
PARA MORRER É NECESSÁRIO SER ALGUÉM: A IPSEIDADE MÍNIMA DE MEURSAULT DIANTE DO DESAFIO ROMANESCO

TO DIE IT'S NECESSARY TO BE SOMEONE: MEURSAULT'S MINIMAL SELF AND HIS NOVELISTIC CHALLENGE

Vítor Hugo dos Reis Costa¹

¹Doutorando do Programa de
Pós-Graduação em Filosofia
(PPG-Fil) da Universidade Fed-
eral de Santa Maria (UFSM).

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser algu-
guém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanes-
co. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

RESUMO

Trata-se de uma breve investigação sobre o caráter da experiência de Meursault, protagonista do romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, no final da narrativa. Parto da alegação feita por René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca* de que Meursault é um exemplar do tipo literário da mentira romântica em conjunto com a distinção que Milan Kundera faz entre romancistas e escritores na qual Camus é um escritor mas não um romancista. Por meio da comparação entre tais posições e as do filósofo Robert Solomon sobre a fecundidade existencial da conclusão do romance de Camus,

Recebido em: 30/08/2020
Aceito em: 01/12/2020

pretendo mostrar que a conclusão de *O estrangeiro* se constitui como um momento plenamente romanesco e pleno de fecundidade no que concerne a oferecer elementos para a reflexão existencial.

Palavras-chave: Camus, Girard, Kundera, *O estrangeiro*.

ABSTRACT

This study is a brief investigation of Meursault's – the protagonist of the novel L'Étranger by Albert Camus – experience at the end of the narrative. We start from the claim made by René Girard in Mensonge romantique et verité Romanesque that Meursault is an example of the literary type of romantic lie together with the distinction that Milan Kundera makes between novelists and writers in which Camus is a writer, but not a novelist. Through the comparison between these positions and those of the philosopher Robert Solomon on the existential fecundity of the conclusion of the novel by Camus, this study intends to show that the conclusion of L'Étranger constitutes itself as a fully romanesque and full of fruitfulness period in terms of offering elements for an existential reflection.

Keywords: Camus, Girard, Kundera, *L'Étranger*.

INTRODUÇÃO

Diversas são as possibilidades de interface entre filosofia e literatura. Se a literatura pode ser frequentemente vista como um observatório de possibilidades existenciais altamente instrutivo para a reflexão moral, como a entende o hermenêuta Paul Ricoeur (2014), por outro lado, a prosa ficcional eventualmente foi um recurso ao qual os pensadores tiveram de recorrer para ilustrar adequadamente suas ideias. Especialmente na tradição que se convencionou chamar de *existencialismo* – por mais que a maior parte daqueles que assim foram chamados tenham recusado essa alcunha – o expediente da ficção foi energeticamente acionado para corroborar as teses e ilustrar as visões de mundo de intelectuais como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, e Albert Camus. Na medida em que a filosofia opera com conceitos e tem por vocação o tratamento do universal, a reflexão existencial precisou recorrer ao domínio do ficcional para aceder ao nível da singularidade.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

Conforme veremos, porém, é possível considerar que a mera criação de ficções não produz automaticamente obras de valor romanesco. Esse é o entendimento do pensador René Girard e do romancista Milan Kundera. É sob a luz de suas ideias que pretendo pensar brevemente o estatuto e o valor da conclusão de *O estrangeiro*, de Albert Camus. Assim, na primeira parte do texto, apresentarei a teoria do desejo mimético de René Girard segundo a qual é possível mensurar o valor romanesco de uma obra de ficção desde sua capacidade de revelação de estruturas existenciais da condição humana. Antecipo que segundo este autor, *O estrangeiro* não merece o estatuto de romance. Em seguida, apresentarei a distinção de Kundera entre romancistas e escritores, baseada no quanto as obras de ficção são ou não utilizadas como veículos de ideias. Também antecipo que na tipificação de Kundera, Camus é um escritor mas não um romancista. Finalmente, passarei a análise e ao comentário da cena final de *O estrangeiro*, convicto de que há elementos para confrontar as alegações de Girard e Kundera sobre a obra de Camus.

A TEORIA DO DESEJO MIMÉTICO

Apresentada em seu *Mentira romântica e verdade romanesca* no início dos anos 60, a teoria do desejo mimético foi a primeira parte de uma longa obra construída na fronteira multidisciplinar na qual medrou a obra de René Girard. Seu conteúdo pode ser resumido de uma forma tão simples quanto são imensas suas consequências: a verdade do desejo humano radica em imitação de modelos que mediam as relações dos sujeitos com os objetos. Para Girard, a prática dos grandes romancistas dos últimos séculos evidencia essa verdade:

Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo. (...) O romancista deixa falar e agir suas personagens para em seguida, numa piscadela, nos revelar o mediador. Ele restabelece por baixo do pano a verdadeira hierarquia do desejo, ao mesmo tempo que simula dar crédito às pretensas razões que sua personagem apresenta para conferir credibilidade à hierarquia contrária. (GIRARD, 2009, p. 38-39)

