necrotério do asilo, é o deslizar silencioso que caracteriza a entrada dos velhos e em seguida, o movimento maquinal e sincronizado de suas cabeças:

"C'est à ce moment que je me suis aperçu qu'ils étaient tous assis en face de moi à dodeliner de la tête autour du concierge."⁶

Devemos lembrar também o aspecto mecânico do enterro da mãe de Meursault, um ritual privado de qualquer significação, como podemos perceber na passagem seguinte:

"J'ai vu d'un coup que les vis de la bière étaient enfoncées et qu'il y avait quatre hommes dans la pièce. J'ai entendu en même temps de directeur dire que la voiture attendait sur la route et le

⁶ *Ibid.*, p. 19.

prête commencer ses prières. A partir de ce moment, tout est allé très vite."⁷

Os participantes do ritual perdem toda sua individualidade, toda identidade pessoal, porque importa somente a função oficial. Podemos dizer que esses seres desempenham a "pantomine privée de sens", comparável à passagem que vimos em *Le Mythe de Sisyphe*:

"Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique..."⁸

O personagem Meursault na primeira parte do romance é somente um objeto e não um sujeito consciente de sua participação num mundo absurdo.

O romance vai descrever a progressão de um estado de objetividade para um estado de subjetividade.

Os primeiros impulsos dessa progressão já se encontram na primeira parte por ocasião do primeiro encontro de Meursault com a morte. Embora a morte se estenda por toda a obra, ela não toca o mundo íntimo de Meursault durante a primeira parte do livro, pois trata-se então de um homem que vive no pre-

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

sente, absorvido pelo que faz ou pelo que fará no momento imediatamente seguinte.

Camus nos mostra três confrontos com a morte: 1) Meursault diante da morte da mãe; 2) Meursault matando o árabe; 3) Meursault diante de sua própria morte.

Cada um destes confrontos contribui progressivamente para fazer nascer no protagonista a consciência da morte. Porém é com a morte do árabe que se inaugura o movimento da consciência, o despertar que decreta a conseqüente perda da "inocência" e que, do ponto de vista da estrutura da narrativa conduz à segunda parte.

Notamos, de fato, na segunda parte, a progressão do personagem Meursault que de objeto passa a sujeito; passagem que pode ser percebida ao entrar em confronto, pela terceira vez, com a morte que fará dele um "herói absurdo".

"Je prenais toujours la plus mauvaise supposition: Mon pourvoi était rejeté. "Eh bien, je mourrai donc." Plus tôt que d'autres, c'était évident. Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue."⁹

⁹ Camus, *L'Etranger*, p. 175.

O fato de se tratar de sua própria morte basta, sem dúvida, para explicar a eficácia desse último encontro. Do começo ao fim de *L'Étranger* encontramos-nos com a morte, com a *visão da morte*, e a consciência de sua inevitabilidade leva-nos ao sentimento, até a emoção do seu absurdo.

Duas passagens no final do romance expressam com extrema clareza tanto a certeza matemática da morte quanto o projeto de uma nova vida surgido da consciência dessa certeza:

"Il (l'aumônier) n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir."¹⁰

"Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre."¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹¹ *Ibid.*, pp. 187-188.

A preocupação com o absurdo da existência humana aparece também intensamente em toda a obra de Clarice Lispector, embora muitas vezes dispersa. Mas, no seu romance de estréia *Perto do Coração Selvagem*, essa preocupação existencial não constitui simples divagação que se agrega artificialmente ao corpo da narrativa, nem tampouco mera instância temática, mas sim uma preocupação que brota do interior das personagens, com extrema naturalidade, como se fosse o prolongamento de sua existência fisiológica. A introspecção é o seu método para fazer-nos atingir aquele interior.

Em *Perto do Coração Selvagem*, mais do que nas outras narrativas, a condição humana, como tal, o estar-no-mundo enquanto problema em si, aflora e se sobrepõe, dominante, aos indivíduos que o vivem e se dispersam no embate com a realidade.

É dentro da aparência do cotidiano, como vemos também em *L'Étranger*, que o problema maior do "ser" transparece, levando-nos a pensar no abismo que existe entre o homem e o mundo.

Joana, personagem principal de *Perto do Coração Selvagem*, tem sempre sua consciência em crise, e é a introspecção que a marca e caracteriza como personagem. A reflexão contínua a que se entrega, corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e a incompatibiliza com a fruição pura e simples da vida. Afastada do mundo, Joana está em permanente oposição aos outros; sente-se estranha a ela mesma e em



relação ao mundo, como Meursault de *L'Étranger*. Ela não é apenas uma jovem inquieta; é a própria imagem da inquietação humana frente a esse mundo absurdo.

Lembremo-nos de que os seres humanos que povoam o mundo imaginário de Clarice Lispector estão constantemente refletindo acerca do que sentem. Essa reflexão já se dá em *Perto do Coração Selvagem* e é uma interrogação sobre a experiência, uma indagação viva sobre o sentido dos atos.

O existir é motivo constante de reflexão para Joana:

"Para se ter uma visão a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. Bastava existir, de preferência parada e silenciosa, para nela se sentir a marca. Por Deus, a marca da existência."¹²

"Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia — como um rio à parte."¹³

A segunda citação faz-no lembrar Camus, que, em *Le Mythe de Sisyphe*, diz que, apesar de tudo, a vida vale a pena ser vivida; em *L'Étranger* o per-

¹² Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

sonagem Meursault também ama a vida. Podemos notar então, no personagem Joana, características do herói camusiano.

Em várias passagens de *Perto do Coração Selvagem* percebemos em Joana o gosto pelo instante; ela vive intensamente o presente:

"Continuo sempre me inaugurando abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado."¹⁴

"Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir."¹⁵

"Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais."¹⁶

Essa característica nos é mostrada por Camus em *Le Mythe de Sisyphe*:

"Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente c'est l'idéal de l'homme absurde."¹⁷

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 88.

Como já dissemos, o homem absurdo transforma em regra de vida aquilo que é convite para a morte; devemos viver intensamente o momento presente porque sabemos que caminhamos dia-a-dia para a morte, única e suprema possibilidade da existência. Clarice Lispector diz, em uma passagem de *O Ovo e a Galinha*, que:

"Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte."¹⁸

Aí percebemos claramente a visão do existencialismo. Ainda que essa obra, da qual tiramos a citação, não faça parte do corpus do trabalho, a idéia básica da autora em relação à morte coincide assim, mais uma vez, com a de Albert Camus.

Em *Perto do Coração Selvagem* temos várias passagens onde está explícito o tema da morte. Citaremos apenas algumas delas:

"Quero morrer agora, gritava alguma coisa dentro de mim liberta, mais do que sofrendo. Qualquer instante que sucedesse àquele seria mais baixo e vazio. Queria subir e só a morte como um fim me daria um auge sem a queda."¹⁹

¹⁸ Clarice Lispector, *O Ovo e a Galinha*, p.

¹⁹ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 66.

Sentimos em Joana, herói absurdo, a consciência que tem da morte como uma solução que virá colocar um fim à sua condição sem esperança; sente também que a vida é um caminhar para a desintegração. Percebe que o tempo é o maior inimigo do homem; é ele o responsável pela sua destruição, pela destruição dos instantes e pela acumulação de negações na existência humana:

"..., ajudai-me eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa..."²⁰

Mas Joana, como Meursault, ama a vida e recusa a morte: *não entregar-se*, esse é o lema do herói absurdo. Lutar pela vida, viver o mais possível, ainda que consciente de sua decomposição a cada instante, nisso consiste o heroísmo em Camus e Clarice Lispector:

"Caminhou até ao espelho olhou-se ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! — procurando-se, não, ouça! ouça! Não existia o começo da morte dentro de si.

E como atravessasse o próprio corpo vio-

²⁰ *Ibid.*, p. 190.

lentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar... Não podia pois morrer, pensou então lentamente."²¹

Encontramos também em *A Paixão Segundo G.H.* características de um sentimento do absurdo, emoção esta certa, ainda que confusa; presente, embora longínqua.

Nesse romance temos todo o processo de desvendamento interior, toda a problemática do homem contemporâneo: o "estar no mundo", fugir do assumir-se, penetrar até o fundo das coisas ou permanecer na superfície e, ainda mais, sentir o abismo que existe entre o homem e o mundo, sentir-se estranho nesse mundo absurdo e estranho a si próprio. Vemos ainda a nítida consciência do absurdo, da solidão, da angústia existencial, da revolta, das preocupações com o mistério do "ser", do "estar no mundo". Percebemos então, por tudo isso, o conteúdo existencialista, com sua ênfase na angustiosa liberdade com que o homem tem que se escolher a si mesmo em meio a um universo absurdo, cuja indiferença lhe provoca "le malaise".

O personagem principal desse romance não apenas vê através da barata esmagada, o espetáculo da existência em ato, mas quer também transgredir os

²¹ *Ibid.*, p. 183.

limites de sua individualidade para identificar-se com a vida universal ou, mais propriamente, com esse mundo absurdo em que vivemos.

Nessa obra não há propriamente uma história que se narra; o romance se centraliza, basicamente, num confronto entre a personagem-narradora (G.H.) e seu "eu" que age como seu interlocutor. No início do romance G.H. faz um questionamento sobre si mesma, sobre o "ser", sobre o existir. A partir daí, percebemos que ela toma consciência do absurdo da condição humana:

"É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me era já ter uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver."²²

"Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra — como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?"²³

²² Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 7.

Em seu apartamento G.H. surpreende-se de repente a tomar o café da manhã automaticamente; isso a assusta e a faz pensar no cotidiano robotizado, no mecanismo de seus gestos. Tudo para ela era estranho: desde sua própria casa até sua própria fotografia lhe causavam estranheza

"Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau-gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem — eu vou dizer que na minha fotografia eu via o Mistério."²⁴

"O que eu havia visto de tão tranqüilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes — ..."²⁵

Essas passagens de *A Paixão Segundo G.H.* nos remetem a *Le Mythe de Sisyphe* quando Camus escreve:

"De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

l'absurde."²⁶

O paralelismo dos dois textos e seu significado (ver-se na própria fotografia e sentir-se nela como um estranho a si mesmo, como "estrangeiro", "étranger") permite sugerir talvez uma dependência direta mais do que simples coincidência.

O tema da morte é suscitado constantemente através de *A Paixão Segundo G.H.*; ficaria por demais longo fazermos todas as citações atinentes; sejam suficientes dois textos:

"De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim."²⁷

"A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte."²⁸

O absurdo da existência e a presença da morte levantam em Camus e em Clarice o problema da liberdade: absurdo, morte, liberdade são integrantes

²⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

²⁷ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 90.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.



existenciais pois caminham concatenadamente.

Ja vimos na primeira parte de *L'Etranger* que Meursault era aparentemente um homem livre, mas vivia preso ao cotidiano, ao trabalho: aspectos que podemos ampliar agora.

De fato, em Meursault, tudo era feito mecanicamente; ele pensava, falava e agia apaticamente. Era o Meursault "absent-présent" no enterro da mãe; "absent-présent" no cinema quando vai ver um filme de Fernandel com Maria; "absent-présent" nos banhos de mar, no amor, em sua casa, na rua.

Durante o velório de sua mãe ele se portava de maneira indiferente, estranha:

"J'ai eu alors envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi; cela n'avait aucune importance."²⁹

"Il faisait doux, le café m'avait réchauffé et par la porte ouverte entraient une odeur de nuit et de fleurs.

Je crois que j'ai somnolé un peu."³⁰

A frase-chave de Meursault era "Ça m'est égal" e com isso mostrava sua total indiferença em

²⁹ Camus, *L'Etranger*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

relação a qualquer tipo de problema:

"Le soir Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle.

J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait.

Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois que cela ne signifiait rien mais sans doute je ne l'aimais pas."³¹

Antes de ter matado o árabe, Meursault havia sido feliz. Apesar da indiferença com que enfrentava a vida, ele vivia livremente, recusando o jogo da sociedade. Mas já vimos que se trata de uma liberdade e felicidade exteriores, e, por isso, mais aparentes do que reais, pois ficam circunscritas ao terreno da ação; se se quiser, é até uma exaltação da *liberdade de ação*.

Porém, a mais autêntica liberdade, que é a liberdade de ser, não existe na obra, uma vez que o homem não é livre para se perpetuar; ao contrário, ele está submetido à soberania da morte, sem nenhuma esperança de libertação dela.

No final da primeira parte do romance, por ocasião de seu segundo encontro com a morte na praia

³¹ *Ibid.*, p. 69.

de Alger, quando ele mata o árabe, inaugura-se o processo pelo qual Meursault vai se tornar realmente um "protagonista absurdo"; temos nesse momento o "éveil" da consciência para o absurdo. Como diz Camus no ensaio *Le Mythe de Sisyphe*:

"Le sentiment de l'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme."³²

Percebemos que a prisão de Meursault, por ter matado o árabe, é apenas uma prisão física, pois ele começa a sentir-se livre ao ser rompida a corrente dos gestos cotidianos. É nesse momento que se verifica a ruptura entre o homem e o mundo; e é assim que surge para Camus a dinâmica da *liberdade profunda*, da *liberdade absurda*, caracterizada pela tomada de consciência, pela evasão do sono do automatismo da existência cotidiana: é a *liberdade de ser consciente*. Meursault, preso, liberta-se assim, de tudo o que não diz respeito à morte; liberdade tamanha que descarta até a responsabilidade pessoal pelo crime cometido.

A prisão para Meursault não significa "não ser livre". O importante para ele é sentir a liberdade de "ser"; mas é o próprio "ser" que levanta o bloqueio, a limitação dessa liberdade; pois a morte

³² Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 24.

apresenta-se como a única realidade resistente ao "ser" e, conseqüentemente, à própria liberdade de "ser". A morte do "ser", do "ser" que é "ser-para-a-morte", é o muro intransponível para o "ser" e para a "liberdade de ser". Do próprio "ser" que suscita a liberdade, se erguem as fronteiras da liberdade; e deste paradoxo brota o sentimento de sujeição, à morte, de escravidão sem esperança de libertação, próprio do homem autêntico.

