



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
MESTRADO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**A recepção criativa de *L'Étranger* em *Meursault, contre-enquête* de Kamel
Daoud**

GABRIEL DIAS PIMENTEL

São Carlos

2021

GABRIEL DIAS PIMENTEL

A recepção criativa de L'Étranger em Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Área de concentração: Literatura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento

São Carlos

2021

Gabriel Dias, Pimentel

A recepção criativa de L'Étranger em Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud / Pimentel Gabriel Dias -- 2021. 88f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Luís Fernandes dos Santos Nascimento

Banca Examinadora: Débora Cristina Morato Pinto,
Fabio Weintraub

Bibliografia

1. Literatura, Pós-modernidade, Albert Camus, Kamel Daoud, Chico Buarque de Hollanda.. I. Gabriel Dias, Pimentel. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gabriel Dias Pimentel, realizada em 19/08/2021.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar)

Profa. Dra. Débora Cristina Morato Pinto (UFSCar)

Prof. Dr. Fabio Weintraub (USP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLIT) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bem como aos professores e colegas do programa, que me apoiaram e me possibilitaram realizar trocas de experiências durante todo o percurso do mestrado.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento, por me acompanhar por parte desse trajeto; ao Prof. Dr. Fabio Weintraub, por estar sempre presente e por ser solícito; e à Prof^ª Dr^ª Débora Cristina Morato Pinto, por aceitar fazer parte da banca.

Aos meus professores da graduação na Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de Araraquara — especialmente à Prof^ª Dr^ª Andressa Cristina de Oliveira, que me incentivou a começar um projeto de mestrado — e aos demais professores durante minha formação.

Aos meus amigos e familiares, especialmente aos meus pais, Luiz e Jô, que me incentivaram o hábito da leitura desde pequeno, ao meu avô Santana e à minha tia Lúcia, ao meu irmão Gustavo e a todos que, de alguma forma, contribuíram na minha caminhada não apenas acadêmica, mas de vida.

Por fim, agradeço a Albert Camus, Kamel Daoud, Chico Buarque de Hollanda e a todos os teóricos que fizeram parte deste trabalho, ressaltando o poder da Literatura em aproximar realidades e tempos tão dispersos na experiência como leitor e pesquisador.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a desenvolver uma breve análise das diferentes formas de interpretação da obra *L'Étranger* (1942) do escritor franco-argelino e ganhador do prêmio Nobel de Literatura Albert Camus. A partir do panorama de sua fortuna crítica, adentramos na análise de duas obras influenciadas diretamente por Camus: o romance *Meursault, contre-enquête* (2014), do escritor Kamel Daoud, e da canção *As caravanas* (2017), do multiartista brasileiro Chico Buarque de Hollanda. Nesse percurso analítico, abordaremos como a paródia pós-moderna e o testemunho ficcional são pontos fundamentais na obra de Daoud, assim como a releitura crítica das relações sociais brasileiras é cara à canção de Hollanda. Nossa fundamentação teórica, além da fortuna crítica do texto-fonte de Camus, terá, como base, a autora Linda Hutcheon (1985; 1991), para dialogar sobre sua acepção de pós-modernidade, Márcio Seligmann-Silva (2005) e Beatriz Sarlo (2007) contribuindo sobre o estatuto do testemunho, dentre outros autores que auxiliaram, de diferentes maneiras, na construção da fortuna crítica das três obras trabalhadas e na pauta das interpretações defendidas no decorrer da dissertação.

Palavras-chave: Literatura, pós-modernidade, Albert Camus, Kamel Daoud, Chico Buarque de Hollanda.

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage propose de développer une brève analyse des différentes formes d'interprétation de l'oeuvre *L'Étranger* (1942) de l'écrivain franco-algérien Prix Nobel de Littérature Albert Camus. Partant du panorama de sa fortune critique, nous entrons dans l'analyse de deux œuvres directement influencées par Camus, à savoir le roman *Meursault, contre-enquête* (2014) de l'écrivain Kamel Daoud et la chanson *As caravanas* (2017) du multiartiste brésilien Chico Buarque de Hollanda. Dans ce parcours analytique, nous entrerons dans la façon dont la parodie postmoderne et les témoignages fictifs sont des points fondamentaux dans l'œuvre de Daoud et la réinterprétation critique des relations sociales brésiliennes sera la chanson de Hollanda. Notre fondation théorique, en plus de la fortune critique du texte source d'Camus, sera basée sur la théorie de l'auteur Linda Hutcheon (1985; 1991), pour discuter de sa postmodernité, Márcio Seligmann-Silva (2005) et Beatriz Sarlo (2007) contribuant au statut du témoignage, parmi d'autres auteurs qui ont contribué de différentes manières à bâtir la fortune critique des trois œuvres travaillées et à guider les interprétations défendues lors de la thèse.

Mots-clés: Littérature, postmodernité, Albert Camus, Kamel Daoud, Chico Buarque de Hollanda.

ABSTRACT

The present work proposes to develop a brief analysis of the different forms of interpretation of the work *L'Étranger* (1942) by the Franco-Algerian writer Nobel Prize for Literature Albert Camus. Based on the panorama of his critical fortune, we enter into the analysis two works directly influenced by Camus, namely the novel *Meursault, contre-enquête* (2014) by the writer Kamel Daoud and the song *As caravanas* (2017) by the Brazilian multiartist Chico Buarque de Hollanda. In this analytical path, we will enter into how postmodern parody and fictional testimony are fundamental points in the work of Daoud and the critical reinterpretation of Brazilian social relations will be the song of Hollanda. Our theoretical foundation, in addition to the critical fortune of the source text of Camus, will be based on the theoretical basis of the author Linda Hutcheon (1985; 1991), to discuss her postmodernity, Márcio Seligmann-Silva (2005) and Beatriz Sarlo (2007) contributing to the status of testimony, among others authors who contributed in different ways to build the critical fortune of the three works worked and guide the interpretations defended during the dissertation.

Keywords: Literature, post-modernity, Albert Camus, Kamel Daoud, Chico Buarque de Hollanda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 <i>L'Étranger</i>	15
1.1 Os caminhos até <i>L'Étranger</i>	15
1.2 Sartre e o absurdo camusiano	17
1.3 A psique de Meursault	22
1.4 <i>L'Étranger</i> e a ruptura com o romance tradicional.....	24
1.5 A voz aos silenciados.....	29
2 <i>Meursault, contre-enquête</i>	35
2.1 Albert Camus e a influência na produção literária na Argélia.....	35
2.2 A contrainvestigação.....	40
2.3 A paródia e o discurso pós-moderno	44
2.4 A voz.....	49
2.5 Testemunho e pós-modernidade	55
2.6 <i>Aujourd'hui, M'ma est encore vivante</i>	63
3 <i>As caravanas</i>	75
3.1 Albert Camus e o Brasil.....	75
3.2 <i>As caravanas</i>	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS	84
ANEXO.....	88

INTRODUÇÃO

Considerado como um dos grandes nomes da Literatura Mundial do século XX, Albert Camus foi uma figura emblemática que representou, de modo proeminente, o período de tensões sociais e ideológicas do Pós-Guerra. Esteve presente não apenas nas discussões literárias e filosóficas, como também nas de cunho político, e seus artigos — como jornalista —, seus romances, seu trabalho dramaturgico e sua obra ensaística estimularam reflexões e opiniões sobre diversos temas da condição humana e da realidade de sua época, como a morte, o suicídio, a revolta e o absurdo — aspectos que o tornaram em um dos intelectuais mais relevantes do período.

Sobre a importância de Camus dentro do cânone literário, Gay-Crosier (2013)¹ ressalta a permanência e a relevância dos escritos camusianos até os dias atuais, sendo um dos autores francófonos mais estudados, principalmente fora da França. A produção de artigos e obras sobre o autor mantiveram um fluxo constante desde suas primeiras publicações. Consta-se que o interesse incessante pela obra de Camus pode ser justificado graças à multiplicidade de leituras e significados presentes em sua produção, instigando a crítica especializada, bem como os leitores não especializados.