Como afirmei antes, a simplicidade da ideia de Girard é tão nítida quanto as consequências dela: não existe desejo espontâneo nascido desde o próprio sujeito. Esse é o sentido do título da obra: a natureza do desejo é imitativa e essa é a verdade romanesca revelada no decorrer da história do romance. A ideia de um sujeito que fosse senhor e dono de seus desejos é, pois, uma mentira romântica na medida em

que “escolher nunca passará de escolher um modelo para si e a liberdade verdadeira está localizada na alternativa fundamental entre modelo humano e modelo divino” (GIRARD, 2009, p. 83). Assim, uma antropologia especulativa baseada na teoria do desejo mimético apresenta a condição humana como sendo caracterizada pela estrutura triangular do desejo: sobre a linha reta que aparentemente se estabelece entre um indivíduo e o desejo profundo que caracteriza sua existência opera um vértice de irradiação de influência que fundamenta e explica o desejo aparentemente espontâneo. A estrutura triangular do desejo – e a passagem inevitável pelo âmbito da mediação de um modelo que irradia sua influência – é, para Girard, uma verdade estrutural que encontrou diversas formas de elaboração nos distintos contextos históricos em que os romancistas escreveram suas obras:

As mais diversas formas do desejo triangular se organizam, pois, em uma estrutura universal. Não há um só aspecto num romancista qualquer que não possa ser relacionado com outros aspectos de sua obra e com todas as outras. O desejo aparece, assim, como uma estrutura dinâmica que se estende de um extremo ao outro da literatura romanesca. Pode-se comparar essa estrutura a um objeto que cai no espaço e cuja forma se altera incessantemente em razão da velocidade crescente imprimida pela queda. Os romancistas, situados em diferentes níveis, descrevem esse objeto tal como ele se oferece ante seus olhos. Na maioria das vezes, eles apenas suspeitam as metamorfoses que ele acaba de sofrer e que ainda tem de sofrer. Eles nem sempre percebem as relações entre suas próprias observações e as de seus predecessores. É a uma “fenomenologia” da obra romanesca que cabe a tarefa de elucidar essas relações. Essa fenomenologia não é mais obrigada a levar em conta as fronteiras entre as diversas obras. Passando de uma a outra com plena liberdade, ela procura se pautar no próprio movimento da estrutura metafísica; ela procura estabelecer uma “topologia” do desejo segundo o *Outro*.” (GIRARD, 2009, p. 121)

Se o gênio romanesco é aquele que oferece o observatório privilegiado para as configurações históricas do desejo, o estatuto do caráter triangular não é meramente estético mas da ordem do ontológico e do antropológico e a obra de Girard oferece, em alguns momentos, digressões de caráter quase sociológico onde condutas triviais e cotidianas são explicadas por sua teoria.

Como é sabido, a filosofia existencial praticada no início do século XX teve a pretensão de ser um tipo de reflexão na qual o concreto da existência prosaica e o universal da especulação ontológica

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

prestariam auxílio mútuo. Não parece casual, dessa forma, que algumas obras escritas no contexto do existencialismo apareçam no texto de Girard como exemplos dignos de comentário e análise. Que os autores existencialistas tenham se servido da prosa ficcional para apresentar suas ideias faz com que seja ainda mais pertinente acompanhar o juízo de Girard sobre suas obras:

O não-desejo volta a ser um privilégio, como para o sábio antigo ou o santo do cristianismo. Mas o sujeito desejante recua, apavorado, diante da ideia da renúncia absoluta. Ele procura escapatórias. Quer compor para si uma personagem na qual a ausência do desejo não tenha sido penosamente conquistada obre a anarquia dos instintos e a paixão metafísica. O herói sonambúlico criado pelos romancistas americanos é a “solução” para esse problema. O não desejo desse herói não lembra em nada o triunfo do espírito sobre as forças más, nem essa ascese pregada pelas grandes religiões e humanismos superiores. Ele lembra, sim, um entorpecimento dos sentidos, uma perda total ou parcial da curiosidade vital. No caso de Meursault esse estado “privilegiado” se confunde com sua pura essência individual. No caso de Roquentin é uma graça súbita que, sem que se saiba porquê, desce sobre o herói sob a forma de *náusea*. (GIRARD, 2009, p. 304)

Para Girard, o reconhecimento do modelo que realiza a mediação entre o sujeito e seu objeto de desejo é parte da jornada que a sabedoria romanesca revela. Nesse sentido, os heróis dos romances de Albert Camus e Jean-Paul Sartre não podem ocupar nenhum lugar sob a abóbada dessa hermenêutica do desejo triangular pois nem Antoine Roquentin de *A náusea* nem Meursault de *O estrangeiro* vivem histórias de tipo romanesco por serem personagens sem desejo. Incluindo ainda o dramaturgo Samuel Beckett na lista de autores que compõem personagens que levam a condição humana ao paroxismo, diz Girard:

Nem o Roquentin de *A Náusea*, nem o Meursault de *O Estrangeiro*, nem os vagabundos de Samuel Beckett desejam metafisicamente. Essas personagens estão atormentadas pelos mais diferentes males, porém elas são poupadas do mais perigoso de todos, o desejo metafísico. Nossos heróis contemporâneos nunca imitam ninguém. Todos eles são perfeitamente autônomos e eles poderiam repetir em coro, com o Teste de Valéry: ‘Nós parecemos seres *quaisquer* mas nós, todos nós, devemos o que somos, por inteiro, a nós mesmos’. (GIRARD, 2009, p. 289)

Enquanto o Roquentin sartreano existe em um horizonte para além das aventuras possíveis e cria uma situação de curto-circuito

existencial na medida em que experimenta uma existência sem enredo e de saída falsificada pela prática narrativa, Meursault vive na penumbra de uma existência meramente sensível e desprovida de um horizonte de compreensão de sentidos para além da mera empiria¹. Para Girard, o herói existencialista é um romântico invertido na medida em que ao invés de desejar com profunda e arrebatadora intensidade, é, pelo contrário, incontornavelmente incapaz de desejar².