De outro lado, esse sentimento o arrasta à liberdade de ação, vista como uma forma, embora aparente e apenas compensadora, daquele sentimento; e com as limitações apontadas em páginas anteriores. Esta liberdade constitui o núcleo da moral do absurdo: o homem, que julga que a vida tem um sentido próprio e se vê moralmente limitado por normas impostas, o "homem absurdo", é livre, e como tal, deve lançar-se a todas as aventuras para participar de todas as experiências.

Após essa esplanção sobre o absurdo no romance *L'Etranger*, podemos dizer que Camus descreve um homem estranho e estrangeiro num mundo que não foi feito para ele; um mundo que não responde a seus apelos existenciais.

L'Etranger é a aventura de um ser em desacordo com o mundo e que, ao constatar o absurdo da relação homem-mundo, é levado, de um lado, a aceitar a vida como é, e, de outro, paradoxalmente, a enfren-

tã-la, induzido pelo sentimento duplo, e duplamente limitado, de liberdade.

Notamos que o eixo central do pensamento de Camus, desenvolve-se em torno da idéia do homem sô, desamparado diante de um mundo hostil, incompreensível. O homem comum, que é um cidadão como todos os outros, nem bom, nem mau, cumpridor de seus deveres familiares e cívicos, certamente conformado com a ordem político-social e com o próprio modo de ser do universo, repentinamente, por um gesto qualquer, por um incidente em si banal, desperta para a realidade e verifica como é estranho e absurdo o mundo em que vivemos. Descobre que nada tem sentido, que tudo é gratuitamente existente, e que ele "o que compreendeu", nunca mais poderá voltar ao estágio anterior de não-consciência, de não lucidez.

Lembramo-nos ainda de que Meursault não é um homem "insensível", é um homem "ausente", mesmo quando se trata de sua vida: enquanto no tribunal os homens se empenham em condená-lo a todo custo, ele não se dá conta do seu destino.

Meursault é um homem adormecido que desperta definitivamente com a revolta, a revolta que vem com a sua condenação. Quando, na cadeia, recebe a visita do padre e este lhe leva a promessa de uma vida eterna e feliz, ele se revolta, revolta essa que vem como recusa ao absurdo. Terá que morrer fiel aos seus princípios e a si próprio, por isso agride violenta-

mente o padre e rejeita a esperança que ele lhe traz:

"Sa présence me pesait et m'agaçait. J'allais lui dire de partir, de me laisser, quand il s'est écrié tout d'un coup avec une sorte d'éclat, en retournant vers moi: "Non, je ne peux pas vous croire, je suis sûr qu'il vous est arrivé de souhaiter une autre vie". Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n'avait pas plus d'importance que de souhaiter d'être riche, de nager très vite ou d'avoir une bouche mieux faite. C'était du même ordre."³³

É desta maneira que Meursault, herói absurdo, ama a vida e acredita que vale a pena ser vivida. Por isso, quando o padre lhe fala de uma outra vida, ele responde com um grito:

"Mais lui m'a arrêté et il coulait savoir comment je voyais cette autre vie. Alors, je lui ai crié: "Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci."³⁴

Vejamos agora o tema da liberdade também presente em *Perto do Coração Selvagem*.

Joana anseia o tempo todo pela liberdade; desde o início do romance já se sente prisioneira da

³³ Camus, *L'Etranger*, pp. 183-184.

³⁴ *Ibid.*, p. 184.

própria linguagem; deseja também, como todo herói absurdo, a liberdade moral e social.

Nas passagens que citaremos em seguida notamos a situação problemática do personagem que anda à procura de comunicação e de expressão. Então, a própria linguagem, presente na obra de Clarice Lispector, implica o próprio objeto da narrativa, envolvendo o problema da existência, como problema de expressão e de comunicação.

As palavras são verdadeiros obstáculos que a separam do mundo:

"É curioso, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só exprimo o que sinto, como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo."³⁵

"Presa. Presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome."³⁶

³⁵ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

Vemos também que o desejo de ruptura com o meio doméstico, com a ambiência cotidiana revela o anseio pela liberdade profunda, liberdade de consciência.

Joana começa a sentir-se desvinculada das regras comuns do dia-a-dia porque já tem consciência do absurdo da vida e vê no casamento uma rotina, uma destruição, um bloqueio.

"— Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer.

Imagine: ter sempre uma pessoa ao meu lado, não conhecer a solidão. — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com o destino traçado.

Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos...

Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum preparando e ameaçando a morte comum." ³⁷

³⁷ *Ibid.*, p. 141.

Essa passagem faz-nos lembrar de Meursault que não quer se ligar a nenhuma mulher definitivamente, nem mesmo a Maria que lhe confessa amor; ele vê essa ligação com indiferença, pois sente medo da rotina do dia-a-dia e repete sempre: "Ça m'est égal."

Em *A Paixão Segundo G.H.* o abismo para onde salta G.H. é o da própria existência, ou ainda, o abismo que existe entre o homem e o mundo. Tendo tomado consciência desse hiato entre homem e mundo, ela se sente livre, para agir e pensar, e vive agora intensamente, pois sabe que caminha para a morte.

"De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo."³⁸

"— Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia."³⁹

Antes de conhecer o absurdo ela se sentia prisioneira do mecanismo do cotidiano:

"Respeito o prazer alheio, e delicadamente eu como o meu prazer, o tédio me alimenta e delicadamente me come o doce tédio de

³⁸ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

uma lua de mel."⁴⁰

Lembremo-nos de que Meursault, a partir do momento em que é preso, aceita a prisão, e tudo aceita porque o absurdo torna-se para ele algo de positivo em sua vida. O absurdo o ensina a resignar-se, a conquistar uma *liberdade profunda*, fora dos muros espaciais.

Meursault tem o despertar de consciência após ter matado o árabe e G.H. após ter matado a barata; daí para frente ela se liberta e passa a viver o instante, pois sabe que morrerá.

Eis como ressalta o tema da liberdade nesta passagem e que a reflexão existencial parece mais exposição de uma vivência metafísica do que o fluxo de consciência de um personagem ficcional; ou, se se quiser, o fluxo de consciência com conteúdo rigorosamente metafísico:

"O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, fica-

⁴⁰ Ibid., p. 32.

rei fora de minha natureza especificamente viva."⁴¹

Tentemos ampliar a comparação entre Camus e Clarice confrontando-os num tema tão existencialista como o da "malaise" camusiana, correspondente, aproximadamente, à "nausée" sartriana.

Em *Le Mythe de Sisyphe*, Camus diz:

"Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée: on se demande pourquoi il vit. Ce "malaise" devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette "nausée" comme l'appelle un auteur de nous jours, c'est aussi l'absurde."⁴²

O tema do "malaise", do mal-estar existencial, é focalizado por Camus em *L'Etranger*, mas é muito mais explorado por Clarice Lispector em seus romances.

Sartre descreve a "nausée" como a forma

⁴¹ *Ibid.*, p. 148.

⁴² Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

emocional da *angústia* levada ao extremo e que se manifesta quando o homem se sente existindo, em convivência solitária com sua própria existência, sem a rotina do cotidiano, e quando se dá conta da irremediável contingência da existência ameaçada pelo Nada. Foi, porém, Heidegger o primeiro a atribuir esse sentido à angústia em sua obra *Ser e Tempo*.

O caráter maquinal da existência, isto é, o automatismo de nossos gestos, o divórcio entre o homem e o mundo, vêm provocar em nós esse "malaise". Anterior ao "malaise" sentimos a *angústia*; aquele é, portanto, o ponto máximo desta.

Como a angústia, o "malaise" não tem por objeto um ser determinado. Embora desencadeada pela contemplação de uma coisa em particular, a sua causa real é o mundo, a existência. O significado do "malaise", mais transtornante do que o da angústia, não é a simples descoberta da existência como fato irreduzível, absoluto; é também, a descoberta de que esse fato é contingente, totalmente gratuito, reduzindo-se ao absurdo. A própria estranheza do homem, estranho ao mundo inexorável e até a si mesmo, pode provocar o estado de "malaise" ao ver sua imagem refletida num espelho.

O mal-estar existencial assim descrito constitui-se num momento culminante nas crises decisivas de alguns personagens de Clarice Lispector.

Eis dois trechos de *Perto do Coração Selvagem*: neles há um primeiro plano de significado episódico e até vulgar; mas este plano está acenando para outro mais profundo que não passa despercebido para o leitor mais atento:

"A língua e a boca da tia eram moles e mornas como a de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoô e o bolo escuro que subiam do estômago com arrepios por todo o corpo."⁴³

"Certamente você estava esperando de mim grandes bondades, apesar do que disse agora sobre minha maldade.

Mas a bondade me dá realmente ânsias de vomitar."⁴⁴

Em *A Paixão Segundo G.H.* o mal-estar existencial é o tema mais corrente; com o desenvolvimento deste consegue-se a revelação do "ser". O despertar da consciência, o "éveil" de Camus, se dá em G.H. quando ela mata uma barata e vê a massa branca saindo do corpo desta; um grande nojo revolve-lhe o estômago.

G.H., ao ver a barata, descobre o "ser" que nela há, e ainda mais, através do mal-estar profundo que domina todo o seu ser, vislumbra, como que

⁴³ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.

num descortínio súbito, que ela e a barata participavam de uma mesma existência sem sentido, inumana, e ambas, naquele momento, se identificavam. Podemos dizer, então, lembrando Camus, que este "malaise" diante da inumanidade do homem, esta *queda* ("chute") diante da imagem daquilo que somos, é um constitutivo do absurdo.

"A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bismaga de pasta de dentes.

Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora."⁴⁵

"Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama — era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade."⁴⁶

Através de seu mal-estar físico e existencial, há uma reviravolta no mundo condicionado onde

⁴⁵ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 70.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

vivia G.H.; e é através de uma experiência corriqueira, a morte de uma barata, que acontece a tomada de consciência, o despertar para esse mundo absurdo do personagem:

"— É que, mãe que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo."⁴⁷

"Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante."⁴⁸

"Se eu gritasse desencadearia a existência — a existência de quê? a existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim."⁴⁹

Nesses dois romances de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo G.H.*, a acuidade reflexiva e a interiorização dos personagens suportam um certo paralelismo com os personagens de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

L'Etranger de Camus, sem que com isto pretendamos qualquer juízo axiológico ou a comprovação de dependência direta (da qual apenas demos acima uma sugestão), pois isso levaria por outros caminhos nosso trabalho.

Nos três romances estudados vemos a procura da exteriorização de toda a angústia íntima do homem moderno, a expressão da alma do homem do nosso século. Não nos esqueçamos, contudo, de que todas essas implicações filosóficas nesses romances deduzem-se da obra, provêm da experiência narrada. E assim, e como já dissemos no decorrer do trabalho, o existencialismo aparece como elemento agenciador da estrutura narrativa.

IV

A IMPOTÊNCIA DA RAZÃO E PARALELISMOS

CONSEQUENTES EM *LA PESTE* E *A CIDADE SITIADA*

Para o estudo do tema da impotência da razão selecionamos o romance *La Peste* de Albert Camus e *A Cidade Sitiada* de Clarice Lispector.

Inicialmente falaremos sobre o romance *La Peste*.

Albert Camus apresenta em *La Peste* a análise de uma situação humana de nosso século em forma de romance. Ele interpreta filosoficamente a revolta do ser humano contra o absurdo da vida, pois, diante de um mundo desumano a revolta é a única decisão que assegura a dignidade do homem.

Enquanto em *L'Etranger* Camus descreve o sofrimento individual face ao absurdo, em *La Peste* o tema é a dor comum e a revolta aparece sob forma de recusa ao absurdo.

Em Oran irrompe uma peste e toda esta cidade é colocada em quarentena, isto é, isolada completamente do resto do mundo. As condições físicas de sobrevivência complicam-se a cada dia que passa e a mor-

te ameaça a vida de cada indivíduo. Cada casa da cidade é sitiada por todos os lados pela peste, e os ratos aparecem morrendo em todos os lugares. A peste envolve todos; as portas da cidade fecham-se e os habitantes são obrigados a proceder como se estivessem destituídos de sentimentos individuais. Mais insuportável que a peste é a dor da separação dos amantes; o amor para eles torna-se figura abstrata e durante o flagelo os doentes:

"..., ne s'intéressaient qu'à ce qui intéressait les autres, ils n'avaient plus que des idées générales et leur amour même avait pris pour eux la figure la plus abstraite."¹

A peste é um flagelo que aprisiona todos; ela coloca em evidência o homem privado de toda ilusão, destituído de sentimentos, crenças e pensamentos que poderiam mascarar a realidade de seu suplício. Ninguém consegue fugir da ameaça da morte e da condição existencial absurda do ser humano.

Os habitantes de Oran acabam por ficar totalmente isolados do mundo exterior. O espaço se fecha e o tempo também, pois, com a chegada da peste, todos são condenados ao inferno do presente: não há

¹ Camus, *La Peste*, p. 148.

lugar para projetos de vida. O presente acaba por se tornar acúmulo de negações:

"Sans mémoire et sans espoir, ils s'installaient dans le présent. A la vérité, tout leur devenait présent. Il faut bien le dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu d'avenir et il n'y avait plus pour nous que des instants."²

Sabendo que na concepção camusiana, o presente humano é feito de passado ("mémoire") e de futuro ("espoir"), a visão existencialista do homem como um ser "sans mémoire et sans espoir", como presente total ("tout leur devenait présent"), é a forma mais brusca de colocá-lo na condição de ser absurdo. Absurdo que é o resultado da experiência autêntica da existência. O absurdo, assim focalizado, revela mais uma vez no existencialismo camusiano, a incoerência de nossa condição. Porque, se, de um lado, o homem autêntico fica reduzido ao presente, visto este como "des instants", por outro lado esse mesmo homem caminha irremediavelmente para a morte, sendo esta a realidade mais consistente de *La Peste*.