Seu legado apresenta um autor com um posicionamento consciente da importância da construção de um projeto artístico e teórico, ciente do papel de um intelectual na construção não apenas de sua obra, como também da realidade que o circunda. Trata-se de um escritor lúcido em face de seu tempo, assim como em relação as suas limitações.

Na publicação de suas anotações pessoais, podemos vislumbrar seus processos de construção literária e intelectual, além da fragilidade e das hesitações em relação à qualidade de seus trabalhos. Ficamos sabendo, por meio de anotações e estudos voltados à análise de seu processo criativo e de composição, como os de Castex (1965) e Geske (2009; 2011; 2012; 2020), que o autor sempre se colocou em dúvida sobre seu processo criativo e sua capacidade de transmitir ideias por meio da escrita, ao mesmo tempo em que estabelece essa incerteza em seus leitores:

Ces témoignages et analyses spécifiques fort variés confirment, une fois plus, que Camus n'offre jamais un gage de certitudes mais le défi d'incertitudes à conquérir,

¹ O ano da publicação respeitará as datas que constam nas referências da dissertação.

qu'il n'est dispensateur ni de leçons de morale ni de leçons de justice mais un infatigable semeur de questions (GAY-CROSIER, 2013, p. 12)².

Ao considerarmos o turbilhão de ideias e emoções advindas da criação artística dos textos camusianos, delimitaremos nossas reflexões e análises em torno de seu primeiro romance, *L'Étranger*, publicado em 1942. As reflexões visam analisar como esse romance foi compreendido e reinterpretado por outros autores, em um processo de recepção criativa e que reverbera em outros campos de expressão artística, como a música, o cinema e os quadrinhos. O escritor e jornalista Kamel Daoud e o compositor e romancista Chico Buarque de Hollanda são os autores selecionados para demonstrar a contemporaneidade da influência de Camus. Daoud nos apresentará uma paródia pós-moderna, respondendo ao texto-fonte e dialogando com a construção histórica argelina. Por outro lado, Hollanda se utilizará do texto-fonte como base para suas interpretações das tensões sociais existentes entre os moradores do “asfalto” e os moradores dos morros cariocas.

A constante “atualização” do texto literário e o distanciamento que ocorre entre a concepção artística de seu criador e a interpretação/absorção desse texto no decorrer do tempo pelos leitores é uma das questões que desenvolveremos no decorrer do trabalho. Iremos focar nas recepções críticas e de aspectos estruturais de *L'Étranger* para, posteriormente, analisarmos o romance *Meursault, contre-enquête* (2013) e a canção *As caravanas* (2017), examinando como ocorre o processo de recepção criativa nelas. Compreendemos “recepção criativa” como o conceito de Jauss (1990), no qual há um processo de influência sofrido tanto pelo texto quanto pelo leitor, em um sistema que se retroalimenta, gerando a apropriação de uma obra inicial por outros autores que, a partir dessa retomada, desenvolvem trabalhos independentes.

Compagnon (1998) atribui um destaque especial à recepção e à intencionalidade do autor na concepção da obra literária. Compagnon elucida como a intencionalidade da concepção artística se mescla à recepção de seus leitores, tornando, assim, o texto literário vivo, movediço e possibilitador de diversas interpretações. A abordagem deste trabalho é a concepção de Literatura como algo fluído, cuja possibilidade de produzir novos sentidos depende de uma série de fatores, internos e externos ao texto literário. Ao focarmos no romance de Camus, em comparação a duas outras obras citadas, deparamos-nos com a

² “Esses testemunhos e análises específicas muito variados reiteram, novamente, que Camus nunca oferece uma garantia de certezas, mas o desafio das incertezas a serem conquistadas, pois ele não forneceu lições de moralidade nem lições de justiça, mas foi um propagador incansável de dúvidas” (GAY-CROSIER, 2013, p. 12, tradução nossa).

diversidade de interpretações de *L'Étranger*; tal variedade também será explorada nos textos teóricos utilizados, muitas vezes divergentes, mas que expressam a multiplicidade de significados e símbolos presentes na obra.

Desta forma, o propósito deste trabalho está na articulação entre a análise de aspectos constitutivos do romance *L'Étranger* e de como oferecem uma chave de leitura para também avaliar a recepção criativa do romance, parcialmente representada pelas apropriações de Daoud e Hollanda.

Ao escolhermos *L'Étranger* como o texto central, que se conecta com as duas outras obras, concluímos que a retomada do texto-fonte seria o fio condutor desse diálogo. Elencamos artigos acadêmicos, obras dedicadas ao autor e escritos do próprio Camus para pensarmos nessa questão. Nas outras duas obras, desenvolvemos melhor a compreensão do silêncio do romance-fonte na constituição de seus escritos, seja por meio do silenciamento das etnias nativas da Argélia — que será um dos motes de Daoud — ou na transposição das tensões sociais feitas por Hollanda.

Em vista disso, estruturamos a dissertação em três capítulos. O primeiro será dedicado aos trabalhos que compõem o mosaico interpretativo e estrutural de *L'Étranger*, valorizando reflexões sobre o protagonista Meursault. Nosso objetivo não é estabelecer um panorama completo da fortuna crítica de *L'Étranger*, mas dar uma base à nossa dissertação sobre as diversas abordagens que o texto sofreu durante seus mais de setenta anos. Como critério de escolha dos textos, utilizaremos autores que se dedicaram a interpretar os aspectos psicológicos, narratológicos e histórico-sociais da narrativa de Camus para, posteriormente, pensarmos como Hollanda e Daoud ressignificaram tais aspectos dentro de suas obras. Paralelamente, o primeiro capítulo servirá de preparação para a discussão sobre a obra em si, principalmente na construção de Meursault, suas motivações — ou ausências destas — e como suas ações e seus lapsos reverberam nas obras de Daoud e Hollanda.

A partir disso, esse capítulo retomará análises que se dedicaram a compreender alguns dos elementos constitutivos do romance. Selecionamos abordagens bem delimitadas e específicas. Começaremos com a interpretação filosófica de Sartre (2006), em seu artigo de recepção crítica ao romance *L'Étranger*, um trabalho fundamental por haver levantado, pela primeira vez, questões que serão caras aos estudos dessa obra, como a influência de outros escritos de Camus, as construções gramaticais usadas pelo autor e a temática de solidão e deslocamento do indivíduo.

Rosenfeld (1969), Aberastury e Baranger (1984) contribuirão com uma análise psicológica do personagem Meursault, interpretação que valoriza elementos da psique do

personagem, possibilitando uma leitura rica de Meursault. No tocante às questões da influência do colonialismo em *L'Étranger*, traremos Said (2005) ao trabalho. Sua influência em Camus e Daoud nos possibilitará colocar os dois autores em perspectiva.

Nosso objetivo, ao selecionarmos esses autores, além de diversos outros que farão parte de todo o corpo do trabalho, é demonstrar como o romance foi abordado de diversas formas. Ao focar em uma perspectiva específica de análise, existe o risco de negligenciar ou apagar partes fundamentais do romance como, por exemplo, a crítica social presente ao judiciário francês ou a ironia na representação do julgamento de Meursault.

Sobre os autores trazidos ao texto, encontramos, em Sartre (2006), uma abordagem da filosofia camusiana como uma leitura-chave do romance, sendo essa interpretação filosófica de *L'Étranger* a forma mais consagrada de interpretação da obra na França até os dias de hoje. A abordagem filosófica parte do conceito de “absurdo”, criado por Camus e melhor desenvolvido no ensaio filosófico *Le mythe de Sisyphe* (1942), para interpretar a indiferença de Meursault em face dos eventos por ele narrados. Sartre baseia-se em Sísifo para fundamentar sua interpretação e classificar o protagonista e o próprio romance como exemplos do absurdo camusiano.

O absurdo camusiano pode ser sintetizado como uma tomada de consciência da finitude da vida, a compreensão de que estamos todos condenados à morte e que, por consequência, vivemos essa contradição, desejando um mundo/natureza que não se importa com a nossa existência: “[o] absurdo é sempre prisioneiro dessa dualidade: entre o espírito que deseja e o mundo que despreza, entre os apelos humanos e o silêncio do mundo” (GESKE, 2011, p. 20).