Se a antropologia especulativa de Girard é deduzida da investigação das grandes obras da tradição romanesca, sua descoberta incide novamente no âmbito estético criando um critério, um *coeficiente mínimo* de caráter romanesco para as obras ficcionais. Uma ficção que não apresente alguma forma poderosa de tomada de consciência no final da narrativa não é um romance. Embora não haja vitória possível sobre a estrutura do desejo mimético, o reconhecimento do modelo que ocupa o lugar do vértice que irradia sua influência sobre o sujeito é um momento duplamente inegociável para Girard: inegociável do ponto de vista estético enquanto coeficiente de valor

-
- 1 A menção de Girard aos personagens de Samuel Beckett exigiria um comentário mais demorado. Para os presentes fins, entendo que tomando como referência a trilogia de romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável* de Beckett (2014a, 2014b, 2009), é possível observar uma crescente dissolução da possibilidade de identificação do protagonista. Se em *Molloy* se observa um encolhimento da ação até o nível da falta de sentido, em *Malone Morre* é o próprio personagem principal que deixa de ser identificável. Em *O inominável*, terceiro romance da trilogia, detecta-se tão só uma voz, em fluxo permanente, para além da atribuição de um lastro mínimo de nome próprio desde o qual ao menos um lugar de enunciação pudesse ser observado. Se Girard já vê os personagens de Sartre e Camus fora do arcabouço romanesco por falta de desejo, a trilogia de romances de Beckett avança em muito as perspectivas de Sartre e Camus na direção de um desmoronamento do sentido.
 - 2 Diz Girard: “O romântico pensa resguardar a autenticidade de seu desejo ao reivindicar para si o desejo mais violento. O romantismo contemporâneo parte do princípio inverso. São os *Outros* que desejam intensamente; é o herói, isto é, o Eu que deseja fracamente ou até nem deseja mais! Roquentin deseja menos coisas e as deseja menos intensamente que os burgueses de Bouville; deseja menos que Annie. É a única personagem de *A Náusea* a saber que a ‘aventura’ não existe, isto é, que o desejo exótico, o desejo metafísico é sempre decepcionante. Meursault, da mesma forma, só tem desejos ‘naturais’ e espontâneos, isto é, limitados, finitos e sem futuro. Também ele recusa a aventura, que se apresenta sob a forma de uma viagem a Paris. Ele sabe perfeitamente que é o desejo metafísico que transfigura os longes. O primeiro romântico tentava provar sua espontaneidade, isto é, sua divindade, desejando mais intensamente que os *Outros*. O segundo romântico tenta provar exatamente a mesma coisa por meios opostos.” (GIRARD, 2009, p. 301)

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

romanesco de uma obra e do ponto de vista especulativo e moral da obra enquanto repositório de sabedoria romanesca. A valorização dessa tomada de consciência leva Girard a falar em termos de uma conversão para outro tipo de olhar sobre o mundo e, em certo sentido, outro tipo de existência:

Todos os heróis pronunciam, na conclusão, palavras que contradizem nitidamente suas antigas ideias e essas continuam sendo as dos críticos românticos. (...) O herói renega, a cada vez, a quimera que seu orgulho lhe soprava. É ainda e sempre essa quimera que a interpretação romântica exalta. (...) É a renúncia ao desejo metafísico que faz a unidade das conclusões romanescas. O herói agonizante renega seu mediador. (...) Renegar o mediador é renunciar à divindade, é, pois, renunciar ao orgulho. (...) Ao renunciar à divindade o herói renuncia à escravidão. Todos os planos de vida se invertem, todos os efeitos do desejo metafísico são substituídos por efeitos contrários. A mentira dá lugar à verdade; a angústia à lembrança; a agitação ao repouso; o ódio ao amor; a humilhação à humildade, o desejo segundo o *Outro* ao desejo segundo *Si próprio*, e a transcendência desviada à transcendência vertical.

Não se trata mais, dessa feita, de uma falsa mas de uma verdadeira conversão. O herói triunfa no fracasso; ele triunfa porque esgotou seus recursos; é-lhe preciso pela primeira vez olhar de frente seu desespero e seu nada. Mas esse olhar tão temido, esse olhar que é a morte do orgulho é um olhar salvador. Todas as conclusões romanescas lembram o conto oriental cujo herói se agarra pelos dedos à beira de um penhasco; exausto, esse herói acaba deixando-se despencar no abismo. Ele tem certeza de que vai se esmagar no solo mas os ares o sustentam; a gravidade foi abolida. (GIRARD, 2009, p. 327-328)

Assim, não há sabedoria romanesca na ficção existencialista na medida em que seus personagens esvaziados não é possível essa tomada de consciência que Girard chama de conversão. E os caminhos da teoria girardiana não poderiam senão levar seu discurso até a afirmação de que todas as legítimas conclusões romanescas são conversões, como se lê em *Mentira romântica e verdade romanesca*:

Todas as conclusões romanescas são conversões. (...) Se a conversão tem o significado que nela descobrimos, se ela põe fim ao desejo triangular, seus efeitos não podem se expressar nem em termos de solidão absoluta nem em termos de retorno ao mundo. O desejo metafísico suscita uma determinada relação com outrem e uma determinada relação consigo mesmo. A conversão autêntica suscita uma nova relação com outrem e uma nova

relação consigo mesmo. É o espírito romântico que sugere as oposições mecânicas entre solidão e espírito gregário, entre engajamento e desprendimento. (GIRARD, 2009, p. 328-329)

Como se vê, Girard tem plena confiança de que a sabedoria romanesca apresenta uma conversão para um outro tipo de experiência subjetiva e intersubjetiva possível. Que as diferentes inteligências singulares dos romancistas tenham representado de diferentes maneiras essa conversão para uma experiência de maior qualidade – isto é, para a relação com uma mediação melhor – é, como assevera Trevor Merrill, uma evidência de que a teoria do desejo mimético contribui para uma verdadeira hermenêutica histórica do desejo. Nas palavras do próprio Merrill.