Dentre as várias citações que seria fácil

² *Ibid.*, p. 147.

oferecer, escolhemos apenas estas:

"Les spectacles de la mort ne lui avaient pas manqué. Et bien qu'en principe, il fût protégé par le sérum, le souci de sa propre mort non plus ne lui était pas resté étranger."³

"Son rôle était de diagnostiquer. Découvrir, voir, décrire, enregistrer, puis condamner, c'était sa tâche. Des épouses lui prenaient le poignet et hurlaient: "Docteur, donnez-lui la vie!" Mais il n'était pas là pour donner la vie, il était là pour ordonner l'isolement."⁴

"Après avoir démontré en vain que la désinfection des maisons opérée par les autorités suffisait à exclure tout risque de contamination, il fallut édicter des peines très sévères contre ces incendiaires innocents. Et sans doute, ce n'était pas l'idée de la prison qui fit alors reculer ces malheureux, mais la certitude commune à tous les habitants qu'une peine de prison équivalait à une peine de mort par suite de l'excessive mortalité qu'on relevait dans la geôle municipale."⁵

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p. 136.



Os personagens do romance, certamente, não têm consciência nítida e reflexa do absurdo de sua condição; mas têm vislumbres dessa condição ao se sentirem, ao mesmo tempo, vítimas e responsáveis pelo flagelo, que no final das contas, parece encaminhar-se para a morte de todos. Vítimas, porque sobre eles cai o flagelo; e responsáveis, porque um transmite ao outro o flagelo, o bacilo da morte, como se este passasse de um para outro.

A morte é de fato "une aventure horrible et sale", e é isso que a peste anuncia com realismo. O homem de *La Peste* vive o dia-a-dia, não pode almejar senão aquilo que ele é, não pode vir a ser senão aquilo que é; e ele é o absurdo, o viver para morrer, vida para a morte; sendo esta não tanto o futuro da vida, mas o próprio presente, pois este está instalado nela desde que tomamos consciência da vida, como ameaça constante da existência.

Diante desta condição, do ser-para-a-morte ou ser-para-não-ser, tornam-se estêreis os apelos do homem para a sensatez, para a compreensão racional do mundo, desse mundo, que é constituído radicalmente pelo absurdo. Daí a irredutibilidade entre razão e existência, entre o espírito, que procura a unidade e o sentido do universo e do homem dentro dele, e a realidade "deraisonnable" que nega sentido àquela procura e com seu *não* anula toda e qualquer tentativa de superar o absurdo.

Notamos que para Camus o mundo se não é "racional", também não é "irracional"; é simplesmente, "a-razional": "le monde n'est ni rationnel, ni à ce point irrationnel. Il est déraisonnable, et il n'est que cela." Ou seja, o mundo, a existência, não entra no âmbito da razão, nem a favor e nem contra; está simplesmente, fora do mesmo; é indiferente ao jogo ou exercício da razão. É por esta indiferença "déraisonnable" da existência, por esta indiferença árida do absurdo, em que não cabem os frutos da razão, que Paneloux tenta explicar o inexplicável apelando à justificativa pela fé. Eis algumas passagens a respeito:

"... Paneloux dit fortement qu'il y avait des choses qu'on pouvait expliquer au regard de Dieu et d'autres qu'on ne pouvait pas. Il y avait certes le bien et le mal, et, généralement, on s'expliquait aisément ce qui les séparait."⁶

"Il ne s'agissait pas de refuser les précautions, l'ordre intelligent qu'une société introduisait dans le désordre d'un fléau. Il ne fallait pas écouter ces moralistes qui disaient qu'il fallait se mettre à genoux et tout abandonner. Il fallait seulement commencer de marcher en avant, dans la ténèbre, un peu à l'aveuglette, et essayer de faire du bien. Mais pour le

⁶ Camus, *La Peste*, p. 178.

reste, il fallait demeurer et accepter de s'en remettre à Dieu, même pour la mort des enfants, et sans chercher de recours personnel."⁷

"Mes frères, dit enfin Paneloux en annonçant qu'il concluait, l'amour de Dieu est un amour difficile. Il suppose l'abandon total de soi-même et le dédain de sa personne. Mais lui seul peut effacer la souffrance et la mort des enfants, lui seul en tout cas la rendre nécessaire, parce qu'il est impossible de la comprendre et qu'on ne peut que la vouloir. Voilà la difficile leçon que je voulais partager avec vous. Voilà la foi, cruelle aux yeux des hommes, décisive aux yeux de Dieu, dont il faut se rapprocher."⁸

Paneloux em seus sermões interpreta a peste como castigo divino procurando justificá-la perante os homens. A explicação dada por ele aos fiéis é irracional no sentido de que ela não se situa a nível da razão, mas da crença. Assim ele explica a epidemia como consequência de uma ordem divina.

Sua presença na agonia e morte de uma criança inocente o integra de forma mais humana na situação da peste, levando-o mais uma vez a pensar na impotência da razão para explicar o absurdo da vida, acolhendo-se à interpretações religiosas:

⁷ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

"La souffrance des enfants était notre pain amer, mais sans ce pain, notre âme pèrirait de sa faim spirituelle."⁹

"Il lui aurait été aisé de dire que l'éternité des délices qui attendaient l'enfant pouvait compenser sa souffrance, mais, en vérité, il n'en savait rien. Qui pouvait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine?"¹⁰

As duas personagens que consideramos as principais na obra, o padre Paneloux e o Dr. Rieux, encarnam as duas possibilidades fundamentais diante do mal concreto: aceitá-lo como inevitável ou crer na sua superação, engajando-se na luta contra ele com todos os meios à disposição sem esmorecer. Com a duração da epidemia, ambas as atitudes mostram-se insuficientes e a razão mostra-se impotente para qualquer explicação.

Mais tarde o padre Paneloux conscientiza-se da realidade absurda que envolve todos e reconhece que não basta aceitar passivamente o mal da peste como sendo vontade de Deus, é preciso combatê-lo com todos os meios disponíveis. Assim, o absurdo é válido como ponto de partida. O movimento irresistível através do

⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

qual o absurdo é superado, é um movimento de revolta.

Atrás desse mal concreto a ser combatido encontra-se o dado do sofrimento absurdo; esse é inevitável e inexplicável, simplesmente foge à razão.

Lembremo-nos de que em situações tão extremas há sempre um choque entre o racional e o irracional; como seqüência dele, a irracionalidade; e é então que o absurdo ergue-se como uma muralha marcando os limites da razão e, relevando conseqüentemente a impotência desta.

Finalmente, tanto para o padre Paneloux como para Rieux, a peste acaba se transformando em símbolo da condição fundamental da existência; porque a peste é a própria morte.

Acusado, pela própria razão a dar respostas a tantas interrogações, como surgem de situação existencial da peste, Camus oferece o "fatalismo" como uma das possibilidades de explicação; mas é uma explicação "ad absurdum", ou seja, que retoma aquilo que em *Le Mythe de Sisyphe* constitui a essência do "herói absurdo".

E é exatamente da contradição desta resposta, própria de Camus, que toma relevo o heroísmo do homem camusiano.

A peste desaparece como aparecera, sem atribuir a ninguém nenhum mérito. Quando as portas da cidade de Oran se fecham não é senão para receber a morte; quando elas se abrem, é para receber a liberdade; e a população liberta confraterniza-se. Mais uma

vez a razão nada explica, e vem a constatação:

"Je suis libre parce que je suis mortel"

A peste ilustra o sentimento de a-razionalidade da existência que desafia qualquer esforço de compreensão e que recusa as explicações superficiais e de conveniência. "Les autres" podem iludir-se; Camus não: a peste é a vida, e esta está aí como um fato impenetrável: "la peste? C'est la vie, et voilà tout":

"Enfin, moi, il me plaisait. Mais c'est comme ça. Les autres disent: "C'est la peste, on a eu la peste." Pour un peu, ils demanderaient à être décorés. Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste? C'est la vie, et voilà tout."¹¹

Vemos, mais uma vez, no fundo a "impotência da razão"; impotência em entender e explicar esse abismo que existe entre o homem e o mundo, impotência em compreender a incompatibilidade entre um anseio humano de explicação para o mundo e o mistério essencial desse mundo inexplicável, entre a consciência da morte e o desejo de uma impossível eternidade, entre o sonho de felicidade e a existência do sofrimento, entre o amor e a separação dos amantes.

¹¹ Camus, *La Peste*, p. 246.



Peste-morte, a-racionalidade — fatalismo: a sequência traça um caminho de direção bem precisa, um sentimento que diante desse mundo desumano, possa garantir a dignidade do homem: esse sentimento, que é também a única decisão cabível para o homem autêntico, é a revolta, já aludida no começo desse capítulo.

Em *La Peste* temos a revolta contra o sofrimento do inocente (a criança), contra a separação daqueles que se amam e contra a morte:

"Rieux se retourna vers Paneloux:

—"C'est vrai, dit-il. Pardonnez-moi.

Mais la fatigue est une folie. Et il y a des heures dans cette ville où je ne sens plus que ma révolte.

— Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre."¹²

"On peut dire pour finir que les séparés n'avaient plus ce curieux privilège qui les préservait au début. Ils avaient perdu l'égoïsme de l'amour, et le bénéfice qu'ils en tiraient."¹³

"Il faut bien dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu

¹² *Ibid.*, p. 174.

¹³ *Ibid.*, pp. 148-149.

d'avenir, et il n'y avait plus pour nous que des instants."¹⁴

"..., mais puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers le ciel où il se tait."¹⁵

Para os habitantes de Oran não existe um amanhã; a morte é a única realidade certa e a vida é uma morte sem apelo:

"Oran! oui, Oran!" "Mais non, pensait le docteur, aimer ou mourir ensemble, il n'y a pas d'autre ressource."¹⁶

O hiato existente entre o homem e o mundo é evidente e a razão torna-se impotente para explicá-lo, pois o absurdo é uma dimensão inerente à própria vida.

Assim fica estabelecido o conflito razão x mundo; aquela, indagando incansavelmente a explicação do mundo e, este, negando-se continuamente a entregá-lo o seu segredo; o homem desamparado sente-se fecha-

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

do diante de muralhas intransponíveis, como os habitantes de Oran que ficaram fechados dentro de seus muros, por causa da peste, sem qualquer possibilidade de saída:

"Le jour où le chiffre des morts atteignit de nouveau la trentaine, Bernard Rieux regardait la dépêche officielle que le préfet lui avait tendue en disant: "Ils ont eu peur." La dépêche portait: "Déclarez l'état de peste. Fermez la ville.""¹⁷

O tema da "impotência da razão" diante do fato da existência e sua condição, aparece também no romance *A Cidade Sitiada* de Clarice Lispector; vamos tentar mostrar alguns paralelismos com *La Peste*.

Começemos dando uma síntese da fábula.

A Cidade Sitiada é a crônica de São Geraldo, uma cidadezinha em crescimento, na década de vinte. Vêm-se novas fábricas em seus arredores, automóveis e caminhões e grande número de cavalos por toda a parte.

As mudanças que se refletem nos habitantes desta cidade, associam-se à experiência interior de Lucrécia Neves, a protagonista do romance. À caça de bom partido, ela passeia seu tédio pela cidade, caminhando de devaneio em devaneio, e nutrindo secretamente a esperança de libertar-se dos muros imaginários que

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

sitiam São Geraldo.

Casa-se finalmente com um rico comerciante que a leva para a cidade grande, mas, nem os jardins, museus e teatros fazem com que esqueça a cidadezinha para onde volta mais tarde antes de tornar-se viúva. À vista de um novo amor ela deixará sua pequena cidade.

Embora apresentando uma linguagem aparentemente direta e sem complexidade semântica, característica essa também existente em *La Peste* de Camus, oferece o romance *A Cidade Sitiada*, no fundo dessa clareza e simplicidade, um jogo que leva os leitores a redescobrirem, para si e por si, valores humanos mais profundos revelados pela palavra figurada; e assim, como em *La Peste*, encontramos nessa obra de Clarice os temas da impotência da razão, da liberdade, da morte, da estranheza, da revolta, etc: observemos, porém, que do ponto de vista lógico, tudo parte da incapacidade da razão de compreender a existência humana.

Em razão destes temas podemos traçar alguns paralelismos temáticos entre *La Peste* e *A Cidade Sitiada*.

Um primeiro paralelismo entre *A Cidade Sitiada* e *La Peste* aparece na configuração dos personagens que, nas duas, são apresentados como maquinais nos sentimentos e ações, como verdadeiros fantoches que se dissolvem na sucessão de aparências equívocas.

¹⁸ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

Lucrécia Neves e outros personagens do romance brasileiro, como os habitantes de Oran, embora com evidentes diferenças em outros aspectos, são atores-espectadores, agem como que movidos por uma força externa, como se eles se reduzissem a realizar uma "função" comandada:

"A moça bocejou rapidamente, sem tempo. Estava de pé, corcunda, humilde. Tudo parecia esperar que também ela batesse firme e breve com a pata. E entre bocejos incessantes também ela queria assim exprimir sua modesta função que era: olhar."¹⁸

"Também a cidade deveria ser espiada por uma seteira. Assim quem espiasse, se defenderia, como a coisa espiada. Ambos fora de alcance. Assim Lucrécia espiava curiosa pela seteira, quase acocorada junto à fechadura. Dentro de uma intenção máxima que era inconsciente."¹⁹

"De tanto fitar o córrego sua cara prendera-se a uma das pedras, flutuando e deformando-se na corrente, o único ponto que doía, mal doía tanto boiava e sonhava na água. Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinham sido as coisas e não se saberia se uma cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade — ela olhava."²⁰

¹⁸ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.