Dessa forma, Sartre (2006) contribuirá, em nosso trabalho, com seu ponto de vista que vê o silêncio em relação às condições coloniais argelinas e o deslocamento de Meursault como uma marca metafísica. Tal abordagem será criticada por Said (2005) e Daoud, que consideram o silêncio uma marca muito mais política que filosófica.

De maneira similar, recorreremos também a Rosenfeld (1969) para abordar o rompimento estético de *L'Étranger* em relação ao romance tradicional, constituindo o autor franco-argelino como um dos exemplos escolhidos pelo crítico para ilustrar o que ele chama de “desrealização” da arte contemporânea, ou seja, um afastamento das formas modernas de arte da mimese. Ao falar de Camus e de *L'Étranger*, Rosenfeld (1969) ressalta o “falso-EU”, que narra, de maneira objetiva e distante, sua própria vida, tornando o processo desconfortável, bem como estranho ao leitor. Esse narrador desumanizado rompe completamente com a linearidade do romance tradicional, por meio ora do distanciamento,

ora da objetividade — ambos mediados pelas elipses e silenciamentos da narrativa. Novamente, teremos uma análise fundamentada nos efeitos de leitura da obra e em seus lapsos para justificar uma quebra estética dos modelos tradicionais de Literatura.

Partindo de outra perspectiva, a psicanalítica, Aberastury e Baranger (1984) analisam o aspecto psicológico do personagem Meursault e a repressão do seu luto pela perda da mãe. A análise psicopatológica de Meursault é o objetivo principal deste estudo.

Aberastury e Baranger (1984) têm, como tese fundamental de seu artigo, o luto não elaborado pela morte da mãe, que geraria um mecanismo esquizoide em Meursault. Esse processo de negação seria o motivo do afastamento de si e do mundo. Seu silenciamento culmina no assassinato do árabe — uma forma simbólica de punir a si próprio e alcançar sua morte. Nenhum dos quatro autores descritos, talvez com a exceção de Sartre, consideram outros fatores, como as representações árabes ou os aspectos histórico-sociais da Argélia colonizada. Conforme Sartre (2006), essa abordagem psicológica aprofunda as questões da psique do personagem sem considerar as nuances histórico-sociais da obra.

Com isso, temos um conjunto de autores que refletiram sobre *L'Étranger* ao mesmo tempo que negligenciaram elementos e, até mesmo, ironias presentes na obra. Esses pontos de vista, que não levam em conta os aspectos políticos e sociais do romance camusiano, serão duramente criticados por Daoud em seu romance *Meursault, contre-enquête*. As críticas de Daoud serão direcionadas tanto ao romance de Camus como a sua fortuna crítica. Nosso principal exemplo será Said (2005), que situa Camus dentro de uma tradição literária imperialista. Salientamos que a leitura de Daoud é imbricada de uma ideologia localizada na pós-independência argelina, a qual olha, de maneira crítica, o tom conciliatório de Camus, uma vez que este considerava a possibilidade de construção de uma Argélia que acolhesse ambos os nativos e franceses em um projeto utópico ou, até mesmo, alienado.

Dito isso, Said (2005) agregará um novo ponto de vista: o do colonialismo, do silenciamento e da representação dos povos autóctones da Argélia em *L'Étranger*. A partir de seu ponto de vista, discutiremos como alguns críticos identificam em Meursault e, consequentemente, em Camus, um posicionamento racista e alienado no que tange à representação dos nativos em sua obra. Said (2005) será fundamental para compreendermos os mecanismos utilizados por Daoud para fundamentar sua crítica a Camus no decorrer de *Meursault, contre-enquête*.

Além dos autores acima citados, outras obras teórico-críticas serão utilizadas para fundamentar um panorama da recepção crítica de *L'Étranger*. Sabemos que, dada a quantidade de trabalhos críticos dedicados a Camus, muitos autores importantes para a

compreensão da obra não serão mencionados de modo pormenorizados. No entanto, a partir da seleção feita, julgamos que é possível entender a multiplicidade de interpretações sobre a obra e a amplitude de sua influência sobre outros artistas que *L'Étranger* representa. Pretendemos elaborar um itinerário crítico da obra de Camus que fomente alguns dos posicionamentos e escolhas artísticas tomados por essas duas obras influenciadas por *L'Étranger*. Compreendemos que, a partir da forma de interpretação do texto-fonte, poderemos compreender as críticas feitas por Daoud da mesma forma que, com base nas tensões identificadas no texto-fonte, seremos capazes de compreender melhor a retomada feita por Hollanda na construção de *As caravanas*.

Dessa maneira, nosso objetivo não é inventariar toda a crítica do romance camusiano. Consideramos que autores como Rey (1970, 1981) ou Fitch (1972) têm trabalhos exemplares, que reúnem parte considerável da crítica camusiana em seus primeiros anos, além de pesquisadores, como Geske (2009; 2011; 2012; 2020) e Pinto (2015), que possuem diversos artigos e estudos dedicados a diferentes facetas do autor franco-argelino. A função desta parte da pesquisa é pavimentar uma interpretação crítica que demonstre alguns dos aspectos presentes nos estudos da obra camusiana e nos textos que se apropriam dela, possibilitando interpretações e justificativas das escolhas artísticas feitas por Daoud e Hollanda.

O segundo capítulo da dissertação retomará as discussões iniciadas acerca dos posicionamentos de Camus sobre as questões de independência de sua terra natal e de como os povos nativos são representados. Para tanto, analisaremos o já referido romance do escritor e jornalista argelino Daoud, cuja proposta principal é apresentar um ponto de vista divergente do relato de Meursault. Daoud retoma a narrativa de Camus para desenvolver um romance a partir do ponto de vista do árabe morto pelo protagonista de *L'Étranger*.

O caráter paródico do texto de Daoud nos suscitou questões que nortearam o desenvolvimento desse capítulo. Dentre as principais problemáticas levantadas, destacamos como é feita a estruturação narrativa dessa obra e como o autor se apropria de mecanismos caros ao testemunho para construir sua crítica ao processo colonial francês, à Guerra de Independência Argelina e ao próprio Camus. Além da apropriação da linguagem testemunhal, os instrumentos paródicos articulados na obra também serão analisados e detalhados nesse capítulo. Dentre as diversas leituras articuladas no desenvolvimento desse capítulo estão Seligmann-Silva (2005) e Sarlo (2007) para pensarmos sobre o estatuto do testemunho e sua validação como “verdade histórica”, além de refletirmos sobre a pertinência de um testemunho puramente ficcional, baseado em um evento literário e seu rompimento ou não com a retórica testemunhal.

Além do aspecto testemunhal, a paródia textual feita por Daoud será analisada sob o prisma de Hutcheon (1985) e sua análise sobre a paródia pós-moderna. Com intermédio desses autores, pretendemos debater a relação entre paródia e testemunho, tendo em vista a posição de Daoud sobre o legado de Camus. Tal discussão levará em conta a disputa entre as Literaturas Francesa e a Argelina, as tensões entre metrópole e ex-colônia, entre árabes e franceses, entre ironia e homenagem.

Por fim, traremos à discussão o autor e compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda e sua apropriação de *L'Étranger*. Consideramos pertinente incluir, mesmo que de maneira sucinta, a apropriação feita por Hollanda em seu álbum *Caravanas* (2017), servindo como exemplo da influência da obra camusiana no Brasil. Camus teve uma passagem significativa pelo Brasil em 1949, muito bem documentada pelo próprio autor em suas anotações pessoais. Sua breve estadia rendeu a confecção do conto *La pierre qui pousse* (1957) e diversas observações sobre essa terra, tão complexa e estranha quanto sua terra natal. Apontamos paralelos entre as observações feitas por Camus em sua breve estadia no Brasil com a crítica social feita por Hollanda décadas depois.