Segundo a hipótese de Girard, todo romancista enfrenta a mesma realidade, mas num momento diferente de sua evolução. Cada nova fase do processo imitativo acentua os traços distintivos da anterior, assim como uma caricatura evidencia os traços de um rosto. O esnobismo proustiano caricatura a vaidade stendhaliana, e o desejo dostoiévskiano do ‘subsolo’ (apesar de Dostoiévski ser cronologicamente anterior a Proust), por sua vez, caricatura o esnobismo proustiano. Quanto mais o ‘mediador’ ou o modelo do desejo se aproxima do sujeito, mais caricaturalmente exagerados são os efeitos da mediação: os jogos relativamente leves de amor e de sorte jogados por Julien Sorel e por Mathilde de la Mole em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, dão lugar às agônias mais pesadas e mais esmagadoras do narrador proustiano ou do homem do subsolo dostoiévskiano. (MERRILL, 2016, p. 107)

Se a ideia girardiana de conversão parece um tanto exagerada ou eventualmente matizada de preocupações eminentemente filosóficas sobre um certo papel que o romance teria ou poderia ter na agenda de um esclarecimento existencial, cabe mencionar que mesmo entre praticantes da arte do romance é possível encontrar autores simpáticos a ideia de uma conversão ao romanesco. É o caso de Milan Kundera, autor que sustenta a opinião de que “o romancista nasce sobre as ruínas de seu mundo lírico” (KUNDERA, 2006, p. 84). Para Kundera, a visão de mundo propriamente romanesca é e implica em uma destruição do que ele categoriza como o “lírico”, isto é, um certo traço presente na compreensão dos poetas mas que não se esgota em uma mania comum a membros de um campo artístico, sendo toda uma atitude existencial. Para Kundera, “a conversão antilírica é uma experiência fundamental no *curriculum vitae* do romancista” que “distanciado de si mesmo, vê-se de repente à distância, surpreso de não ser aquele por quem se tomava”, experiência depois da

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanescos. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

qual “saberá que nenhum homem é quem acha que é, que esse mal entendido é geral, elementar, e projeta sobre as pessoas (...) a doce iluminação do cômico” (KUNDERA, 2006, p. 86). Tudo se passa como se a teoria da conversão antilírica de Kundera fosse, nos termos girardianos, a passagem da mentira romântica para a verdade romanescas na qual, segundo Girard, o triunfo estético do romancista se confunde com a alegria do herói que renuncia ao desejo:

O herói sucumbe ao alcançar a verdade e confia a seu criador a herança de sua clarividência. Deve-se reservar o título de herói de romance à personagem que triunfa do desejo metafísico numa conclusão trágica e se torna assim *capaz de escrever o romance*. O herói e seu criador ficam separados no decorrer de todo o romance, mas se juntam na conclusão. O herói se volta, ao morrer, para sua existência perdida. Olha para ela com estas ‘vistas mais largas e longínquas’ que a provação, a doença e o exílio propiciam à sra. de Clèves e que se confundem com a visão da romancista. Essas ‘vistas mais largas e mais longínquas’ não diferem muito deste ‘telescópio’ de que fala Marcel Proust em *O Tempo redescoberto* e da posição sobre-eminente que o herói stendhaliano atinge em sua prisão. Todas essas imagens de afastamento e de ascensão expressam uma visão nova e mais despreendida, a visão do próprio criador. É necessário não confundir esse movimento ascensional com o do orgulho. O triunfo estético do romancista se confunde com a alegria do herói que renunciou ao desejo. (GIRARD, 2009, p. 330)

Para Girard, ainda, “a conclusão, portanto, é sempre memória. É irrupção de uma memória mais verdadeira do que o foi a percepção em si” (GIRARD, 2009, p. 330) e “a inspiração é sempre memória, e a memória surge da conclusão. Todas as conclusões romanescas são inícios” (p. 331). Finalmente, Girard nos dirá que “todas as conclusões romanescas são *O Tempo redescoberto*” (p. 331). Seu débito para com Proust é tão elevado que o leva a afirmar que *Mentira romântica e verdade romanescas* não é senão o desenvolvimento de uma ideia percebida pelo próprio Proust que, para Girard, “poderia ter escrito sobre a unidade do gênio romanescos, o livro único que esse assunto crucial merece” (GIRARD, 2009, p. 336).

ESCRITOR OU ROMANCISTA?