"Sua forma de se exprimir reduzia-se a olhar bem, gostava tanto de passear! — e assim eram também os habitantes de São Geraldo,..."²¹

Outro paralelismo encontramos na situação radical dos romances: em ambos temos uma cidade bloqueada ou "sitiada". Em *La Peste* é um bloqueio físico, um isolamento material do resto do mundo, Oran é também uma "cidade sitiada". No romance de Clarice o título já diz tudo: mas é um título figurado, porque São Geraldo não está fisicamente isolada ou sitiada como Oran; seu bloqueio é imaginário; "muros" simbólicos que exprimem o bloqueio interior dos personagens, especialmente da protagonista:

"Só uma ou outra vez um copo se partia. Se ao menos a moça estivesse fora de seus muros. Que minucioso trabalho de paciência o de cercá-la. De gastar a vida tentando geometricamente assediá-la com cálculos e engenhos para um dia, mesmo decrépita, encontrar a brecha. Se ao menos estivesse fora de seus muros."²²

Sentindo-se entre muros, é grande o desejo de liberdade em *Lucrécia*, um desejo de encontrar uma "brecha" de escape, de arrebentar seus "muros" inte-

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 69.

riores e os muros sociais de São Geraldo: muros do cotidiano com seu mecanismo monótono e anulador, amarras de uma existência absurda, de um mundo estranho do qual não consegue se libertar projetando-se para fora:

"Olhando, a moça parecia procurar impedir que existisse o muro alto com a varanda, de tal modo nada se podia fazer deles — só ver-lhes inexplicavelmente a existência. Respirou calma, sem exagero."²³

"A estante. A porta. O chão. O ângulo. O relógio. Flor, jarro, teto, chão, veneziana. E, arremessado de longe um objeto confuso que à frente da casa se formou nítido e engrandecido: a cadeira perfeita.

... Se não pudera atravessar os muros da cidade, pelo menos fazia agora parte desses muros, em cal, pedra e madeira."²⁴

Outro paralelismo, ou pelo menos, aproximação entre as duas obras, percebe-se no sentimento da existência, enquanto esta se projeta na angústia e na náusea existenciais.

A náusea implica no conhecimento imediato, direto de cada ser, dos indivíduos, dos objetos, das coisas em geral, e da sua cotidianidade, da sua monotonia arrasante e enjoadora, ao mesmo tempo que marca-

²³ *Ibid.*, p. 97.

²⁴ *Ibid.*, pp. 102-103.

dora dos limites da própria subjetividade. Esta é, em parte, intuída por essa limitação imposta pelas coisas; mas a existência não se reduz a esses limites de subjetividade. A experiência humana é mais abrangente que sua própria subjetividade sendo esta um dado da existência "mundana"; dado tão primordial que é pela subjetividade que atingimos a existência do mundo. Diríamos que a subjetividade é um momento da existência universal, mas um momento sem o qual o próprio universo não teria "existência", se dermos a este termo o seu significado existencialista. Na última citação percebe-se essa existência universal mediante a presença de coisas como "a estante", "a porta", "o chão", etc; coisas aparentemente insignificantes, mas que significam muito porque sugerem à vontade a escapada de entre os muros, a saída para fora, para o universo. Na citação que agora fazemos, Lucrécia, ao defrontar-se com as coisas, sente sua solidão no mundo, como uma "estrangeira" entre pessoas iguais, ou seja, como uma estrangeira entre estrangeiros:

"Atravessando o túnel sacolejante que se abria enfim num quarto de sobrado — agora ela espiava já desperta, arguta, Lucrécia — uma estrangeira apenas protegida por uma raça de pessoas iguais, espalhadas nos seus pontos."²⁵

²⁵ *Ibid.*, p. 91.

Dessa "étrangeté" nasce, de um lado, o sentimento do fracasso existencial, e de outro, embora intimamente relacionado a constatação da impotência da razão para explicar a existência. Lucrécia, em determinado momento, se encontra em uma situação-símbolo dessa impotência: "..., e toda a sala que ela não via girava tonta,..." é o mundo que girava em torno dela atordoando-a; mundo em que as coisas não têm explicação e podem agir absurdamente, como "... o passarinho seco prestes a voar empalhado pela casa,..."; mundo que estava fora de seu alcance, além de sua razão e compreensão e que não respondia a seus apelos: "Aque-la munda existência que estava sempre acima dela...". Eis o texto completo que dá melhor idéia dessa colocação do mundo além das possibilidades da razão e além dos apelos humanos:

"Mas enquanto mantinha o rosto sufocado, e toda a sala que ela não via girava tonta, a moça parecia descobrir que não era de tristeza que gritara. É que não podia suportar aquela muda existência que estava sempre acima dela, a sala, a cidade, o alto grau a que chegavam as coisas sobre a prateleira, o passarinho seco prestes a voar empalhado pela casa,..."²⁶

²⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

O passo que Lucrécia deu para libertar-se de todas as amarras a que sentia-se presa foi o casamento, em oposição à atitude de Meursault em *L'Etranger*, para quem o casamento é indiferente. Enquanto para ele resta apenas o físico numa relação amorosa, negando a plena realização espiritual e física, para ela seria uma tentativa de encontrar um sentido para a existência, o que revela uma inquietação insondável:

"Como as ambiciosas moças de São Geraldo, esperando que o dia das núpcias as libertasse do subúrbio — assim estava ela, séria, vestida de cor-de-rosa."²⁷

Só depois de algum tempo de casada, longe de São Geraldo, sente-se novamente envolvida pela rotina e conseqüentemente presa:

"Lucrécia mesma fora apanhada por alguma roda do sistema perfeito. Se pensava que se aliando a um forasteiro, sacudir-se-ia para sempre de São Geraldo e cairia na fantasia? enganara-se."²⁸

A atuação dos animais (ratos em *La Peste* e ratos e outros em *A Cidade Sitiada*) como causadores

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 122.

dos fatos fundamentais para a existência humana, mas que agem fora da compreensão humana, é mais um elemento de comparação entre os dois romancistas em função da impotência da razão.

Em *La Peste* os ratos aparecem durante toda a narrativa; a progressão da peste é calcada sobre a progressão da presença dos roedores.

Nas obras de Clarice Lispector, os animais, sem assumir a função de protagonistas, contracenam muitas vezes com seres humanos ("os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam,..."); sua antropomorfização pode simbolizar, sem explicação para o homem, do qual parecem estar caçoando ("sacudindo-se em riso"):

"E enquanto essas estátuas passavam — os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? perguntavam sufocados de riso, dançavas?"²⁹

"Às vezes rápida contração percorria-lhe o rosto como se uma mosca nele tivesse pousado. Então ela movia as patas, paciente."³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ *Ibid.*, p. 155.

Em *La Peste*, como já dissemos, os ratos motivaram o desencadeamento do flagelo. De portas fechadas, Oran entregue à peste, atirando seus habitantes uns sobre os outros numa vala comum, condenando-os à solidão: tudo isso é a imagem da condição humana. O homem atacado pela peste, o homem, doente por ser humano, sem crime pessoal, torna-se prisioneiro que espera a sentença ou a mais arbitrária das graças sem explicação racional.

Também em *A Cidade Sitiada* eles apresentam o mecanismo do cotidiano que se processa dentro de uma cidade sitiada e que a vai corroendo no dia-a-dia.

Em ambos romances, os ratos são a rotina que leva à náusea, à a-racionalidade da existência:

"Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé, à porta do hotel. Vendo se cruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam — os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam,..."³¹

"Embaixo no subúrbio adormecido, um galo voava e empoleirava-se no bordo de uma janela. As galinhas espiavam. Além da ferrovia um rato pronto a fugir."³²

³¹ *Ibid.*, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 24.

"E a noite em São Geraldo decorreu limpa, espantada. Formigas, ratos, vespas, rosados morcegos, manadas de éguas saíram sonâmbulos dos esgotos."³³

Em contraste com esta a-razionalidade da existência, simbolizada pelos ratos e outros animais, às vezes, tanto em Camus como em Clarice, os elementos naturais, como os próprios animais, representam a aspiração à liberdade; mas, mesmo assim sem explicação racional.

Em *La Peste*, o banho de mar dá ao Dr. Rieux e a Tarrou, grande sensação de liberdade; de extravasamento interior, sentida, mas não explicada:

"Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. Tarrou avançait avec plus de puissance que lui et il dut précipiter son allure. Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste."³⁴

Em *A Cidade Sitiada* aparece também o mar como símbolo de libertação dos limites da terra; mas é apenas um sentimento, uma aspiração sem efeito, porque a passagem apenas "se imaginava... fazer-se para sempre

³³ *Ibid.*, p. 82.

³⁴ Camus, *La Peste*, p. 206.

ao mar", ficando sempre com a sua frustração absurda na "viagem por terra":

"Às vezes se imaginava, sorrindo de arrebatamento, a tomar um navio e fazer-se para sempre ao mar. Mas sua viagem era por terra."³⁵

O tema da morte destaca-se durante todo o romance *La Peste*. A partir do momento em que foi declarado o estado de peste e as portas da cidade foram fechadas, a morte passa a ser um acontecimento de rotina em Oran:

"D'ailleurs, l'épidémie sembla reculer et, pendant quelques jours, on compte une dizaine de morts seulement. Puis, tout d'un coup, elle remonta en flèche."³⁶

"Mais sur les quais, de grandes grues désarmés, les wagonnets renversés sur le flanc, des piles solitaires de fûts ou de sacs, témoignaient que le commerce, lui aussi, était mort de la peste."³⁷

"En effet, l'annonce que la troisième semaine de peste avait compté trois cent

³⁵ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 36.

³⁶ Camus, *La Peste*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*, p. 63.

dois mortos não falava nada à imaginação. D'uma parte, todos talvez não estavam mortos de fato. E, de outra parte, ninguém na cidade não sabia quantos, em tempo normal, morriam de gente por semana."³⁸

O tema da morte atinge o clímax em *La Peste* quando morre uma criança; a razão aparece, mas uma vez, como impotente para explicar o fato:

"Eles já tinham visto morrer crianças porque a terrível, desde meses, não escolhia, mas eles não tinham nunca mais seguido suas dores minuto após minuto, como eles o faziam desde a manhã. E, bem entendido, a dor infligida a estes inocentes não tinha nunca cessado de lhes parecer o que ela era em verdade, isto é, um escândalo. Mas até lá pelo menos, eles se escandalizavam abstratamente, de alguma maneira, porque eles não tinham nunca olhado de frente, tão tempo a agonia de um inocente."³⁹

Em *A Cidade Sitiada*, apesar da morte não ser um tema constante, há a morte de Mateus, marido de Lucrecia — herói absurdo —; essa visão última traz à personagem uma descida vertical até à raiz das coisas criando a tensão da angústia e do silêncio.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

Chegando a esse ponto extremo da experiência, irrompe o "Absurdo", como expressão do "Absoluto".

Citaremos a seguir passagens em que Lucrecia refere-se à morte:

"Desde que o amava encontrara simplesmente o sinal de fatalidade que tanto procurara, esse insubstituível que mal se adivinhava nas coisas, o insubstituível da morte:..."⁴⁰

"Mesmo a sua morte ela tentara destruir. Procurara consolá-lo, único modo de se reduzir o acontecimento ao reconhecível: você ao menos não morre em casa estranha. Mas isto o homem não permitira; sem falar olhara-a sorrindo com vergonha: tola, como se morrer não fosse sempre em casa estranha."⁴¹

"Então ela escreveu para Ana: "Minha cara mãe, Mateus faleceu, só outra mulher pode compreender o desespero de uma viúva! No entanto acho que" ... Escrevendo apoiava-se cada vez mais nas ligações, em diversos "porém" e "aí" dando-se tempo. Porque bastava ser obrigada a exprimir-se, e a obstinada emudecia, e quase deveria criar um sentimento a dizer."⁴²

⁴⁰ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 165.

⁴¹ *Ibid.*, p. 188.

⁴² *Ibid.*, pp. 188-189.

mo não pode Temos, assim, ligada a certeza da morte, única certeza do homem, ao sentimento de "étrangeté" da existência; se existir é viver como estrangeiro, morrer acontece "em casa estranha". Lucrécia tem aquela certeza matemática da morte explicada por Camus em *Le Mythe de Sisyphe*:

"On ne s'étonnera cependant jamais assez de ce que tout le monde vive comme si personne "ne savait", C'est qu'en réalité, il n'y a pas d'expérience de la mort. Au sens propre, n'est expérimenté que ce qui a été vécu et rendu conscient. ... Cette convention mélancolique ne peut être persuasive. L'horreur vient en réalité du côté mathématique de l'événement."⁴³

"Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même."⁴⁴

Partindo da consciência da impotência da razão, e ligada à condição de "estranheza", tentemos aprofundar no sentimento de "indiferença" em *A Cidade Sitiada*, sentimento bem marcante em *L'Etranger*, mas aparecendo também em *La Peste*. Lembremo-nos de que, co-

⁴³ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, pp. 29-30.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

mo não podemos explicar racionalmente as coisas, os fatos, enfim, o hiato existente entre o homem e o mundo, essa impotência da razão conseqüentemente gera uma atitude de indiferença diante do mundo circundante.

No romance de Clarice Lispector, a protagonista Lucrécia caracteriza essa indiferença:

"Pela primeira vez ele pareceu notar no rosto da esposa certo abandono sem socorro. Desviou o olhar com bondade.

— E você, que planos tem? perguntou para agradá-la, esquecendo que os próprios ele os pensara apenas.