Hollanda, em sua canção *As caravanas*, transporta as tensões presentes entre árabes e colonizadores para a realidade brasileira, usando a descida dos moradores do morro carioca para as praias das regiões nobres da cidade, no intuito de pensar no embate com os moradores do “asfalto”. Por meio da música, o artista trabalha o Rio de Janeiro como uma metáfora contemporânea das relações de tensão social, de classe e histórica, presentes no deslocamento de pessoas dos setores periféricos da cidade para as regiões nobres, estabelecendo um paralelo entre os conflitos presentes na canção e os conflitos existentes no romance-fonte. Concluiremos o percurso teórico-crítico ao estabelecermos como *L'Étranger* se faz presente e atual, além de refletirmos sobre como a obra pode ser analisada por diferentes prismas, influenciando escritores e leitores tantos anos após seu lançamento.

Não somente o sentido do texto não se esgota com a intenção nem se lhe esquivava – não pode ser reduzido ao sentido que tem para o autor e seus contemporâneos –, mas deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura (COMPAGNON, 2014, p. 64).

Por fim, a dissertação almeja refletir sobre a Literatura e sua fluidez, demonstrando que a arte é um juízo de valores e normas que se alteram com o tempo. Entendemos, assim, que os grandes autores são aqueles que conseguem se manter relevantes, superando o crivo dos anos, tal como consideramos o caso do escritor Albert Camus.

1 *L'Étranger*

1.1 Os caminhos até *L'Étranger*

O romance *L'Étranger* (1942) não foi a primeira obra publicada por Albert Camus. Antes disso, o autor já havia publicado as coletâneas de ensaios *L'Envers et L'Endroit* (1937) e *Noces* (1938) na Argélia. Seus escritos iniciais não causaram grande impacto na época do lançamento e tiveram uma pequena tiragem. Porém, após sua republicação, quando o autor já era um escritor consagrado, a crítica notou que muitos dos símbolos presentes em seus ensaios iniciais apresentavam, em caráter embrionário, temas e formas que, anos mais tarde, consagraram Camus como escritor e intelectual. O próprio autor afirmou, no prefácio da reedição de *L'Envers et L'Endroit* publicada em 1958, que sua relutância em lançar novamente esses ensaios devia-se à sua imaturidade — o autor contava apenas 22 anos de idade quando os publicou — e à dúvida quanto ao valor literário de seus primeiros escritos.

Camus considerava que seus ensaios iniciais tinham um valor muito mais pessoal, uma vez que mostravam seu processo de experimentação e amadurecimento como escritor:

[...] posso confessar, na verdade, que o valor de depoimento deste pequeno livro é, para mim, considerável. Digo, efetivamente, para mim, pois é diante de mim que ele depõe, é de mim que ele exige uma fidelidade da qual sou o único a conhecer a profundidade e dificuldades (CAMUS, 2018, p. 13-14).

Essa trajetória, dos trabalhos iniciais de Camus até a publicação de *L'Étranger*, é objeto de pesquisa de Geske (2011). A autora analisa os elementos constitutivos desses primeiros escritos, ressaltando a presença dos conceitos de absurdo e de núpcias, fundamentais para a autora em sua interpretação de *L'Étranger* e presentes de maneira experimental em *L'Envers et L'Endroit*:

Se compreendermos que o absurdo é essencialmente um divórcio entre o homem e o mundo, logicamente para que haja uma experiência de separação é necessário que primeiramente tenha havido uma experiência de união. Dentro do pensamento camusiano, essa experiência foi nomeada de Núpcias (GESKE, 2011, p. 21).

A partir dessa afirmação, a autora faz uma abordagem coerente do texto camusiano com o ideário do autor, considerando que as obras artísticas se complementavam ou resignificavam em um fluxo constante:

On considère trop souvent l'œuvre d'un créateur comme une suite de témoignages isolés. On confond alors artiste et littéraire. Une pensée profonde est en continuel devenir, épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne. De même, la création unique d'un homme se fortifie dans ses visages successifs et multiples que sont les œuvres.

Les unes complètent les autres, les corrigent ou les rattrapent, les contredisent aussi. Si quelque chose termine la création, ce n'est pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste aveuglé: "J'ai tout dit", mais la mort du créateur qui ferme son expérience et le livre de son génie (CAMUS, 2007, p. 154-155)³.

Ao adentrar o universo dos estudos e da crítica camusiana, podemos notar uma tendência a compreender *L'Étranger* sob a ótica de outros trabalhos de Camus. Geske (2011) relaciona os conceitos presentes em seus primeiros escritos para entender os símbolos mais bem elaborados e maturados em *L'Étranger*, assim como Sartre (2006) fez ao relacionar diretamente o romance e o ensaio filosófico *Le mythe de Sisyphe*.

O crítico literário Pierre-Georges Castex (1965), destaca, em um de seus tópicos, os paralelos existentes entre *L'Étranger* (1942) e *La mort heureuse* (1972), romance publicado postumamente e que havia sido originalmente concebido anos antes de *L'Étranger*. Geske (2009) destaca os pontos de contato entre as duas obras. Ambos os críticos usam, como base, além dos romances, as anotações pessoais de Camus do período de criação dos textos literários para analisar a maturação, as reflexões e alguns dos símbolos, principalmente a finitude e o assassinato, abordando a relação dos protagonistas, Meursault (*L'Étranger*) e Patrice Mersault (*La mort heureuse*), com seus atos.

Na construção da obra camusiana, como em todas as obras literárias, dialogam diretamente entre si e entre outros textos e discursos. Dessa forma, torna-se necessário compreendermos as relações entre anotações pessoais, ensaios e ficção, analisados por Sartre (1968; 2006) e por outros autores que se debruçaram sobre a compreensão da complexa obra de Camus. Do mesmo modo, tentamos esmiuçar a relação entre Literatura, Filosofia, Artes e Sociedade, que se fazem presentes no conjunto de textos, a fim de verificar seu impacto sobre a recepção criativa dessa obra, a influência sobre artistas, como Daoud, e sua reconstrução paródica de Chico Buarque de Hollanda, em sua alusão e reencenação dentro do cenário carioca de alguns dos temas presentes no texto-fonte de Camus. Desse modo, nosso itinerário teórico partirá de críticos que se dedicaram a dar sua contribuição sobre *L'Étranger* para, posteriormente, abordamos a recepção do texto na confecção de novos trabalhos.

³ “Com muita frequência, consideram-se as obras de um criador como uma série de testemunhos isolados. Confunde-se, então, artista e literato. Um pensamento profundo está em contínuo devir, abraça a experiência de uma vida e lhe dá forma. Da mesma maneira, a criação única de um homem se fortalece nas suas faces sucessivas e múltiplas que são as obras. Um completam as outras, corrigem-nas ou as recuperam, também as contradizem. Se já há uma coisa que completa a criação, não é o grito vitorioso e ilusório do artista engeuecido: “Eu disse tudo”, e sim a morte do criador que encerra sua experiência e o livra do seu gênio” (CAMUS, 2007, p. 114, tradução Ari Roitman e Paulina Watch).

Antes de adentrarmos o percurso crítico de *L'Étranger*, faremos uma breve síntese de seu enredo. No romance, o leitor tem contato com o narrador Meursault, que relata sua história do dia em que recebe a notícia sobre o falecimento de sua mãe, perpassando por sua rotina monótona em uma Argélia situada durante a colonização francesa. Seu aparente “equilíbrio” com a vida é quebrado a partir do momento em que se envolve em uma rixa entre seu vizinho Raymond, um cafetão, e o irmão de uma mulher que aquele espancou. Seu envolvimento nessa rusga que, em momento algum tinha a ver com ele, resulta no assassinato do árabe, irmão da mulher que Raymond havia agredido. Meursault assassina o irmão da mulher sem nenhuma razão aparente, em uma praia deserta, com quatro tiros — alguns disparos dados já após a morte do árabe. Após o crime, Meursault é julgado e condenado à forca.