Talvez o intento de atribuir a Albert Camus uma etiqueta qualquer seja nada menos do que uma tarefa de Sísifo. Autor de ensaios filosóficos, peças de teatro, romances, textos de jornalismo e sem-

pre pronto a recusar os rótulos, o pensador franco-argelino será aqui abordado enquanto romancista. Porém, se o Camus romancista é o objeto da reflexão do presente texto, é com o Camus ensaísta que desenvolverei a continuação de meus argumentos na medida em que em seus ensaios encontramos passagens exemplarmente significativas sobre a arte do romance, como esta:

Os grandes romancistas são romancistas filósofos, ou seja, o contrário de escritores com teses. Vejam Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust, Malraux, Kafka, para citar alguns. (...) A opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível. Consideram a obra como um fim e ao mesmo tempo como um princípio. É a culminação de uma filosofia muitas vezes não manifesta, sua ilustração e seu coroamento. Mas ela só se completa pelos subentendidos dessa filosofia. E legítima por fim essa variante de um tema antigo: um pouco de pensamento afasta da vida, mas muito pensamento retorna a ela. Incapaz de sublimar o real, o pensamento se limita a imitá-lo. O romance em questão é o instrumento desse conhecimento ao mesmo tempo relativo e inesgotável, tão parecido com o do amor. Deste, a criação romanesca possui o deslumbramento inicial e a ruminação fecunda. (CAMUS, 2010, p. 103)

Não são poucas as informações que nos fornecem essa passagem de *O mito de Sísifo*. Primeiro, Camus considera que os grandes romancistas são filósofos e que a narração ficcional nos informa inclusive sobre o tipo de pensamento que realizam. O estilo narrativo, no entendimento de Camus, nos reaproxima da vida concreta tal como é vivida de um modo que os sistemas e conceitos filosóficos não podem fazê-lo. Esta é também a posição de Simone de Beauvoir sobre assunto. Essa posição pode ser observada quando lemos a seguinte afirmação da filósofa sobre a demanda por narração que caracterizou a prática do pensamento existencialista:

Não é por acaso que o pensamento existencialista tenta exprimir-se hoje, ora por tratados teóricos, ora por ficções: mas sim porque é um esforço para conciliar o objectivo e o subjectivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico; pretende encontrar a essência no coração da existência; e se a descrição da essência releva da filosofia propriamente dita, só o romance permitirá evocar na sua verdade completa, singular, temporal, o brotar original da existência. Não se trata aqui, para o escritor de explorar no plano literário verdades previamente estabelecidas

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

no plano filosófico, mas sim de manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu carácter subjectivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade; pois que a realidade não é definida como apreensível apenas pela inteligência, nenhuma descrição intelectual poderia expressá-la adequadamente. É necessário tentar apresentá-la na sua integralidade, tal como se revela na relação viva que é acção e sentimento antes de se tornar pensamento. (BEAUVOIR, 1965, p. 91)

Para Beauvoir, em consonância com Camus, tudo se passa como se o âmbito originário da singularidade insubstituível de uma existência humana só fosse adequadamente iluminada com o recurso do desvio pela narração ficcional. A primazia da dimensão do viver sobre o pensar é qualquer coisa como uma cláusula pétrea inegociável no horizonte da visão de mundo existencialista. O suporte oferecido pela ficção alimenta o pensamento com elementos que ele não consegue obter no vácuo do meramente conceitual³.

Que o pensamento existencialista precise do suporte da narração ficcional pode ser um ponto pacífico. Porém, o escopo da presente reflexão visa mais uma categorização do género de elaboração ficcional realizada pelos existencialistas e, especialmente, por Albert Camus. Assim, me sirvo novamente de uma distinção oferecida por um praticante da prosa ficcional desde a qual é possível classificar os narradores de ficção em dois grupos, a saber, o dos *romancistas* e o dos *escritores*. Em uma reflexão oferecida em *A arte do romance* afirma Milan Kundera:

Releio o curto ensaio de Sartre “Que é escrever?”. Nem uma só vez ele usa as palavras *romance*, *romancista*. Fala somente do *escritor de prosa*. Distinção correta. O escritor tem ideias originais e uma voz inimitável. Ele pode se servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo

3 Sirvo-me aqui, com Ernildo Stein, da poderosa metáfora kantiana que inspira sua coletânea de ensaios intitulada *Melancolia* (1976). Para Stein, a metáfora kantiana do pássaro que, depois de experimentar a resistência oferecida pelo ar, supõe que voaria melhor no vácuo não aponta apenas para a participação necessária do elemento empiricamente concreto no domínio do conhecimento. Para Stein, o alcance da metáfora só será devidamente desenvolvida no horizonte de uma ontologia existencial de um tipo tal como a que fora desenvolvida por Martin Heidegger, na qual o carácter incontornável da “resistência do ar” encontra sua referência mais informativa: é o âmbito originário da existência cotidiana que oferece a matriz estrutural desde a qual todas as categorias, sejam ontológicas ou epistemológicas, permitem sua observação.

marcado por seu mensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra. Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Gide, Malraux, Camus, Montherlant.

O romancista não faz muito caso de suas ideias. Ele é um descobridor que, tateando, se esforça para desvendar um aspecto desconhecido da existência. Não está fascinado por sua voz mas por uma forma que ele persegue, e só as formas que correspondem às exigências de seu sonho fazem parte de sua obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino.

O escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das ideias.

O único contexto em que se pode apreender o valor de um romance é o da história do romance europeu. O romancista não tem contas a prestar a ninguém, salvo a Cervantes. (KUNDERA, 1988, p. 129-130)

Para Kundera, portanto, a distinção fundamental que permite a separação entre romancista e escritores é o fato de que os primeiros perseguem uma forma e compõem suas obras no horizonte de realização de um certo programa estético. Assim, a investigação existencial promovida pelo estilo romanescos é uma investigação que oferece resultados no horizonte desse programa estético. Por outro lado, os assim chamados escritores são indivíduos que já possuem sua visão de mundo específica desde um âmbito diferente daquele da investigação estética. E embora Camus não tenha sido um pensador profícuo em termos de oferecimento de sistemas conceituais filosóficos mas sim enquanto um pensador polivalente, vemos que Milan Kundera não hesita em alocar Camus entre os escritores que já possuem suas ideias e que se servem da forma ficcional para ilustrá-las.