— Como? despertou ela, como planos? quais? que é que você está dizendo?

Ele mesmo se assustou sem saber por quê:

— Nada ... ora, Lucrécia, planos, programas, ora..."⁴⁵

"Passado um momento, toda a casa tomou sua posição na rua, e, vencida dentro da sala de jantar, ela disse:

— Sim, Mateus.

— Você não acha? animou-se ele, e, sem que ela soubesse que o marido morreria do coração, tinha receio de sua alegria. — E não pense que é coisa no ar, tenho tudo escrito na cabeça, hem? que é que você acha, hem?

⁴⁵ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 138.



— De quê?

— Mas do que eu disse, que diabo, Lucrécia! Exclamou o lutador ferido."⁴⁶

"Ela enrolava a ponta da toalha, sonhadora.

— Lucrécia, disse o marido com certa angústia, você não está ouvindo!

— Estou sim, você dizia que seria delicado com as mulheres em qualquer ocasião.

— Sim, em qualquer ocasião, repetiu Mateus decepcionado... Calaram-se. Ela olhava o chão sem interesse."⁴⁷

Lucrécia é uma eterna insatisfeita, mas, apesar de tudo vive intensamente, sempre na tentativa de libertar-se do mecanismo do cotidiano e também das normas sociais às quais, depois de ter consciência do absurdo, ela se torna indiferente, e impermeável a todos os valores morais. Constatando o absurdo, resta escolher a atitude a tomar: para Camus, trata-se de aceitá-lo e conviver com ele:

"Si je tiens pour vrai cette absurdité qui règle mes rapports avec la vie, si je me pénétre de ce sentiment qui me saisit devant les spectacles du monde, de cette clairvoyance que m'impose la recherche d'une science, je dois tout sacrifier à

⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

ces certitudes et je dois les regarder en face pour pouvoir les maintenir. Surtout je dois leur régler ma conduite et les poursuivre dans toutes leurs conséquences."⁴⁸

"Si je me persuade que cette vie n'a d'autre face que celle de l'absurde, si j'éprouve que tout son équilibre tient à cette perpétuelle opposition entre ma révolte consciente et l'obscurité où elle se débat, si j'admets que ma liberté n'a de sens que par rapport à son destin limité, alors je dois dire que ce qui compte n'est pas de vivre le mieux mais de vivre le plus."⁴⁹

Lucrécia, como Sísyphe, aceita o absurdo e tenta agir dentro dos limites que ele lhe impõe. E, paradoxalmente, ao tomar consciência desses limites, ela consegue ser mais livre; isto é, não se prende a nada que seja convencional. Lucrécia vive em São Geraldo, a cidade sitiada, mas nada sabe explicar sobre a mesma; a cada instante as coisas, os fatos, as pessoas, tornam-se-lhe estranhas. Repetimos a sequência: a-racionalidade, indiferença, estranheza.

Podemos aprofundar-nos mais um pouco no conceito de "estranheza", voltando a Camus.

Ele define o absurdo como sendo um abismo irreconciliável que existe entre o homem e o mundo. O

⁴⁸ Camus, *Le Mythe de Sísyphe*, p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

absurdo não está nem no homem, nem no mundo, mas na impossibilidade de estabelecer entre eles um movimento dialético; esse movimento Camus vai substituir por um movimento de "étrangeté".

Diz Camus no ensaio *Le Mythe de Sisyphe*:

"Un degré plus bas et voici l'étrangeté: s'apercevoir que le monde est "épais", entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'unhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu."⁵⁰

"De même qu'il est des jours où, sous le visage familier d'une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années, peut-être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls. Mais le temps n'est pas encore venu. Une seule chose: cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde."⁵¹

Consideremos também a explicação de Emmanuel Mounier:

⁵⁰ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 29.



"No existencialismo não-cristão a contingência da existência nunca assume o caráter de mistério provocador, mas de irracionalidade pura e de absuridade total. O homem é um fato nu, cego. "Está aí", "assim", sem razão. É o que Heidegger e Sartre chamarão a sua "faticidade". Cada um de nós, por sua vez, se "encontra aí", aí, agora. Porquê aí e não aqui, não o sabemos, não há razão, é absurdo. Quando despertamos para a consciência e para a vida, "já estamos aí", não o pedimos. Como se tivéssemos sido lançados — por quem? — por ninguém — para quê? — "para nada". É este o sentimento da nossa situação original, sentimento supremo para lá do qual nada há."⁵²

Lucrécia Neves acredita nas "coisas que estão aí" e assim mesmo, não consegue explicá-las, pois elas constituem um "estar aí" gratuito: aceita as coisas como elas são, no seu "estar aí":

"Gostava de ficar na própria coisa: é alegre o sorriso alegre, é grande a cidade grande, é bonita a cara bonita — e era assim que se provava ser claro apenas seu modo de ver."⁵³

⁵² Emmanuel Mounier, *Introdução aos Existencialismos*, pp. 52-53.

⁵³ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, p. 96.

Tudo para Lucrecia é estranho, e diante da opacidade do mundo a razão torna-se impotente; juntando-se a essa opacidade, estão os muros de São Geraldo e seus próprios muros interiores. O que para ela é claro é somente o fato de sentir-se sitiada interior e exteriormente. Toda essa situação faz-nos lembrar de uma passagem do ensaio *Le Mythe de Sisyphe* onde Camus afirma:

"Pouvoir dire une seule fois: "cela est clair" et tout serait sauvé. Mais ces hommes à l'envi proclament que rien n'est clair, tout est chaos, que l'homme garde seulement sa clairvoyance et la connaissance précise des murs qui l'entourent."⁵⁴

Durante todo o romance Lucrecia sente-se diante do a-racional, e as muralhas deste chocam-se com o racional; nunca existe uma explicação para os fatos, para as coisas. E esta a-razionalidade implica numa forte dose de irracionalidade; porque nossa mente parece exigir que tudo tenha uma razão de ser, alguma explicação; a carência desta razão de ser, a racionalidade frustrada, leva à impressão de irracionalidade e não apenas de a-razionalidade. Este conflito mental se insere dentro de muitos outros conflitos e contradições de que está feito o viver dos persona-

⁵⁴ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 44.



gens de Clarice, dentre eles Lucrécia.

Assim, Lucrécia sonha com a felicidade. Do início ao fim do romance está em busca do amor, mas, paradoxalmente, quando o consegue sente-se infeliz, torna-se indiferente. Ela ama e ao mesmo tempo odeia; desespera-se, pois não consegue, através da razão, explicar essa dualidade de sentimentos:

"... — ela sufocada de felicidade sofrendo por ter que um dia amar outro, pois estava dito sem explicações que também ela uma vez amasse com brutalidade, talvez para elevar esta cidade com mais uma pedra? o marido bom, incompreensível, ela chorando — não havia como escapar, a mulher era feliz."⁵⁵

Na ordem desse conflito está a relação felicidade-amor, infelicidade-desamor: Lucrécia é feliz e ama, é também infeliz e não ama:

"Recomeçou então os passeios, e uma nova dureza nasceu em relação ao marido. Nessa época ele já passara a trabalhar menos e sucedia-lhe ficar horas em casa, em fastio. E se ambos resolviam não sair, cruzavam-se a cada momento pelas salas com irritação. Um deles precisava ser expulso, agora que Lucrécia recuperara o antigo poder. Na mesa ele jogava bolinhas de miolo

⁵⁵ Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, pp. 134-135.

de pão que a mulher recebia no rosto sério, ou amassava uma folha de jornal, lançando-lhe a bola à cabeça:
 — Parto-te a tarantela em dois — ele chamava cabeça de tarantela. Ela empalidecia."⁵⁶

Diante desse conflito de Lucrécia durante todo o romance, de seus devaneios e de suas exigências racionais contra a a-razionalidade/irracionalidade do mundo, pudemos detectar o tema da "impotência da razão". Sentimos que o cerco interior da protagonista vem reforçar a idéia de que a razão choca-se contra as muralhas do inexplicável.

Concluimos que a insatisfação e a instabilidade emocional de Lucrécia foram geradas pela impotência da razão em explicar esse hiato existente entre o homem e o mundo. Tudo acontece e existe gratuitamente e, para essa gratuidade característica desse mundo absurdo, não há explicações.

No final do romance, como acontece em *La Peste*, as portas de São Geraldo, a cidade sitiada, foram reabertas e não só Lucrécia Neves, como todos os seus habitantes, tornaram-se livres; ou porque dela haviam desertado ou dela desertado seus espíritos:

"Fora levantado o sítio de São Geraldo.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

Daí em diante ele teria uma história que não interessaria mais a ninguém, largado às penas de multa, às suas pedras e bancos de jardim, avarento de quem em punição ninguém mais cobiçasse os tesouros. Seu sistema de defesa, agora inútil, mantinha-se de pé ao sol, em monumento histórico. Os habitantes o haviam desertado ou dele desertado seus espíritos. Embora também ficassem entregues à liberdade e à solidão."⁵⁷

No final de *La Peste*, Dr. Rieux diz que todos os habitantes de Oran estão alegres e felizes, pois ignoram que o bacilo da peste ainda existe e que um dia os ratos começarão a morrer em uma cidade feliz.

Entendemos então que um dia mais tarde todo o mecanismo, todo o sofrimento causados pela peste voltarão. Em *A Cidade Sitiada* alguns habitantes deixam São Geraldo, mas a rotina permanece, e, portanto, irá começar a gerar de novo, um dia, as insatisfações e incertezas de Lucrecia Neves:

"Se haviam abaixado a ponte levadiça, no entanto pelo Viaduto Almeida Bastos ninguém mais se lembrava de atingir a antiga fortaleza, o morro. De onde os últimos cavalos já haviam emigrado, entregando a

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 195-196.



metrópole à glória de seu mecanismo."⁵⁸

Em *La Peste*, o bacilo da peste fica adormecido, e em *A Cidade Sitiada* a rotina continua e essa rotina simboliza o próprio bacilo da peste. Os dois romances sugerem a circularidade, pois o flagelo ao qual a existência humana está condenada é um drama de todos e de cada um: se repete em cada homem e a peste e o sítio figurado são apenas expressões repetitivas. Pois em nenhum dos dois há possibilidade para outra abertura, para outra alternativa que não seja a impossibilidade da razão frente à situação.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 196.

INOCÊNCIA, CULPA E OUTROS PROBLEMAS EM

LA CHUTE E A MAÇÃ NO ESCURO

Para o desenvolvimento deste capítulo selecionamos os romances: *La Chute* de Albert Camus e *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector.

La Chute poderá chocar pelo seu pessimismo, pois, Camus apresenta nesse romance o lado negativo do homem; as suas fraquezas morais; a duplicidade do ser humano.

Clamence, personagem principal, antes advogado em Paris e agora em Amsterdam, estabelece um processo em que se julga a si mesmo. Durante o processo assistimos à angústia do homem que antes vivia contente consigo mesmo, com seu trabalho, que se satisfazia ajudando as pessoas, dando esmolas aos pedintes:

"De la même manière, j'ai toujours aimé renseigner les passants dans la rue, leur donner du feu, prêter la main aux charrettes trop lourdes, pousser l'automobile en panne, acheter le journal de la salutiste, ou les fleurs de la vieille marchande, dont je savais pourtant qu'elle les volait au cimetière Montparnasse. J'aimais aussi, ah, cela est plus difficile à dire, j'aimais

faire l'aumône."¹

Um dia, Clamence vê uma moça afogar-se diante dele no Sena sem que ele a socorra. A partir desse momento percebe que todo o artificialismo de sua vida desaba e ele passa a sentir-se um motivo de reprovação universal, vê em cada homem um juiz, e sente que o julgamento final se processa todos os dias:

"Je vais vous dire un grand secret, mon cher. N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours."²

O afogamento da moça, deixa em Clamence a marca da culpa; uma culpa que, de um lado, faz nascer a consciência da inocência perdida, e, de outro, se coloca além do indivíduo para tornar-se uma culpa de todos.

Culpa pessoal, culpa geral; eis o dualismo que se instala na consciência de Clamence e que o situa na posição dupla e paradoxal de juiz e de réu: "juge-pénitent":

"Il nous faudrait la patience d'attendre le jugement dernier. Mais voilà, nous

¹ Camus, *La Chute*, pp. 27-28.

² *Ibid.*, p. 129.

sommes pressés. Si pressés même que j'ai été obligé de me faire juge-pénitent."³

Há em *La Chute* um jogo conceitual de dualidades: passado-presente; inocência-culpa; juiz-réu que leva a um complexo movimento dialético, básico para todo o romance. De fato, no passado, antes de ser despertado para o mundo absurdo, Clamence considerava-se "pénitent", assumindo o papel de tal, enquanto que no presente ele se atribui o papel de juiz: altera-se, assim, diametralmente, sua função no julgamento.

No passado, vendo-se como "pénitent", apresenta-se a si mesmo como sujeito de julgamento, enquanto que no presente, passando a ser "juge" de si mesmo, transforma-se em objeto de julgamento.

A inconsciência ou a consciência de sua própria realidade, altera a colocação do julgamento em razão do passado e do presente: porque, no passado, como "réu", era inocente por desconhecer sua culpa (ou seja, como sujeito do julgamento, se julga a si mesmo inocente); mas no presente, como juiz, já despertado à lucidez de sua realidade, considera-se culpado (ou seja, como objeto de julgamento, é julgado culpado por ele mesmo). Em poucas palavras: o passado é o "pénitent" inocente, e o presente é o "juge" culpado.

A relação que existia entre os dois, inocen-

³ *Ibid.*, p. 98.

te e culpado, era de opressão, mas a partir do momento em que Clamence decide ser juiz essa relação passa a ser de punição.