Esse enredo é dividido em duas partes: a primeira se dá até o momento do assassinato; a segunda, no julgamento de Meursault. Apesar de o enredo parecer pouco complexo, o que mais instiga a crítica e os leitores é a maneira como a obra é construída, com um protagonista aparentemente deslocado do mundo, vivendo cada instante sem se preocupar com seu passado ou futuro, em um mundo de sensações e desprovido de motivação ou sentido. É um mundo tão absurdo ao ponto de ser julgado, não por ter tirado a vida de um homem sem nenhuma razão — fato este poucas vezes mencionado durante todo o processo —, e sim por “desrespeitar” as normas sociais mais banais, como não chorar no velório da mãe ou não crer em Deus. São essas as razões que levam o júri a condená-lo à morte.

Assim, *L'Étranger* se apresenta de uma maneira pouco usual ao leitor conforme Meursault vive em um mundo narrado de forma lacônica, cheio de lacunas e silêncios. É a esses silêncios que a crítica tenta, até os dias de hoje, dar significado e possibilidades de interpretação. Nossa dissertação perpassará alguns desses autores para refletirmos como o romance de Camus foi lido e reverbera em seus leitores.

1.2 Sartre e o absurdo camusiano

Começaremos nosso percurso por Sartre (2006), cujo trabalho foi um dos primeiros a construir um diálogo entre o ensaio filosófico e a obra romanesca de Camus, sendo publicado originalmente na edição de fevereiro de 1943 da revista literária *Cahiers du Sud*.

No artigo de recepção da obra *L'Étranger*, Sartre concluiu que a obra se destacava por suas peculiaridades: “[e]m meio à produção literária da época, esse romance era ele mesmo

um estrangeiro” (SARTRE, 2006, p. 117). O uso do adjetivo “estrangeiro” não decorre apenas de sua ambientação argelina, que mescla o clima tropical e as descrições apáticas e melancólicas de seu narrador, mas do divórcio entre o indivíduo e seu meio: “[e]strangeiro é o homem em face do mundo” (SARTRE, 2006, p. 120).

Sartre propõe uma leitura conjunta do romance e do ensaio filosófico *Le mythe de Sisyphe* como um método para compreender os significados mais profundos da obra:

[...] Camus nos deu o comentário exato de sua obra: seu herói não era nem bom nem mau, nem amoral nem imoral. Essas categorias não lhe convêm: ele faz parte de uma espécie muito singular à qual reserva o nome de *absurdo* (SARTRE, 2006, p. 117, grifo do autor).

Ao considerar o ensaio como uma espécie de guia de leitura para o romance, o artigo de Sartre torna-se passível de crítica, pois considera que o romance ganharia seu sentido pleno somente a partir do conceito de absurdo camusiano, aprofundado no ensaio.

O poeta indiano Keki N. Daruwalla, no artigo *The impact of L'Étranger: Oblique reflections on an Oblique Novel* (1992), parte de uma edição comemorativa de 50 anos do romance chamada *L'Étranger, Camus's L'Étranger: Fifty Years On* (1992) e compilada pela crítica literária Adele King, defende um posicionamento contrário ao de Sartre. Daruwalla considera que *Le mythe de Sisyphe* proporciona ao leitor diversas possibilidades de compreensão. No entanto, nenhuma delas levaria a compreensão plena e inequívoca das ações tomadas por Meursault:

I had turned to *Le Mythe de Sisyphe*, to search for Camus's own justification of Meursault's act. One discovers only what one wants to find. In that particular frame of mind I found nothing to buttress his arguments in Meursault's favour. There were plenty of digs, among others, at Galileo for abjuring a truth the moment his life was endangered, and at Schopenhauer for praising suicide 'while seated at a well-set table'. Actually it was the wrong book to go for its preoccupation was with suicide, not homicide. [...] But in all this found nothing that could justify the needless slaughter of the nameless Arab. Meursault also has to be seen as a philosophic pawn in an absurd universe. Camus defined it rather succinctly (DARUWALLA, 1992, p. 63)⁴.

Neste trecho, Daruwalla levanta um argumento fundamental para questionar Sartre, uma vez que nenhum dos trabalhos de Camus defendem ou resguardam o homicídio como

⁴ “Eu me debrucei sobre *O mito de Sísifo* para procurar a justificativa de Camus ao ato de Meursault. Descobrimos apenas o que queremos encontrar. Neste momento em particular, não encontrei nada que reforçasse seus argumentos a favor de Meursault. Houve muitas escavações, entre outras coisas, em Galileu para negar uma verdade no momento em que sua vida estava em perigo e em Schopenhauer para elogiar o suicídio ‘enquanto estava sentado em uma mesa bem posta’. Na verdade, era o livro errado porque sua preocupação era com suicídio, não homicídio. [...] Mas em tudo isso não encontrei nada que pudesse justificar o massacre desnecessário do árabe sem nome. Meursault também deve ser visto como um peão filosófico em um universo absurdo. Camus definiu-o de forma sucinta” (DARUWALLA, 1992, p. 63, tradução nossa).

uma forma de afirmação da existência ou Meursault como exemplo de um “homem absurdo” conceitualizado no ensaio. Pelo contrário, os conceitos abordados em *Le mythe de Sisyphe* — e, posteriormente, em *L'homme révolté* (1951), livro que motivou a ruptura de Sartre e Camus por divergências em como compreendiam as ações do Estado Soviético e de movimentos revolucionários — afirmam a necessidade de se viver diante do absurdo da existência e da revolta que esse absurdo gera, sem causar danos aos outros, mesmo que seja por um “bem maior”.

É inegável que as obras dialogam entre si. O próprio Camus afirmou, diversas vezes, que ambos os trabalhos foram concebidos concomitantemente. Geske (2009) comprova isso ao recuperar cartas e anotações de Camus, elucubrando sobre a concepção dos dois trabalhos, incluídos no que ele intitula de “o ciclo do absurdo”: “[j]e voulais d’abord exprimer la négation. Sous trois formes. Romanesque: ce fut *L'étranger*. Dramatique: *Caligula*, *Le malentendu*. Idéologique: *Le mythe de Sisyphe*” (CAMUS, 2017, p. 10)⁵. Porém, afirmar veementemente que o ensaio é necessário na compreensão do romance limita ou diminui seu valor como obra literária, tornando-o em uma mera romantização de um conceito filosófico.

Colaborando com nossa compreensão, o tradutor e crítico literário Manuel da Costa Pinto se posiciona de forma crítica aos estudos que negligenciaram os aspectos literários dos trabalhos de Camus, em detrimento de suas alegorias filosóficas:

No caso de Albert Camus, porém, a preocupação com a linguagem literária foi muitas vezes obscurecida por leituras que queriam decifrar as alegorias filosóficas de sua ficção ou encontrar as fontes subjetivas de seu pensamento -- pondo a perder tanto a força narrativa de relatos como *O estrangeiro* e *A queda* quanto a singularidade de ensaios como *O avesso e o direito*, *O mito de Sísifo* ou *O homem revoltado* (PINTO *apud* CAMUS, 1998, p. 7).

Em relação a isso, Sartre (2006) é enfático em suas colocações. Conforme destaca Geske, Sartre utiliza:

[...] palavras muito restritivas no caso da crítica literária: o crítico fala de ‘explicação da obra’, de *Le mythe de Sisyphe* como o ‘comentário exato’ de *L'Étranger* e como uma ‘tradução filosófica da mensagem romanesca’, de como os leitores ‘devem considerar’ o herói do livro (GESKE, 2009, p. 102).

Apesar disso, o filósofo existencialista é um importante ponto de partida crítico por considerar aspectos relevantes da obra, como o efeito de leitura, afirmando que “[...] ao abrir o livro, ainda não estamos familiarizados com o sentimento do absurdo, em vão tentaríamos

⁵ “Primeiramente, eu queria expressar a negação. Sob três formas. Romanesca: com *O estrangeiro*. Dramática: *Calígula*, *O mal-entendido*. Ideológica: *O mito de Sísifo*” (CAMUS, 2017, p. 10, tradução Ari Roitman e Paulina Watch).

julgá-lo segundo nossas normas habituais: também para nós ele é um estrangeiro” (SARTRE, 2006, p. 120). Dessa forma, Sartre coloca o leitor como parte da experiência do absurdo, pois tira o receptor de sua zona de conforto e o transporta para uma obra que rompe com o desencadeamento lógico de ações.