É importante notar que a reflexão de Milan Kundera sobre a natureza do romance e o estatuto do romancista é realizada de um modo fragmentado entre seus ensaios e romances ainda que suas opiniões apresentem certa unidade na dispersão. Assim, no mesmo ensaio, encontramos o romancista evocando um cenário imaginário no qual a prática do romance passasse a ser caracterizada pelo anonimato dos autores. Para o romancista tcheco, uma medida como o anonimato obrigatório teria, imediatamente, três consequências positivas para o campo artístico: “limitação radical da grafomania; diminuição da agressividade na vida literária; desaparecimento da interpretação biográfica de uma obra” (KUNDERA, 2016, p. 143). É no horizonte desse tipo de apelo que se torna compreensível a afirmação de Kundera de que a tradição romanescas é um reservatório de uma sabedoria que opera como se falasse através do romancista:

Prestando-se ao papel de homem público, o romancista põe em

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanescos. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

perigo sua obra que corre o risco de ser considerada como um simples apêndice de seus gestos, de suas declarações, de seus pontos de vista. Ora, o romancista não é o porta-voz de ninguém e vou levar esta afirmação até dizer que ele não é nem mesmo o porta-voz de suas próprias ideias. (...) Os grandes romances são sempre um pouco mais inteligentes que seus autores. Os romancistas que são mais inteligentes que suas obras deveriam mudar de profissão. (KUNDERA, 1988, p. 140)

O escritor é um homem público e, diferentemente, do romancista, nem escuta a sabedoria da tradição romanesca nem pode fazer pouco caso das próprias ideias. Sem pretender entrar nem no mérito de avaliar o caráter legislador do convite de Kundera para que os escritores deixem os romances para os romancistas, interessa ter em mente a distinção oportunizada por Kundera: o escritor tem ideias melhores do que as narrativas ficcionais das quais se serve para ilustrá-las, o romancista é menos inteligente que seus romances e a medida do sucesso estético de seu romance não é nada menos do que se deixar possuir pela voz de uma sabedoria que fala desde um poderoso estoque. Tudo se passa, afinal, como se Kundera entendesse a história do romance desde um olhar quase hegeliano, onde as obras de diferentes romancistas realizassem uma longa marcha de exibição de temas existenciais cuja exibição se tornasse historicamente possível⁴.

Deixo para outro momento a exploração dessa ideia de Milan Kundera e retomo a opinião de René Girard sobre a obra de Albert Camus. Reitero que o modo de concepção dos personagens existencialistas é, para Girard, uma estranha variação de um romantismo no qual a intensidade do desejo fora substituída pela intensidade da falta do desejo. E se para Girard uma obra capital como *O estrangeiro* está inteiramente contaminada dessa mentira romântica – isto é, da convicção de que o sujeito deseja espontaneamente e não segundo a influência irradiada por um modelo mediador –, por outro lado, a continuação da obra ficcional de Camus apontava para um salto qualitativo no qual o pensador franco-argelino se aproximava da fron-

4 Essa é uma ideia que perpassa não apenas *A arte do romance* como a maioria dos ensaios de Milan Kundera. Convicto de que a história da arte obedece a uma dinâmica específica e diferente da história humana e da história do conhecimento, Kundera afirma que as realizações históricas e científicas da humanidade aconteceriam de qualquer maneira a despeito da realidade material dos atores que as tornaram possíveis. A arte do romance, por outro lado, seria a história dos apelos ouvidos e, especialmente, dos não-ouvidos por parte dos praticantes da arte do romance. Um dos melhores textos de Kundera sobre o tema é *A herança depreciada de cervantes*, publicado como primeira parte de *A arte do romance* (1988).

teira do romanesco, fronteira habitada por textos consagradíssimos como *O homem do subsolo* de Dostoievski. No dizer de Girard:

É essa verdade do neorromantismo contemporâneo que Albert Camus revela, sob o véu de uma alegoria transparente, na obra admirável e liberadora que é *A Queda*. Superando o romantismo inicial, o romantismo de *O Estrangeiro* e de *A Peste*, o escritor denuncia na literatura engajada e na literatura desengajada tentativas gêmeas de justificação. Como *O Subsolo* de Dostoievski, essa obra fica aquém de qualquer reconciliação; como *O Subsolo* ela já ultrapassa o romantismo. Albert Camus faleceu no momento em que, sem dúvida, uma carreira nova se abria diante dele. (GIRARD, 2009, p. 303)

Podemos perceber que tanto Girard quanto Kundera presumem uma conversão na qual o romancista abandona uma *Weltanschauung* romântica e lírica, desde a qual os dramas humanos passam a aparecer sob a luz de uma comicidade até então impossível. Porém, é necessário compreender que essa conversão não se confunde com aquela de tipo existencialista, na qual se observaria uma vitória da autenticidade sobre a inautenticidade. Na perspectiva das ideias de Girard e Kundera, a díade inautenticidade-autenticidade está toda ela sob a égide da mentira romântica, da ilusão lírica. Como observa Charles Larmore, em *As práticas do eu*, “nenhum outro pensador se encarniçou tão impiedosamente e com tanto êxito em demonstrar nesse sentido a impostura da autenticidade” (LARMORE, 2008, p 61). Segundo o autor, a perspectiva de Girard

mostra como o ideal da autenticidade, tendo sido impulsionado na era democrática, pertence a esta por sua própria natureza. (...) Com efeito, costuma-se dizer que a autenticidade se tornou nos tempos modernos um valor incontornável com o recuo das tradições imemoriais, que abriu espaço à expressão da espontaneidade individual. Esse processo de personalização se aceleraria em seguida, quando os grandes relatos da modernidade – as ideologias progressistas impondo a partir de um saber superior disciplinas e deveres ao indivíduo – começaram por seu turno a enfraquecer. Assim, o ‘pós-moderno’, em seu apoio incondicional ao “direito à diferença”, seria capaz de inaugurar o reino realizado da autenticidade. (LARMORE, 2008, p. 73)