Antes da tomada de consciência, do "éveil", Clamence gostava de estar sempre por cima em qualquer situação:

"Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférerais l'autobus au métro, les calèches aux taxis les terrasses aux entresols."⁴

Clamence dá uma reviravolta na sua vida no dia em que passando sobre uma ponte do rio Sena, ouve um riso, que depois se repete em outros risos:

"J'étais monté sur le pont des Arts, désert à cette heure, pour regarder le fleuve qu'on devinait à peine dans la nuit maintenant venue.

... Je me redressais et j'allais allumer une cigarette, la cigarette de la satisfaction, quand, au même moment, un rire éclata derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte face: il n'y avait personne.

... J'étais étourdi, je respirais mal. Ce

⁴ *Ibid.*, p. 30.

soir-là, j'appelai un ami qui n'était pas chez lui. J'hésitais à sortir, quand, soudain, j'entendis rire sous mes fenêtres."⁵

Por essa reviravolta percebe a face profunda de sua existência, iniciando-se um novo sentido da mesma, como uma súbita iluminação: "... c'est alors que tout commença":

"La vie me devenait moins facile: quand le corps est triste, le coeur languit. Il me semblait que je désapprenais en partie ce que je n'avais jamais appris et que je savais pourtant si bien, je veux dire vivre. Oui, je crois bien que c'est alors que tout commença."⁶

Esse sentido profundo de sua existência é o caráter duplo da mesma; duplicidade revelada pelo incidente do afogamento da moça, já aludido: pois a partir da lembrança daquela morte, a partir daquela "lucidité", ele, que era um inocente inconsciente, torna-se um culpado "lúcido", mas um culpado em que ele próprio é, ao mesmo tempo, acusado e juiz. E como tal, transforma-se em objeto do riso universal, objeto de todos os sofrimentos que o levam, "d'un seul coup", à queda total:

⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶ *Ibid.*, p. 52.



"Du jour où je fus alerté, la lucidité me vint, je reçus toutes les blessures en même temps et je perdus mes forces d'un seul coup. L'univers entier se mit alors à rire autour de moi."⁷

A queda física da jovem no Sena provoca a queda moral de Clamence dentro de si mesmo. E por esta queda moral instala-se o processo de degradação íntima do personagem.

Esse problema das dualidades: inocência-culpa; juiz-réu, aparece também no romance *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector.

Martim, personagem principal, comete um crime e foge. Vai parar em uma fazenda situada em uma região ameaçada pela seca e lá entra em contato com duas mulheres solitárias. Denunciado à polícia, por um professor amigo das mulheres, é preso.

Como em *La Chute*, a linguagem em *A Maçã no Escuro* é segura e há também uma certa densidade até o final do romance.

No primeiro capítulo, o crime de Martim está consumado, sua vida pronta a ser esquecida, sua alma morta, toda história finda: e aí começa o romance.

O mundo para Martim começa a existir, come-

⁷ *Ibid.*, p. 94.

ça a nascer, depois do fato que o libera das convenções sociais, depois do seu despertar para o mundo absurdo.

Como Clamence, protagonista de *La Chute*, Martim no passado sendo culpado é inocente, e no presente como juiz é culpado. Ele se torna como Clamence "juge-pénitent", pois vai julgar a si mesmo e também será julgado por toda uma sociedade, ainda que se julgue livre das convenções sociais, como já dissemos anteriormente:

"Ali, antes de prosseguir, ele devia ser inocente ou culpado. Ali ele tinha que saber se sua mãe, que jamais o entenderia se fosse viva, o amaria, sem entendê-lo. Ali ele devia saber se o fantasma de seu pai lhe daria a mão sem espanto. Ali ele se julgaria — e dessa vez a linguagem dos outros."⁸

"Mas porque profundamente sabia que até a farsa usaria contanto que conseguisse sair inteiro de seu próprio julgamento — de tal modo, se não se absolvesse, ficaria perplexo com um crime nas mãos — ..."⁹

⁸ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 99-100.

⁹ *Ibid.*, p. 100.

Logo na primeira parte do romance temos o "éveil", isto é, o despertar da consciência do personagem, pois após o crime ele se sente livre, inocente e sem nenhum remorso:

"Quem sabe se com seu crime impremeditado nem pretendia ir tão longe. Mas também isso lhe viera: ele se tornara um inocente. E, por Deus, jamais pretendia tanto: mas também se livrara de uma certa piedade sufocadora pois ele agora já não era mais culpado — ..."¹⁰

"Aquele homem acabara de se desprender definitivamente."¹¹

"Mas também é verdade que, a essa altura, a alegria de viver já o tomara, essa alegria fina que às vezes, nos toma no meio da própria vida..."¹²

Continuando, citaremos ainda outras passagens de *A Maçã no Escuro* onde aparecem as dualidades já citadas:

"E é verdade que menti muito; menti tanto quanto precisei: mas talvez mentir seja o

¹⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*, p. 124.

nosso mais aqudo modo de pensar; talvez mentir seja o nosso modo de aqarrar; e eu aqarreí muito; minhas mãos têm um passado; foi um longo caminho, e eu tive que inventar os passos; mas esta inocência que sinto em mim é a meta; pois sinto, também em mim! a inocência e o silêncio dos outros."¹³

"Mas porque profundamente sabia que até a farsa usaria contanto que conseguisse sair inteiro de seu próprio julgamento — de tal modo, se não se absolvesse, ficaria perplexo com um crime nas mãos — ..."¹⁴

Ao considerarmos então, ambos os romances, devemos levar em conta os resultados da auto-condenação ou da condenação dos protagonistas.

Ao traçarmos paralelos entre as atitudes e o pensamento de ambos, teremos de observar não só as semelhanças, mas também os contrastes. Assim, Clamence que se acusa de um crime de omissão, do qual só ele tem conhecimento, acaba por se condenar, muito embora esteja isento de qualquer sansão social. Nem por isso seu sofrimento deixa de ser profundo. E a tortura de Clamence aumenta na medida em que sente a própria impotência quando cogita de uma possível redenção caso a mesma situação se repetisse.

¹³ *Ibid.*, p. 240.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.



Nessa tentativa de racionalização ele conclui, com desalento, que não teria forças para agir corretamente.

Por outro lado, Martim, o protagonista de *A Maçã no Escuro*, autor consciente de um crime, acaba por ser condenado pela própria sociedade, quando é levado à prisão. A impressão que se tem é que o sofrimento de Martim é menos intenso que o de Clamence, talvez por ele achar, ainda que esteja racionalizando, que vai pagar pelo que fez. Em ambos os casos parece haver uma certa indiferença para com o próprio destino. Tal indiferença, entretanto, é muito discutível, pois ambos os protagonistas racionalizam o tempo todo após o crime; e ambos vivem intensamente o processo de atribuição de inocência ou de culpa. Resta então para os dois homens condenados, ainda que de maneiras diferentes, a mesma sensação do absurdo que, sem dúvida, gera o mais profundo dos sofrimentos: o da existência despertada para a sua própria absurdidade.

Outro paralelo pode estabelecer-se em relação ao "éveil" dos protagonistas de *A Maçã no Escuro* e *La Chute*.

Como já dissemos, em *A Maçã no Escuro* o romance se inicia justamente com o "éveil" do protagonista, isto é, desde o início da narração ele tem consciência de sua culpa, pois o "éveil" foi imediatamente após o crime:

"Na verdade, nesse instante, sua única ligação direta com o crime concreto foi um pensamento de extrema curiosidade: "como é que isso pôde acontecer a mim"" Sentia-se inferior aos acontecimentos que ele criara com o crime. Pois rebentara com o seu hábito de vida,..."¹⁵

Nesta última frase podemos perceber claramente o rompimento do protagonista com o cotidiano, com o mecanismo do dia-a-dia.

Em *La Chute* o "éveil" se dá somente após o riso ouvido por Clamence dois ou três anos após a queda e morte da moça no Sena. Em *La Chute*, essa "queda" física, Clamence vai interiorizá-la e com isso vai mudar a inércia de sua vida; ele vai desenvolver um sentimento de degradação que vai consistir em uma culpabilidade sem saída.

Em *A Maçã no Escuro* a "queda" física dá-se com o protagonista; a partir daí Martim passa a sentir, como consequência de sua própria experiência, esse sentimento de degradação anteriormente descrito:

"Porque estendera abruptamente os braços, perdeu o equilíbrio e quase caiu — seu coração pulou em espanto várias vezes. A vida inteira aquele homem tivera medo de um dia levar uma queda numa ocasião solene.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

Pois havia de ser naquele momento que, perdendo a garantia com que um homem fica sobre dois pés, ele se arriscou à penosa acrobacia de voar desajeitado. Boquiaberto, olhou em torno porque certos gestos se tornam aterrorizantes, na solidão, com um valor final neles mesmos. Quando um homem cai sozinho num campo não sabe a quem dar a sua queda. Pela primeira vez desde que se pusera a caminhar, ele parou. Já não sabia sequer ao que estendera os braços. No coração sentia a miséria que existe em levar uma queda."¹⁶

A partir dessa queda o mundo fica na defensiva e Martim como ofensor; problema esse que se dá também com Clamence em *La Chute*; essa queda física que imobiliza Martim vai lhe determinar uma mudança interior, pois, como vimos no trecho citado anteriormente: "No coração sentia a miséria que existe em levar uma queda." Podemos dizer então que para Martim a "queda" física, seguida da psicológica, é o resultado da sua fuga, responsável pela decomposição do ser humano. Com a queda ele se impõe uma obrigação de não pensar, mas de ser:

"Nem mesmo se soubesse que passos o levariam ao mar, ele agora os daria — tanto

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

fôra aos poucos se descartando com sabedoria instintiva de tudo o que pudesse mantê-lo entravado por um futuro, pois futuro é faca de dois gumes, o futuro molda o presente. Com o correr dos dias também outras idéias tinham ficado gradualmente para trás como se, à medida em que o tempo não definindo o perigo o tornasse maior, o homem fosse se despojando do que pesa. E sobretudo do que ainda pudesse mantê-lo ao mundo anterior."¹⁷

Vimos então que a "queda" física de Martin precede sua queda interior, o mesmo se dá com Clamence em *La Chute*.

Percebemos que tanto em *La Chute* como em *A Maçã no Escuro*, a "queda" não é apenas acontecimento, é um estado de alma. Exatamente, em relação com o estado de alma, surgem outros problemas paralelos nas duas obras que estamos comparando.

A LIBERDADE

Em *La Chute* o tema da liberdade é uma constante, pois ele faz parte do ciclo da culpa.

Clamence durante toda a história tem liberdade de ação, pois na fuga de si mesmo é livre para

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

agir e pensar, mas como homem absurdo sente-se prisioneiro em relação à morte que se lhe impõe como certeza matemática:

"C'est à ce moment que la pensée de la mort fit irruption dans ma vie quotidienne. Je mesurais les années qui me séparaient de ma fin. Je cherchais des exemples d'hommes de mon âge qui fussent déjà morts. Et j'étais tourmenté par l'idée que je n'aurais pas le temps d'accomplir ma tâche."¹⁸

Vemos em Clamence um homem sempre insatisfeito, e esta insatisfação se manifesta a partir do momento em que percebe que:

"J'ai vécu ma vie entière sous un double signe et mes actions les plus graves ont été souvent celles où j'étais le moins engagé."¹⁹

Em outras passagens percebemos o desejo de ser imortal que tem Clamence, mas ao mesmo tempo, a consciência que ele tem da morte:

¹⁸ Camus, *La Chute*, p. 104.

¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

"..., il faut bien se procurer des succédanés de cette immortalité. Parce que je désirais la vie éternelle, je couchais donc avec des putains et je buvais pendant des nuits. La matin, bien sûr, j'avais dans la bouche le goût amer de la condition mortelle. Mais, pendant de longues heures, j'avais plané, bienheureux."²⁰

"On joue à être immortel et au bout de quelques semaines, on ne sait même plus si l'on pourra se traîner jusqu'au lendemain."²¹

Com esta segunda citação, lembramo-nos do que diz Camus em *Le Mythe de Sisyphe*:

"L'absurde m'éclaire sur ce point: il n'y a pas de lendemain. Voici désormais la raison de ma liberté profonde."²²

Apoiando-nos nos textos já citados percebemos que, apesar de Clamence julgar-se livre para agir, considera-se prisioneiro em relação à morte, pois sente o gosto amargo de sua condição mortal.

Esta liberdade apresenta-nos um homem em

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 82.

fuga; lembremos novamente uma passagem de *Le Mythe de Sisyphe*:

"La divine disponibilité du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine aube, cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable: celle qu'un coeur humain peut éprouver et vivre."²³

Em *La Chute*, podemos dizer que não existe a liberdade de ser, pois Clamence tem consciência de que não é imortal e conseqüentemente torna-se escravo da morte; daí a presença do *nada* na obra e de onde ele tenta escapar. Se o absurdo anula todas as chances de liberdade eterna, por outro lado ele dá e exalta a liberdade de ação. Clamence angustia-se diante do problema da morte e do tempo, e assume esse conflito. Ele é espectador de sua própria degradação.

Vivendo intensamente o presente, a única perspectiva que se lhe abre em relação ao futuro é a do "lendemain". Após a "queda", Clamence vive no momento presente um passado inocente, e ao mesmo tempo um passado culposos.

²³ *Ibid.*, p. 83.

Vislumbramos, assim, em *La Chute*, a existência daquilo que Camus denominou *liberdade profunda*; isto é, Clamence é livre face a tudo o que não tem relação com a morte; como homem absurdo, ele tem consciência de que o ser humano não é responsável pelos seus atos, pois sua existência não lhe pertence, conseqüentemente, ele não é livre para se perpetuar. Daí seu abandono à destruição, e a felicidade que sente em seu trabalho de "juge-pénitent".

Em *A Maçã no Escuro*, como em *La Chute*, o tema da liberdade ocorre durante toda a narrativa.