O estranhamento é causado pela indiferença do narrador, que abre sua narrativa com a lacônica constatação de que a mãe está morta, mas não sabe, ao certo, em que dia o fato aconteceu:

Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.” Cela ne veut rien dire. C’est peut-être hier (CAMUS, 2016, p. 9)⁶.

O relato continua nesse mesmo ritmo de constante dissociação entre os acontecimentos mundanos de seu cotidiano melancólico e as respostas que o mundo dá a esses eventos, narrados por ele de forma displicente, até o momento em que é condenado à morte por assassinar um homem sem nenhuma razão aparente.

Para Sartre, *Le mythe de Sisyphe* é a única saída para desvendar Meursault:

O Estrangeiro não é um livro que explica. Tampouco é um livro que prova. Camus tão-somente propõe e não se preocupa em justificar o que é, por princípio, injustificável. *O mito de Sísifo* vai nos mostrar de que maneira devemos acolher o romance de nosso autor. Com efeito, ali encontramos a teoria do romance absurdo (SARTRE, 2006, p. 121).

O “romance absurdo” aludido por Sartre não se sustenta apenas em sua personagem principal absurda:

A absurdidade primordial manifesta antes de tudo um divórcio: o divórcio entre as aspirações do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter *finito* de sua existência, entre a “inquietação”, que é sua própria essência, e a vaidade de seus esforços. A morte, o pluralismo irreduzível das verdades e dos seres, a ininteligibilidade do real, o acaso – eis os pólos do absurdo (SARTRE, 2006, p. 118).

Sartre também aponta o um estilo de escrita minimalista, como alguns romances da Literatura Norte-Americana, fundamentalmente o estilo de Ernest Hemingway, marcada por silêncios, por períodos curtos e elípticos. Esses traços estilísticos e procedimentos construtivos expressam bem o sentimento de inexistência do futuro e a consciência da

⁶ “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 2014, p. 13, tradução Valerie Rumjanek).

finitude, traços do absurdo, representando o eterno presente narrado por Meursault, onde tudo tem o mesmo valor — desde a morte da mãe, até um trivial banho de mar.

Apesar de ser categórico em suas afirmações, Sartre conclui seu artigo ao afirmar que sua leitura não excluiria outras nem seria necessariamente endossada por Camus: “[e]ra exatamente isso o que queria o autor? Não sei; é a opinião do leitor que estou dando” (SARTRE, 2006, p. 132). O exercício crítico de Sartre não fechou os olhos a outros aspectos narratológicos, como a estrutura sintática, nem mesmo a alegorias que vão além do ensaio sobre o absurdo, embora sua interpretação pareça engessar o romance.

Ademais, Sartre descreve sinteticamente a obra como “um curto romance de moralista com uma discreta ponta de sátira e de retratos irônicos⁷ que, malgrado à contribuição dos existencialistas alemães e dos romancistas americanos, permanece muito próximo, no fundo, de um conto de Voltaire” (SARTRE, 2006, p. 132) e, portanto, não desenvolve melhor o seu pensamento sobre a obra ser uma sátira. Entretanto, outros autores irão destacar o caráter satírico e irônico do romance. A ironia será um ponto de divergência entre críticos que consideram a postura de Camus como naturalizadora de práticas colonialistas, como o assassinato de um árabe, e outros que veem uma crítica ácida ao modelo de justiça, que condena Meursault e a representação árabe no decorrer da narrativa. Esses aspectos serão melhor desenvolvidos dentro deste trabalho quando abordarmos a crítica pós-colonialista do romance.

Dessa forma, Sartre aborda o romance com uma leitura metafísica, considerando que as ações e omissões de Meursault seriam justificadas dentro do absurdo camusiano e também como um efeito de leitura, desestabilizando o leitor e causando, neste, uma sensação de absurdo. Além disso, em momento algum Sartre se posiciona sobre o silenciamento na representação do árabe assassinado. O filósofo demonstra consciência da presença de sátira no romance, destacando, de forma sintética, o julgamento e a farsa que ele representou, porém não faz nenhuma colocação sobre a vítima de Meursault.

Apesar disso, a leitura sartriana ajudou a pavimentar uma abordagem filosófica do romance que, ainda hoje, é uma das linhas mais tradicionais de análise da obra dentro da França. Críticos que analisam *L'Étranger*, a partir de teorias pós-coloniais, argumentam que essa leitura se consolidou por ser pouco crítica ao modelo colonialista francês e não jogar luz sobre as contradições desse período da história franco-argelina. Cogitamos que, sem desconsiderar completamente esses aspectos, Sartre (2006) não os aproveita em sua

⁷ “Os do proxeneta, do juiz, do promotor etc.” (Nota do artigo original).

argumentação. A síntese final de seu artigo demonstra uma percepção da crítica irônica que Camus faz do modelo jurídico francês e da sátira presente em todo o romance sobre a condição dos árabes na Argélia.

1.3 A psique de Meursault

Enquanto Sartre (1968; 2006) busca por respostas na obra ensaística de Camus para significar as ações de Meursault e o enredo de *L'Étranger*, Aberastury e Baranger (1984) caminham pela psicanálise para elaborar uma investigação psicológica do personagem Meursault. Sua tese é a de que o luto não elaborado pela morte da mãe geraria um mecanismo esquizoide. Esse mecanismo estaria na base do afastamento de Meursault em relação ao mundo externo e a si próprio, culminando no assassinato do árabe como uma forma simbólica de autopunição, que redundaria na morte do protagonista.

A experiência de luto e sua diferença em relação à melancolia são abordados por Freud (2013). De forma sintética, podemos compreender o luto como um trabalho sobre uma perda — no caso do romance, a perda da mãe, no começo da obra, reconduz o indivíduo à retomada de sua saúde psíquica, reconectando seus laços com o mundo. Já a melancolia mantém o indivíduo preso ao que perdeu. Dessa forma, mudamos de uma abordagem que considerava Meursault como um homem absurdo, consciente da finitude da vida e “estrangeiro” ao mundo, para uma interpretação que psicopatologiza o comportamento do personagem:

A novela, que começa com a notícia da morte da mãe, está em toda a sua extensão culminada pela angústia do personagem que, por não poder sentir nem elaborar essa morte, segue o destino do objeto perdido e se faz matar (ABERASTURY; BARANGER, 1984, p. 63).

De fato, a psique de Meursault levanta uma série de questões ao leitor. Entretanto, aspectos do próprio romance colocam em dúvida esse processo de psicopatologização do personagem, essa crítica está presente na própria obra durante o julgamento que procura racionalizar e psicologizar Meursault e seus atos. Os próprios autores reconhecem as limitações inerentes a esse tipo de abordagem:

Sem desconhecer os limites que nos impõem o fato de analisar o personagem de uma novela, nos propomos a encontrar em Meursault alguns dos mecanismos esquizoparanóides que fazem fracassar o trabalho de luto (ABERASTURY; BARANGER, 1984, p. 56).

Aberastury e Baranger focalizam exclusivamente a psique de Meursault, diferentemente de Sartre (1968; 2006) que, mesmo preso ao ensaio filosófico como guia de compreensão do romance, menciona brevemente outros caminhos interpretativos, ligados à estrutura narratológica da obra à exploração da ironia e a questões no âmbito da recepção do romance.

Ao tomar como exemplo o julgamento de Meursault, os autores consideram que:

A crueldade encarniçada dos juízes e testemunhas não guarda qualquer relação lógica com a falta pela qual se o julga, mas reproduz a severidade seu próprio superego (ABERASTURY, BARANGER, 1983, p. 64).