Embora diante da teoria do desejo mimético a autenticidade tenda a aparecer inescapavelmente como impostura, será mesmo que essa acusação de uma autenticidade expressivista realmente incide sobre o romance de Albert Camus? Especialmente se pensarmos em *O estrangeiro*? Não será o final de *O estrangeiro* justamente um momento

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

que contraria as opiniões de Girard e Kundera sobre Camus? O final da narrativa de Meursault não força a ideia de mediação do desejo até seu paroxismo? É o que parece ser possível de afirmar desde a interpretação feita por Robert Solomon do romance de Camus.

MEURSAULT É MAIOR QUE CAMUS

Em *Sentimentos obscuros, pensamentos sombrios: experiência e reflexão em Camus e Sartre*⁵, Robert Solomon empreende uma análise sistemática do pensamento e da ficção dos dois autores citados no título da obra. No escopo da presente reflexão, vou me deter nas análises realizadas pelo autor da obra *O estrangeiro* de Camus.

Na análise de Solomon, as duas partes do romance de Camus apresentam momentos distintos da jornada de Meursault. Se na primeira parte de *O estrangeiro* descobrimos como pensa o personagem que não é capaz de experimentar a normalidade de situações sociais cotidianas – não chora no velório da mãe, não consegue entender o amor de sua amante embora admita que poderia se casar com ela, não possui motivação subjetiva para cometer um assassinato –, na segunda parte vemos como “Meursault está aprendendo o que é aplicar atribuições a si mesmo, ver a si mesmo como os outros o vêem em um contexto social” (SOLOMON, 2006, p. 18-19)⁶. Em outras palavras, é no contexto de sua situação de réu que Meursault começa a compreender a identidade objetiva que possui no olhar e no juízo alheio. Em suma, o processo – jurídico e subjetivo – pelo qual Meursault passa oferece uma experiência ao gosto da teoria do desejo mimético, isto é, a emergência de uma subjetividade que só se estrutura através da mediação por um âmbito de alteridade desde o qual os modelos irradiam sua influência incontornável na teoria de Girard. Afirma Solomon:

Tendo aprendido através do processo a ser autoconsciente através do julgamento e reconhecimento dos outros, e assim tendo aprendido a ver a si mesmo como algo – a saber, um criminoso sem remorso – ele pode ver como chegar a um reconhecimento final de

5 Livre tradução de *Dark feelings, grim thoughts: experience and reflection in Camus and Sartre* (2006), ainda sem tradução para o português.

6 “Meursault is learning what is to apply ascriptions to himself, to see himself as others see him in a social context”. (SOLOMON, 2006, p. 18-19).

si mesmo apenas pelo caminho do ódio, os “uivos de execração”, da multidão em sua execução. (SOLOMON, 2006, p. 33)⁷

Solomon afirma ainda que “Meursault é mais persuasivo que seu criador filosófico” (p. 31)⁸. Tal afirmação, feita no contexto do co-tejo da lição sobre a subjetividade oferecida em *O estrangeiro* e a pequena antropologia filosófica das páginas de *O mito de Sísifo*, vai ao encontro da exigência feita por Milan Kundera, a saber, a de que a prosa ficcional deve ser mais inteligente do que seu autor para que mereça o estatuto de romance. Para Solomon, o romance de Camus é melhor do que seu ensaio filosófico. Se Girard reconhece que a obra de Camus apontava para um salto qualitativo em *A queda*, por outro lado, com Solomon, somos convidados a ver já em seu inaugural *O estrangeiro* a emergência de um olhar romanesco que supera em qualidade o caráter meramente ilustrativo que as obras dos escritores costumam ter quando estes empreendem a prática da narrativa ficcional.

Como foi visto, Girard não admite qualquer coisa como uma vitória da autenticidade sobre a estrutura triangular do desejo humano. Para o pensador, a liberdade humana consiste na possibilidade de eleição de modelos melhores para o pensar e para o viver humanos. Quanto mais vertical for o modelo – isto é, quanto mais ele estiver concretamente distante do seu imitador – melhor é a relação de mediação estabelecida. Em um horizonte no qual o arquimodelo de conduta e visão de mundo não é nada menos do que o próprio Cristo, as relações mediadas por modelos concretamente próximos é expediente de armadilhas existenciais que desembocam em resoluções frequentemente violentas.

Ora, no texto de Solomon, lemos que na conclusão de *O estrangeiro* há qualquer coisa de grandioso acontecendo, algo como “uma espécie de ‘transcendência’, para usar uma palavra perigosa, na qual Meursault vê o seu caminho através dos detalhes da vida para uma imagem maior e claramente filosófica, sem Deus ou Céu ou salvação ou outra vida para viver” (SOLOMON, 2006, p. 33)⁹. Vejamos as

7 “Having learned by way of the trial to be self-conscious via the judgment and recognition of others, and thus having learned to see himself as *something* – namely, a remorseless criminal – he can see his way to a final recognition of himself only by way of the hatred, the “howls of execration”, from the crowd at his execution.” (SOLOMON, 2006, p. 33)

8 “Meursault is more persuasive than his philosophical creator” (SOLOMON, 2006, p. 31).