Martim, antes de cometer o crime é uma pessoa comum que vive comodamente dentro do mecanismo do cotidiano. Após o crime, vem o despertar para o mundo absurdo, sente-se livre de todas as injunções impostas, do círculo mecanizado a que pertence.

Esse desligamento que Martim tem com a sociedade é o começo de uma experiência que deverá levá-lo ao fundo de si mesmo, ele será profundamente livre:

"Aparentemente com o acúmulo de pensamentos de bondade sem a ação da bondade, com o pensamento de amor sem o ato de amor, com o heroísmo, sem falar de certa crescente imprecisão de existir que terminara se tornando o impossível sonho de existir — aparentemente aquele homem terminara por esquecer que uma pessoa pode agir. E ter descoberto

que na verdade já tinha involuntariamente agido, dera-lhe de repente um mundo tão livre que ele se estonteara na vitória."²⁴

Reiterando o que foi dito, para Martim sentir-se livre precisou cometer um crime e com isso libertou-se das amarras do cotidiano:

"Assim, no sol, perseguido pela presença da vitória, ele pensou assim: "que o único meio de ser livre, como um homem sem vocação tinha direito, fôra cometer um crime, e fazer com que os outros não o reconhecessem mais como semelhante e nada exigissem dele,..."²⁵

"Olhou em torno de si para o círculo perfeito que, num horizonte estarecido, o céu de luzes fazia ao se unir a uma terra cada vez mais suave, cada vez mais suave, cada vez mais suave... A suavidade incomodou o homem com um prazer de cõega, "é sim!", e ele livre, libertado pelas suas próprias mãos — pois de súbito pareceu-lhe que fôra isso o que lhe sucedera há duas semanas."²⁶

No decorrer da narrativa notamos que Martim vê desaparecer o próprio mundo e, juntamente com este,

²⁴ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, pp. 43-44.

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

o seu passado que é vago, difuso, mais um produto de sua imaginação que tudo criou, do que de sua memória que transforma a lembrança do crime cometido:

"Um homem um dia tinha que arriscar tudo. Sim, ele fizera isso. E orgulhoso de seu crime, olhou o mundo arrasado. Por ele mesmo arrasado, a seus pés. O mundo desmontado por um crime. E que só ele, porque ele se fizera o grande culpado, poderia reerguer, dar um sentido e montar de novo."²⁷

"E de tal modo nesta semana já havia acontecido o que quer que fosse, e de tal modo se haviam ligado os elos invisíveis que, ao fim de sete dias, sucedera essa coisa de que inesperadamente se toma consciência: um passado."²⁸

Martim, como Clarence, vive no instante, no agora. Ele vive no presente, na sensação pura e tem como objetivo eliminar até mesmo o pensamento.

Nessa ausência da linguagem por que passa o personagem Martim, podemos dizer que está implícito o fracasso existencial que é correlato ao fracasso da linguagem. O fracasso existencial e o fracasso da linguagem, intimamente associados, iluminam a dialética

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.



interna do mundo imaginário de Clarice Lispector. O protagonista Martim, não é, como costumamos dizer comumente, um fracassado na vida; fracassou como qualquer ser humano fracassa, incapaz que é de atingir pelo conhecimento, pela ação ou pelo coração, a plenitude a que aspira.

Do estilo de Clarice Lispector podemos dizer o que certa vez Sartre afirmou a propósito da obra literária de Albert Camus: "um estilo dominado pela "assombração do silêncio." O esforço para "ser" de Martim, confunde-se com a necessidade de expressar-se; ele quer com isso desvencilhar-se de seu estado social que é o de "juge-pénitent."

Percebemos assim que: a linguagem, tanto na obra de Clarice Lispector quanto na de Albert Camus, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência como problema da expressão e da comunicação.

Martim aderiu ao silêncio, procurou identificar-se com a quietude, com as coisas naturais: pássaros, pedras, etc:

"— Não sei mais falar, disse então para o passarinho, evitando olhá-lo por uma certa delicadeza de pudor.

Só depois pareceu entender o que dissera, e então olhou face a face o sol.

"Perdi a linguagem dos outros", repetiu então bem devagar..."²⁹

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

"Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia de seu terreno."³⁰

"— Eu era como qualquer um de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados."³¹

Martim, durante todo o tempo, sente-se prisioneiro somente em relação à morte, e desta ele tem certeza; a morte é na verdade, qualquer coisa inassumível, precisamente pelo seu caráter misterioso. Ela não é a impossibilidade da possibilidade, mas a possibilidade de nos encontrarmos perante algo que não nos permite tomar partido:

"Ele tinha que possuir tudo antes do fim e tinha que viver uma vida inteira antes do fim". Era para isso que o tempo se tornara curto."³²

"Oh havia pouco tempo, sim, ele sabia. Quase podia ouvir o enorme silêncio com que ponteiros de relógio avançavam. Mas não se sentia revoltado por ser o guardião do tempo tão curto: o tempo de uma vida

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 104.

inteira também seria curto. Aquele homem já aceitara a grande contingência."³³

"Contra si, também, havia a consciência do tempo preciso. Embora Martim tivesse uma grande vantagem: se a vida era curta, os dias eram longos."³⁴

Por esta certeza que temos da morte é que o ontem e o hoje pouco importam; vale o instante, e o que ainda existe.

O AMOR

Em *La Chute*, o amor aparece de maneira diferente, porque Clamence não ama ninguém; se ama a si mesmo. A partir do momento em que ele passa a assumir o papel de "juge-pénitent" e lança sua duplicidade a todos, seu amor próprio é ferido e conseqüentemente repudia e ama sua própria miséria e sente prazer de si mesmo.

No decorrer da narrativa, Clamence analisando o seu próprio comportamento ao longo de trinta anos de sua vida, chega à conclusão de que embora tenha tido amores, amou somente a si mesmo:

³³ *Ibid.*, p. 108.

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

"Il y avait plus de trente ans que je m'aimais exclusivement. Comment espérer perdre une telle habitude? Je ne la perdis point et restai un velléitaire de la passion. Je contractai des amours simultanées, comme j'avais eu, en d'autres temps, des liaisons multiples."³⁵

"Dans un sens, j'avais toujours vécu dans la débauche, n'ayant jamais cessé de vouloir être immortel. N'était-ce pas le fond de ma nature, et aussi un effet du grand amour de moi-même dont je vous ai parlé?"³⁶

Clamence vive nessa dualidade sem palavras, silencioso, onde amar é aceitar o mundo e encontrar a felicidade na ausência de esperança e também aceitar a contradição que define essa maneira absurda de existir.

Lembramo-nos de que no mundo interior de Clamence não existe nenhuma ordem estabelecida e o mais importante para ele não é reconstituir um passado por dados cronológicos; é através da memória que ele constrói um presente sobre os valores do passado. Clamence é um homem angustiado, pois o futuro para ele é um tempo de fuga e de evasão.

Como já dissemos, no presente a única perspectiva que ele tem em relação ao futuro é a do

³⁵ Camus, *La Chute*, p. 117.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

"lendemain".

Percebemos então que o romance *La Chute* está centrado num processo de condensação do passado. Clamence tem percepções deformadas do real e é o passado após a "queda", lembrado no presente, que pesa sobre ele, mas, apesar de tudo, ele ama a vida e vive intensamente:

"Et puis, allons droit au but, j'aime la vie, voilà ma vraie faiblesse. Je l'aime tant que je n'ai aucune imagination pour ce qui n'est pas elle."³⁷

Em *A Maçã no Escuro*, o problema de Martim em relação ao amor e ao tempo é o mesmo de Clamence. Apesar de Ermelinda e Vitória amarem-no, este não as ama, sente só o prazer físico e o amor a si mesmo:

"O orgulho de si mesmo então emocionou-o muito. E com orgulho ele podia pegar naquela mão com segurança.

Quando um homem e uma mulher estão perto e a mulher sente que ela é uma mulher e o homem sente que ele é homem — isso é amor?"³⁸

"Martim vacilou cansado, olhou em torno, recuperou-se um pouco. Avançava aos recuos, com aparente liberdade. O que lhe deu às

³⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁸ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, p. 125.

vezes apoio, e generalizado ânimo de continuar, foi a lembrança do prazer bem sucedido que ele tivera com mulheres."³⁹

Estas citações fazem-nos lembrar novamente de algumas passagens de *La Chute* onde Clamence fala do amor:

"Bien entendu, le veritable amour est exceptionnel deux ou trois par siècle à peu près. Le reste du temps, il y a la vanité ou l'ennui."⁴⁰

"....: la sensualité, et elle seule, régnait dans ma vie amoureuse. Je cherchais seulement des objets de plaisir et de conquête."⁴¹

Como vimos, as mulheres para Clamence eram objetos de prazer, como são também para Martin.

Para Martin e Clamence amar é aceitar o mundo como ele é; aceitar o abismo existente entre o homem e o mundo, e ainda mais, aceitar a gratuidade com que as coisas acontecem.

³⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁰ Camus, *La Chute*, p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

O TEMPO

O tempo que transcorre nos romances de Clarice Lispector raramente é o do relógio ou dos acontecimentos, mas sim é o tempo psicológico que se descortina no íntimo dos personagens. Com isso percebemos: primeiro, a progressiva diluição da ação, reduzindo-se o enredo à trama cada vez mais abstrata em que seus personagens mergulham na consciência; segundo, a lentidão narrativa, que gera um ritmo pausado e pesado, tentativa de reter o tempo, de adensar o fluxo temporal, para eternizar o instante:

"...: por que é que o senhor vive!

— Porque tenho um certo instante em vista, disse ele com suave rapidez."⁴²

O tempo na obra de Clarice Lispector flui numa cronologia ambígua. Às vezes fica em suspenso a verdadeira etapa dos acontecimentos para desfazer-se a cronologia. O passado se une ao presente e este ao futuro.

Na memória humana este parece ser o processo natural da recordação:

"— Há mais de um milhão de anos, uma vez...

⁴² Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, p. 199.

—Martim não estava informado de quanto tempo exat^o existia atrás dele,..."⁴³

"Martim se disse mecanicamente: "pois muito bem!", e se dispôs a recuperar-se o mais depressa possível, precipitando-se em unir-se mentalmente ao passado que a ameaça do professor irrompera."⁴⁴

Martim não consegue desligar-se do passado-inocente, mas de qualquer forma como herói absurdo vive intensamente o presente e ainda como tal é preciso que ele se mova dentro da reconhecida absurdidade do mundo. Como já dissemos ao analisar *L'Etranger*, o absurdo não recomenda o crime, o que seria pueril, mas atribui ao remorso a sua inutilidade, logo, passado e futuro não nos importam, o importante é viver quantitativamente o instante, o momento presente.

Dessa maneira, o homem absurdo deixar-se-á viver no sentido de que isso consistirá num abandonar-se às mais diversas experiências como o ator que desempenha os mais diferentes papéis, lembrando que o absurdo é uma dimensão inerente à própria vida.

Tanto para Martim quanto para Clamence, o problema não é a visão de uma existência limitada, mas antes de tudo a consciência de uma degradação, isto é, a corrupção de valores.

⁴³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.



Concluindo, vimos que em *La Chute* e em *A Maçã no Escuro* há um encontro contínuo entre o presente e o passado. Clamence e Martim vivem num presente-culpado, mas, durante toda a narrativa ambos não conseguem se desligar do passado-inocente e com isso passam a ter uma dupla caracterização que é a de "juge-pénitent".

Podemos considerar ainda, tanto *La Chute* como *A Maçã no Escuro*, obras cíclicas, isto é, tudo volta ao ponto inicial. Dizemos isso porque no final de cada romance percebemos que nem Clamence e nem Martim se arrependem do ato praticado. Isso vem reforçar a posição de Camus quando, em *Le Mythe de Sisyphe*, ele afirma a inutilidade do remorso.

No final de *La Chute* temos:

"....: "O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!" Une seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brr....! l'eau est si froide! Mais rassurons-nous!

Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement!"⁴⁵

⁴⁵ Camus, *La Chute*, p. 170.

Em *A Maçã no Escuro*, fica patente também a indiferença de Martim ao ser levado preso:

"— Vamos, disse então aproximando-se incerto dos quatro homens pequenos e confusos. Vamos, disse.

Porque eles deviam saber o que faziam. Em nome de Deus, eu vos ordeno que estejais certos. Porque toda uma carga preciosa e podre estava entregue nas mãos deles, uma carga a jogar no mar, e muito pesada também, e a coisa não era simples: porque essa carga de culpa devia ser jogada com misericórdia também. Porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados. Com misericórdia também, pois. Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia."⁴⁶

CONSCIÊNCIA E REALIDADE

Durante a análise dos romances *La Chute* e *A Maçã no Escuro*, pudemos notar o problema do absurdo que existe entre a consciência e a realidade dos protagonistas.

Tanto para Camus como para Clarice Lispector

⁴⁶ Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, p. 257.

tor a consciência sobre a realidade não está no mesmo nível dos fatos da realidade; ou seja, consciência e fatos não se ajustam exatamente; e esta inadequação pode ser interpretada como um propósito expresso, e paralelo em ambos, que seria a revelação do absurdo.

O protagonista Clamence se julga culpado por uma omissão: a de não ter tentado salvar a moça que acredita ter morrido afogada. Mas esta omissão toma no protagonista os caracteres de comissão, e de comissão aberta e proposital, como se ele tivesse realmente causado a morte da moça. Assim, a consciência de criminoso cresce em demasia se a confrontarmos com os fatos ocorridos.

Algo semelhante acontece com Martim, protagonista de *A Maçã no Escuro*: pensa ter matado sua mulher, mas, na realidade, ela não morreu. Ele carrega uma culpa verdadeiramente maior da que seria adequada para seu "crime" impremeditado. O julgamento sobre si mesmo, em ambos os casos, é muito mais pesado que a realidade.