Assim, o processo que condena Meursault — não pelo assassinato que cometeu, mas sim pelo fato de ter quebrado normas sociais ao não chorar no enterro da mãe ou se relacionar com uma mulher logo após o velório — seria uma projeção do superego da personagem, punindo-se por não ser capaz de lidar com a morte de sua mãe. Encontramos, no romance, entraves a esse tipo de interpretação que, novamente, ignora o árabe assassinado em favor do personagem Meursault, confiando totalmente em seu relato, mesmo considerando a paralisação do seu processo de luto.

A análise de Aberastury e Baranger não se propõe a interpretar as intenções por trás da criação de Meursault, sendo um trabalho fechado dentro do romance. Porém, há outros autores que, ao também adotarem a análise psicológica, distanciam-se do texto literário, elegendo, como objeto a ser compreendido, o criador do romance. Essa abordagem psicobiográfica costuma ser reducionista e será fundamental na crítica ao posicionamento de Camus em relação à independência da Argélia, conforme sua obra é usada como justificativa para sua descrença do levante armado, colocando-o como simpatizante do imperialismo francês.

No segundo capítulo desta dissertação, abordaremos, de maneira mais pormenorizada, o que leva a esse tipo de leitura, principalmente após a emancipação política da Argélia. Porém, destacamos a importância desse tipo de abordagem acusatória. Afinal, reverberará, e muito, no romance de Daoud que, ao adotar um posicionamento paródico, acusa o romance de naturalizar a condição subalterna dos árabes no período colonial.

Retornando ao artigo de Aberastury e Baranger, destacamos que a leitura psicanalítica do romance justifica os lapsos e silenciamentos do protagonista ao ser vitimado pelo luto inconcluso, deixando a personagem em um estado de suspensão e autodestruição, em que até mesmo seu julgamento se torna um reflexo desse estado mental.

Consideramos que o romance — principalmente na segunda parte, dedicada ao julgamento — coloca, em evidência, o caráter absurdo da condenação de Meursault, o que não condiz com sua redução à psicopatologia. O absurdo se prende à desconsideração do crime em si, que pode ser interpretado como uma crítica ao sistema judiciário francês do período colonial e, como destacado pelo crítico literário Conor Cruise O'Brien (1970), como uma alegoria da Europa negando a realidade colonial.

No subcapítulo anterior, já havíamos destacado como Sartre (1968; 2006) tece uma breve observação sobre a presença da sátira em *L'Étranger*. Avaliamos que, em toda a construção do romance, há a presença de uma sátira que questiona — de forma extremamente sutil, porém incisiva — a posição de segregação, violência e absurdo, à qual as etnias argelinas estão submetidas.

Antes de adentrarmos mais profundamente nas questões que levam a interpretações pós-colonialistas, observamos um autor que considera Camus como o representante de um romance que rompe com a tradição realista na Literatura Contemporânea. É algo oposto ao que consideramos como presente no romance por meio da sátira. Entretanto, não deixa de ser uma leitura válida e interessante por diversos tópicos, até então não apresentados neste trabalho, e um bom representante das possibilidades de interpretação da obra.

1.4 *L'Étranger* e a ruptura com o romance tradicional

Após as interpretações de Sartre (1968; 2006), Geske (2009; 2011; 2012; 2020), Castex (1965), Freud (2013), Pinto (2015), Daruwalla (1992), Aberastury e Baranger (1984), dentre outros, examinaremos o ponto de vista do crítico literário Anatol Rosenfeld (1969). Ao citar rapidamente o livro mais célebre de Camus, Rosenfeld demonstra como a narração objetiva, desprovida de profundidade subjetiva, realizada pelo protagonista da obra de Camus, se encaixa no conceito de “desrealização” do romance moderno e quais são os impactos desse procedimento construtivo.

Antes de desenvolvermos o pensamento de Rosenfeld, sintetizaremos o conceito de mimese, fundamental na compreensão do pensamento do autor e da interpretação entre a representação do real e a criação artística.

Rosenfeld (1969) retoma a poética de Aristóteles (2014) para conceitualizar a mimese. Aristóteles analisa três gêneros em sua poética: comédia, tragédia e épica. Com base nesses gêneros, o filósofo examina aspectos até hoje debatidos no campo dos estudos literários.

Através das categorias de meio, objeto e maneira, o filósofo disserta sobre forma, personagem, tempo, modo de narrar e demais aspectos da estruturação narrativa, tão fundamentais para a construção e compreensão do texto como para o fazer literário.

Durante a caracterização dos diferentes mecanismos que estruturam a arte poética, Aristóteles conceitua a mimese: a inclinação inerente ao ser humano para imitar e representar as próprias ações, além do prazer causado pelo ato da criação e pelo produto final de seu engenho. Por meio de uma concepção tão abrangente, surgiram inúmeras interpretações acerca das intenções de Aristóteles. Aqui, falaremos brevemente sobre as duas correntes de interpretações da mimese aristotélica, opostas entre si, para depois tratarmos da “desrealização” da mimese no romance contemporâneo.

A primeira interpretação afirma que a arte está necessariamente vinculada à realidade e à imitação do real. Tal abordagem da mimese aristotélica teve uma penetração considerável no pensamento teórico e crítico, cristalizando a noção de mimese para o senso comum. Dessa forma, a leitura do tratado de Aristóteles se consolidou como um manual sobre como se deve escrever e quais são os elementos necessários de um texto literário, algo que posteriormente veio a ser problematizado.

A segunda compreensão é abordada pelo crítico literário Antoine Compagnon (1999). Compagnon compila e revisa a tradição da crítica à mimese no decorrer dos séculos e analisa as alternâncias de compreensão do termo, desde Platão a autores modernos, como Roland Barthes e Paul Ricoeur. Com essa retomada, Compagnon pretende revalorizar o conceito de mimese e demonstrar sua relevância nos estudos literários até a contemporaneidade. Em dado momento de sua obra, o autor destaca como Aristóteles subverte a mimese platônica ao colocá-la não mais como mera imitação, e sim como criação, alterando o eixo da mimese aristotélica e suprimindo a necessidade de vínculo entre realidade e arte. Compagnon entende que Aristóteles:

[...] não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção poética verossímil. [...] o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética, seria, na verdade, uma narratologia (COMPAGNON, 2012, p. 102).

Dito isso, a ruptura à qual Rosenfeld (1969) se refere é a de mimese como convenção de representação do real dentro da arte, algo vinculado diretamente à ascensão da arte burguesa. Na Literatura, essa convenção é duramente criticada por autores como Roland Barthes, que associa a concepção mimética de Aristóteles às convenções do romance burguês e toda a ideologia atrelada a ele. Ou seja, Rosenfeld não está assinalando uma ruptura com a

mimese em suas diversas compreensões, mas com a sua compreensão como representação do real: a ruptura, a “desrealização”, ocorre primeiramente na arte pictórica (de pintura) e, posteriormente, atinge outras formas de expressão, impactando diretamente nas convenções do romance tradicional burguês.

A desrealização, para Rosenfeld (1969), seria uma ruptura com a arte mimética, ou seja, o abandono de uma arte que espelha o real em prol de uma perspectiva voltada para a subjetividade: encara-se o mundo pelo viés da percepção — não mais como um modelo a ser fielmente reproduzido, descontinuando a linearidade do tempo e de perspectiva na arte. Essa reviravolta testemunharia experiências de desilusão e precariedade experimentadas pela sociedade moderna, além de expressar melhor a realidade, aprofundando-se no interior da subjetividade para dar conta da complexidade da existência humana.

Esse processo, iniciado na pintura, acaba reverberando em outras artes, inclusive no romance das primeiras décadas do século XX. Dentre as principais modificações ocorridas no romance, estariam a diluição e a fragmentação do tempo e do espaço, conduzindo à ruptura com a lógica linear e atingindo não apenas as temáticas, mas fundamentalmente a estrutura do próprio texto.

O fundamento novo é que a arte moderna não reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos (ROSENFELD, 1969, p. 81).

Esse movimento de fragmentação atinge toda a estrutura romanesca, não se restringindo somente ao conteúdo. As bases de linearidade do romance tradicional — a causalidade (relação de causa e efeito) e seu desencadeamento lógico — são rompidas. As estruturas de começo, meio e fim são substituídas por formas menos claras e mais experimentais. Segundo Rosenfeld (1969), o mundo deixa de ter um objetivo para tornar-se em uma vivência subjetiva.