9 “There is something else going on here, a kind of ‘transcendence’, to use a dangerous word, in which Meursault sees his way through the details of

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

palavras finais de Meursault diante de sua condenação à morte no final do romance:

Pela primeira vez, havia muito tempo, pensei na minha mãe. Julguei ter compreendido por que é que, no fim de uma vida, arranjava um “noivo”, por que é que fingira recomeçar. Também lá, em redor desse asilo onde as vidas se apagavam, a noite era como uma treva melancólica. Tão perto da morte, a minha mãe deve ter-se sentido libertada e pronta a tudo reviver. Ninguém tinha o direito de chorar por ela. Também eu me sinto pronto a tudo reviver. Como se esta grande cólera me tivesse limpo do mal, esvaziado da esperança, diante dessa noite carregada de sinais e estrelas, eu abria-me pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por o sentir tão parecido comigo, tão fraternal, senti que fora feliz e que ainda o era. Para que tudo ficasse consumado, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muito público no dia de minha execução e que os espectadores me recebessem com gritos de ódio. (CAMUS, 1971, p. 153-154)

Se Girard exige que a conclusão romanesca seja memória, a tomada de consciência de Meursault acerca dos motivos de sua mãe no final de sua vida é uma viva demonstração de sua conversão. Meursault, afinal, compreendera – ainda que mininamente – as experiências e expectativas alheias. E se tudo isso ocorria quando ele se sentia, afinal, imbuído – ainda que mininamente – de uma identidade tão provisória quanto revisável, suas reflexões finais acerca da esperança pelo nada e pela consagração de sua identidade de assassino a ser oferecida pelos gritos de ódio parecem passagens absolutamente compatíveis com as exigências da teoria do desejo mimético: se a identidade de Meursault lhe chegou nas vésperas da própria morte, não significa isso que a morte antecipada singulariza um indivíduo? Tudo se passa como se Meursault, ao perceber que morreria, tivesse sido obrigado a, na solidão do cárcere, constituir reflexivamente o ‘quem’ desse indivíduo que morreria. Sua rápida queda na expectativa do nada evidencia o quanto a identidade de Meursault, obtida através do juízo e do olhar do outro, foi superada pela ideia de uma transcendência vertical. Que essa transcendência não tenha sido obtida pelo Deus das alturas mas pelo nada das profundezas não desmerece em nada a vitória de Meursault sobre si mesmo. E se Meursault oferece uma imagem tão poderosa na conclusão de *O estrangeiro*, é perfeitamente possível atribuir ‘verdade romanesca’ a esse livro desse legítimo romancista.

life to a larger, clearly philosophical picture, one without God or Heaven or salvation or another life to live” (SOLOMON, 2006, p. 33).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode parecer eventualmente frívola uma discussão sobre o estatuto romanesco da prosa ficcional de um escritor consagrado como Albert Camus. Porém, se admitimos com Kundera que o romance tem uma “missão ontológica” (KUNDERA, 2009, p. 145), que essa missão ontológica lhe é própria e não é intercambiável com aquela da filosofia, que essa missão pode se converter, no dizer de Ricoeur, em um “vasto laboratório para experiências intelectuais” (RICOEUR, 2014, p. 155), parece pertinente elucidar o quanto a ficção camusiana alcança e evidencia a verdade romanesca. Mesmo que Meursault seja uma espécie de lembrete limítrofe da existência que chega ao paroxismo de suas possibilidades, seu drama diante da própria identidade e da própria morte é um drama de alcance universal, profundamente humano e filosoficamente central para a reflexão existencial.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

COSTA, Vitor Hugo dos Reis. Para morrer é necessário ser alguém: a ipseidade mínima de meursault diante do desafio romanesco. *MIMESIS*, Bauru, v. 41, n. 2, p. 81-99, 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Tradução de Manuel de Lima e Bruno da Ponte. Lisboa: Editora Minotauro, 1965.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução de Ana Helena Souza. – 1. ed. – São Paulo: Editora Globo, 2014.

BECKETT, Samuel. **Malone morre**. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. – 1. ed. – São Paulo: Editora Globo, 2014.

BECKETT, Samuel. **Molloy**. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. – 1. ed. – São Paulo: Editora Globo, 2014.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Antônio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo, SP: É Realizações, 2009.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**: (ensaio). Tradução de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Ver Mourão. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUNDERA, Milan. **A cortina**: ensaio em sete partes. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LARMORE, Charles. **As práticas do eu**. Tradução de Maria Estela Gonçalves. São Paulo, SP: Editora Loyola, 2008.

MERRILL, Trevor Cribben. **O livro da imitação e do desejo**: lendo Milan Kundera com René Girard. Tradução de Pedro Sette-Câmara. - 1. ed. - São Paulo: É Realizações, 2016.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como outro**. Tradução Ivone C. Benedetti. – 1ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SOLOMON, Robert. **Dark feelings, grim thoughts**: experience and reflection in Camus and Sartre. Oxford University Press, 2006.

STEIN, Ernildo. **Melancolia**: ensaios sobre a finitude no pensamento ocidental. Porto Alegre: Movimento, 1976.