O intuito de colocar nos personagens um sentimento de culpa além dos fatos é acentuar neles a consciência do absurdo. O que existe entre a consciência "criminosa" e os fatos "criminosos", ou seja, entre "crime" e "culpa" é um estado de alma, um desajuste entre consciência interior e realidade exterior; desajuste que parece significar o próprio desajuste da existência humana.

Visto deste modo, a consciência de culpa justifica seu exagero frente à realidade, como se os fatos da mesma fossem apenas pretextos ou, se preferir, estímulos para que os protagonistas revelassem para si mesmo o absurdo de sua situação existencial como homens.

Estabelecemos, no começo deste trabalho, uma linha de pesquisa que nos possibilitasse alcançar alguns objetivos que pareciam viáveis, tendo em vista a escolha, como corpus do nosso estudo, de *Le Peuple*, *L'Étranger* e *La Chute* de Albert Camus, e de *Petrus do Conselheiro Salvagem*, *A Paixão Segundo G.H.*, *A Cidade Sólida* e *A Noção de Elixir de Clarice Lispector*.

Propunhamos como foco de interesse, através da comparação dos autores citados, detectar temas da vivência existencialista, e mais especificamente a descoberta e presença do absurdo na existência humana.

Este ponto tornou-se para nós foco de interesse após termos percebido no conjunto de relações entre os autores, isto é, de semelhanças temáticas, além do fato geral da influência do pensamento francês de pós-guerra sobre a literatura brasileira; e, enfim, das evidentes características existencialistas em Clarice Lispector.

Como primeiro tema, focalizamos o "absurdo", tendo como obras básicas: *L'Étranger* de

VI - CONCLUSÃO

Estabelecemos, no começo deste trabalho, uma linha de pesquisa que nos possibilitasse alcançar alguns objetivos que pareciam viáveis, tendo em vista a escolha, como corpus do nosso estudo, de *La Peste*, *L'Etranger* e *La Chute* de Albert Camus, e de *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão Segundo G.H.*, *A Cidade Sitiada* e *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector.

Propusemos como foco de interesse, através da comparação dos autores citados, detectar temas da vivência existencialista, e mais especificamente a descoberta e presença do absurdo na existência humana.

Este ponto tornou-se para nós foco de interesse após termos percebido um conjunto de relações entre os autores, isto é, de semelhanças temáticas, além do fato geral da influência do pensamento francês de pós-guerra sobre a literatura brasileira; e enfim, das evidentes características existencialistas em Clarice Lispector.

Como primeiro tema, focalizamos o "absurdo", tendo como obras básicas: *L'Etranger* de



Albert Camus, *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector. Como apoio teórico, *Le Mythe de Sisyphe* também de Albert Camus.

O tema do absurdo fica circunscrito por situação de angústia. Essa angústia nasce no momento em que os personagens percebem que a existência é um abismo irreconciliável entre o finito e o infinito. A existência é absurda, logo, impossível e contraditória; para os protagonistas dessas obras o homem é apenas uma possibilidade, pois vive de possibilidades, porém de possibilidades sempre ameaçadas pelo insucesso, pelo risco, e sobretudo pela morte, única possibilidade capaz de ser atingida. É aí que os personagens se vêem em presença do nada, em presença da impossibilidade possível de sua existência.

Verificamos ainda, nas obras de ambos autores, a insuficiência da realização física e espiritual dos personagens em relação ao amor, pois não existem ligações duradouras. O homem absurdo caminha com o tempo, vive do dia a dia; para ele vale o momento e o instante; o futuro é sempre um ponto de interrogação, mas de forma muito mais angustiosa do que correntemente se entende com essa expressão.

O que vale não é viver o melhor possível, mas, o mais intensamente possível. Essa ca-

racterística é bem marcante na obra de Clarice Lispector.

A liberdade absurda consiste em uma tomada de consciência que acaba por anular todas as possibilidades de uma conquista de liberdade, de uma conquista de liberdade eterna e, então, chegamos à conclusão de que o "homem-não-absurdo" desconhece essa liberdade profunda.

Diante do absurdo de uma morte possível, o homem absurdo exalta a liberdade de ação.

Percebemos então que, tanto Albert Camus como Clarice Lispector, fazem do absurdo uma lei, uma regra de vida, uma ordem, fundada sobre o recurso da negação e simultaneamente afirmam o "homem".

Para o segundo tema, o da "impotência da razão", tomamos como obras básicas: *La Peste* de Albert Camus, e *A Cidade Sitiada* de Clarice Lispector.

Tanto *La Peste* como *A Cidade Sitiada* giram em torno do tempo presente; não existem passado ou futuro.

Estabelecido o paralelo entre os dois romances observamos que, em ambos, os personagens dissolvem-se na sucessão de aparências equívocas; são maquinais nos sentimentos, atuam como fantoches.



Em *A Cidade Sitiada* é relevado um bloqueio interior, um bloqueio psicológico de Lucrécia Neves, mais do que propriamente um bloqueio espacial da cidade como aparece em *La Peste*. Neste romance os habitantes de Oran ficam totalmente isolados do mundo exterior; o espaço se fecha e igualmente o tempo, pois, com a chegada da peste, todos são condenados ao inferno do presente.

A presença da morte destaca-se durante todo o romance *La Peste* atingindo o clímax com a morte de uma criança; em *A Cidade Sitiada*, apesar de a morte não ser um tema constante, há a morte do personagem Mateus.

No final do romance *A Cidade Sitiada*, como acontece em *La Peste*, as portas de São Geraldo, a cidade sitiada, foram reabertas e não só Lucrécia Neves como os outros habitantes tornaram-se livres; mas a rotina permanece e, portanto, irá começar a gerar de novo um dia, as insatisfações e as incertezas de Lucrécia Neves.

Concluimos que ambas as obras são circulares, pois o flagelo ao qual a existência humana está condenada é um drama de todos.

No terceiro e último tema, abordamos a "culpa" e outros problemas, tendo como obras básicas: *La Chute* de Albert Camus, e *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector.

A comparação nos permitiu perceber em ambas a consciência da temporalidade, marcando o encontro do presente com o passado. Podemos dizer que *A Maçã no Escuro* e *La Chute* estão centradas num processo de condensação do passado: Clamence e Martim vivem num presente-culpado, mas, durante toda a narrativa nenhum dos dois consegue se desligar do passado-inocente, e com isso ambos passam a ter uma dupla caracterização que é a de "juge-pénitent".

Notamos que tanto *La Chute* como *A Maçã no Escuro* são obras cíclicas, isto é, tudo volta ao ponto inicial. Dizemos isso porque no final de cada romance nem Clamence e nem Martim se arrependem do ato praticado: é assim reforçada a colocação de Camus ao afirmar em *Le Mythe de Sisyphe* a inutilidade do remorso.

Enfim, a queda, um aspecto que acentuamos, é da nossa própria condição, não um acidente. Orgulhosos ou desesperados, nós somos igualmente culpados.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ATIVA

1.1. OBRAS DE ALBERT CAMUS

CAMUS, Albert. *L'Etranger*. Paris: Gallimard, 1957.

CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1956.

CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1966.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1963.

1.1. OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.



LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1. OBRAS SOBRE ALBERT CAMUS

BRISVILLE, Jean-Claude. *Camus*. Paris: Gallimard, 1959.

BARRIER, M.G. *L'art du récit dans L'Etranger d'Albert Camus*. Paris: A.G. Nizet, 1966.

CÂMARA, Leônidas. "L'Etranger", *Estudos Universitários*, 1 (janeiro-março, 1961): 85.

CASTEX, Pierre-Georges. *Albert Camus et L'Etranger*. Paris: José Corti, 1965.

CHAMPIGNY, R. *Sur un héros païen*. Paris: Gallimard, 1959.

DURAND, Anne. *Le Cas Albert Camus*. Paris: Fischbacher, 1961.

FITCH, B.T. "L'Etranger" d'Albert Camus. Paris: Larousse, 1972.

GAILLARD, P. *La Peste, Camus*. Paris: Hatier, 1975.

GONZÁLES, Horácio. *Camus*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GRENIER, J. *Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1969.

LEBESQUE, M. *Albert Camus par lui même*. Paris: Seuil, 1963.

MOUNIER, E. *Mabroux, Camus, Sartre, Bernanos*. Paris: Seuil, 1970.

REY, P.L. *L'Etranger, Camus*. Paris: Hatier, 1975.

REY, P.L. *La Chute, Camus*. Paris: Hatier, 1974.

RODRIGUES DE PAIVA, José. "Perspectivas do Homem na Obra de Albert Camus", *Estudos Universitários*, 2 (abril-junho 1971): 59.

ZILLES, Urbano. "A Peste: Uma Situação Limite", *Letras de Hoje*, 12 (junho 1973): 67-80.

2.2. OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

ALVES PEREIRA, Terezinha. "Releitura e Re-Explicação de 'A Maçã no Escuro'", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 26/4/75.

ATHAYDE, Tristão de. "Réquiem para Clarice", *Jornal do Brasil*, 12/1/78.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. "A Metacomunicação na Linguagem de Clarice Lispector", *Vozes*, 10 (dezembro 1972): 29-32.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. "Clarice Lispector e a Visão do invisível", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 18/2/78.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRUNO, Haroldo. "Hibridismo de Gêneros ou a Procura da Síntese Expressional", *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 15/12/74.

CAMPEDELLI, Samira Youssef e ABDALA JR., Benjamin. (Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios.) *Clarice Lispector* (Literatura Comparada). São Paulo: Abril Educação, 1981.

CURY DA SILVA, Suleima e S. DA ROCHA, Décio Orlando. "Aprendizagem: Uma leitura psicanalítica", *Littera*, 16 (1976): 72-79.

FRANCIS, Paulo. "Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha", *Folha de São Paulo Ilustrada*, 15/12/77.

GARCIA, Frederick C.H. "Uma Visão de Clarice Lispector", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 26/7/80.

GARCIA LONDRES, Maria Cecília. "A dinâmica da imagem: uma leitura de 'Evolução de uma miopia'", *Littera*, 11(1974): 59-65.

GORGA FILHO, Remy. "Clarice Lispector: 'Eu não sou um monstro sagrado'", *Revista do Livro*, 41(1970): 112-115.

GUIMARÃES HILL, Amariles. "A construção do nome", *Letras e Artes*, 6(1971): 9-23.

GUIMARÃES HILL, Amariles. "O sistema original de Clarice Lispector", *Tempo Brasileiro*, 48(1977): 59-71.

G. REIS, Fernando. "Quem tem medo de Clarice Lispector", *Revista Civilização Brasileira*, 17(janeiro e fevereiro 1968): 225-234.

LUCAS, Fábio. "O ponto final", *Veja*, 26/10/77: 141.

MELLO E SOUZA, Gilda de. "O Lustre", *O Estado de São Paulo*, 14/7/46.

MIGUEL, Cristina. "A morte de Clarice Lispector", *Folha de São Paulo Ilustrada*, 10/12/77.

MOISÉS, Massaud. "Clarice Lispector: ficção e cosmovisão", *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 27/9/70.

MOTTA PESSANHA, José Américo. "Itinerário da Paixão", *Cadernos Brasileiros*, 29(1965): 63-76.

NUNES, Benedito. "O jogo da linguagem", *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 20/11/65.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.



NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*.
São Paulo: Quíron, 1973.

PINHEIRO, Nevinha. "Clarice, pela última vez", *Jornal do Brasil*, 15/12/77.

ROMANO SANT'ANNA, Affonso. "A leitura de Clarice",
Littera, 8(1973): 25-43.

ROMANO SANT'ANNA, Affonso. "Clarice não escreve para desabafar", *Folha de São Paulo*, 22/10/76.

ROTHIER CARDOSO, Marília. "Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa",
Littera, 10(1974): 30-45.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

WIEDEMANN, Lyris. "O expressionismo em 'A Paixão Segundo G.H.'", *Letras Hoje*, 6(março 1971): 88-101.

3. OBRAS GERAIS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALBERES, R.M. *L'aventure Intellectuelle du XX^e Siècle*. Paris: Albin Michel, 1959.



BERSANI, J. et alii. *La Littérature en France Depuis 1945*. Paris: Bordas, 1974.

BOISDEFFRE, Pierre de. *Une Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui: 1939-1964*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1964.

BOISDEFFRE, Pierre de. *Où va le Roman?* Paris: Mondiales, 1962.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental VII*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

DOUMIC, René. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Paul Mellottée, 1915.

GUYARD, M.F. *La Littérature Comparée*. Presses Universitaires de France, 1961.

HENRIOT, Émile. *Neuf Siècles de Littérature Française des origines à nos jours*. Paris: Delagrave, 1959.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *XX^e Siècle: 1900-1973*. Paris: Bordas, 1973.

M. BLOCK, Haskell. *Nouvelles tendances en littérature comparée*. Paris: A.G. Nizet, 1970.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.



MOUNIER, Emmanuel. *Introduction aux existencialismes*. Paris: Gallimard, 1969.

NADEAU, Maurice. *Le roman français depuis la guerre*. Paris: Gallimard, 1963.

PICHOIS, Cl. et ROUSSEAU, A.M. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.

PINGAUD, Bernard. *Écrivains D'Aujourd'hui: 1940-1960*. Paris: Bernard Grasset, 1960.

ROUSSEAU, André. *Littérature du XX^e Siècle*. Paris: Albin Michel, 1958.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

SIMON, P.H. *Histoire de la Littérature Française Contemporaine: 1900-1950*. Paris: Armand Colin, 1956.

TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda V*. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença, 1972.

VALENTINI, Francisco. *Filosofia Francesa Contemporânea I*. Trad. Sampaio Marinho. Lisboa: Arcádia.

VAN TIEGHEN, Paul. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.