Dessa forma, o tom de toda a narrativa de Camus denota um sujeito limitado em sua subjetividade, sem aspectos psicológicos claros — ou assim se apresenta ao leitor. O protagonista do romance narra sua vida de maneira alheia ao mundo e, principalmente, a si próprio. Rosenfeld (1969) caracteriza esse tipo de narração como “behaviorista”, isto é, voltada para o mundo das ações e do comportamento sem motivação ou intencionalidade. Meursault não tem espessura psicológica; apenas reage a ações, vivendo na superficialidade das sensações: um falso-EU, para o crítico. Essa abordagem difere das já apresentadas neste

trabalho, pois essa falta de espessura não seria um índice psicopatológico, como em Aberastury e Baranger (1984), nem se confundiria com o “estranho” sartriano, consciente do absurdo de se existir.

Dentro da perspectiva de Rosenfeld (1969), o rompimento pode envolver tanto um processo de aprofundamento extremo na subjetividade da personagem — gerando obras quase que integralmente construídas em fluxo de consciência ou monólogo interior, explorando os aspectos psíquicos em detrimento de ações e eventos — quanto o processo oposto — em que se enquadraria *L'Étranger*, com seu personagem distante de toda e qualquer profundidade psicológica. É uma objetividade alienada e desumanizada, tornando o mundo narrado estranho a si e provocando desconforto no leitor. Esse aspecto, como apontado anteriormente, não aparece apenas na temática, mas fundamentalmente na estrutura do romance.

Como ressaltado por Sartre (1968; 2006), trata-se de uma obra com múltiplas chaves de leitura. No entanto, um ponto de convergência entre os intérpretes da obra diz respeito a como o deslocamento e a objetividade narrativa de Meursault espelha seu estranhamento em relação ao mundo e, de alguma forma, transmite esse estranhamento ao leitor, não apenas por meio do que Meursault narra, como por aquilo que omite. Essas omissões ficam mais claras em leituras pós-colonialistas, que abordam a omissão do narrador como um silenciamento dos argelinos violentados no romance. Por outro lado, nossa compreensão desse “apagamento” é por considerar a obra de Camus como um romance com tons satíricos, que expressa, por seus silêncios, os abusos e a marginalização dos árabes dentro do contexto colonial, mesmo sem expressar isso diretamente.

Fundamentamos essa análise com base no fato de Meursault narrar sua história afastado da realidade e alienado da própria existência, fato que estrutura a narrativa e dá força a seu conteúdo. Meursault vive como que à deriva, sem expectativas, sonhos, sem um passado para recordar ou um futuro para sonhar, imerso em um presente de sensações momentâneas e muitas vezes desprovidas de sentido ou prazer. Esses elementos se destacam através da forma como conduz sua história, cujo fluxo de eventos que o leitor acompanha à medida que são vivenciados pelo protagonista, o que leva ambos a vivenciar o choque no ápice da história, quando o herói, sem nenhuma motivação pré-estabelecida, mata um árabe em uma praia deserta com quatro tiros.

Toda a segunda parte do romance é o julgamento e a posterior condenação de Meursault à morte. Nota-se que esse trecho do romance possibilita paralelos bastante claros com *O processo* (2005), de Kafka, pois, em ambas as obras, o procedimento jurídico é totalmente alienante, nunca deixando claras as reais razões do crime ou da punição sofrida

pelo réu. Novamente, ao nosso ver, é uma crítica ao colonialismo francês, que se sente afrontado por um homem que quebra algumas de suas convenções sociais, mas não se choca com o fato de ele ter matado outro ser humano.

Durante seu processo, Meursault nota que seu advogado fala como se ele próprio houvesse cometido o assassinato: “‘Il est vrai que j’ai tué’. Puis il a continué sur ce ton disant ‘je’ chaque fois qu’il parlait moi” (CAMUS, 2016, p. 157)⁸. Trata-se de um dos poucos momentos da narrativa em que Meursault é acometido por uma breve consciência de que foi desprovido da própria voz e que sua presença é indiferente, mesmo durante seu julgamento. A condenação do protagonista à força é justificada por ações que, durante toda a trama, não se relacionavam entre si, como o fato de não ter chorado a morte da mãe, não acreditar em Deus e, até mesmo, ter tomado café e fumado durante o velório. O fato de haver matado outro homem, que nem ao menos tem nome, é totalmente desconsiderado.

Rosenfeld (1969) apresenta uma leitura relevante e, até certo ponto, inovadora dessa parte do romance. Para ele, trataria de uma busca por um sentido lógico para algo que não possui sentido algum. Ao tentar encontrar uma lógica de causa e efeito dentro das ações de Meursault,

O tribunal que o condena tenta restituir-lhe a alma para poder condená-lo. Introjeta nele motivos que não tivera, maldades que não conhecera, uma coerência de atitudes que ignora. Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo. Esse tribunal absurdo é um grande símbolo da alienação: entre o réu – cidadão de quem o Estado e seu tribunal tira, o seu direito e força – e este mesmo tribunal criado pelo cidadão, já não existe a mínima relação (ROSENFELD, 1969, p. 94).

A conclusão é pertinente, pois permite pensar em Meursault como um elemento de transgressão da própria narrativa, além de inserir o texto de Camus dentro de um contexto de ruptura com a tradição literária. Ao abrir mão da dinâmica de causa e efeito, cria-se um diálogo dissonante com toda a tradição mimética sobre a qual Platão e Aristóteles originalmente teorizaram. Nesse aspecto, teríamos, em *L’Étranger*, uma forma de diálogo com a Literatura e com a sociedade moderna. O afastamento do indivíduo das estruturas sociais de poder e da ordem social também é um aspecto crucial para o movimento em direção ao interior do eu, pois geram o sentimento de alienação, típico do sujeito moderno, e da Literatura, que permeia o contexto em que Camus se insere. Tratam-se de aspectos vinculados ao movimento de desrealização, reafirmados por Rosenfeld (1969) em sua reflexão sobre o julgamento de Meursault.

⁸ “‘É verdade que matei.’ Depois, prosseguiu no mesmo tom. dizendo ‘eu’ a cada vez que falava de mim” (CAMUS, 2014, p. 95, tradução Valerie Rumjanek).

Apesar de considerarmos inovadora a leitura de Rosenfeld em vários aspectos, pensamos que seu posicionamento, como todos os outros demonstrados anteriormente, não aborda o assassinato e a ausência de personalidade do árabe morto, focando exclusivamente no processo de alienação de Meursault e na forma como o julgamento tenta dar motivos para algo aparentemente sem razão. Dessa forma, Rosenfeld (1969) interpreta o silêncio de Meursault em relação a si e aos outros, principalmente ao mundo colonial que o rodeia, como um efeito estético e disruptivo com a tradição e os modelos tradicionais de Literatura. Neste caso, vinculado principalmente à concepção de romance burguês, reverberando não apenas nas temáticas abordadas no romance, como também em sua estrutura elíptica. Tais justificativas serão questionadas por Said (2005), o próximo autor explorado.

1.5 A voz aos silenciados

Até aqui, levantamos diversos autores que fizeram estudos importantes para a recepção do romance de Camus sem, porém, nos aprofundarmos em questões atinentes ao contexto histórico e ao plano de fundo social da obra. Analisaremos as ideias de um intérprete que encara o livro da perspectiva crítica ao imperialismo europeu: Said (2005).

Said enxerga a narrativa como herdeira do imperialismo colonial do Estado francês, com o qual é, de certo modo, conivente. O contraponto de Said será imprescindível para compreendermos algumas das críticas feitas pela personagem Haroun aos relatos de Meursault em *Meursault, contre-enquête*. Veremos que há alguns pontos de contato entre a abordagem de Said e as análises feitas por Haroun no decorrer de sua narrativa e a ironização dessa postura por parte de Daoud.

Em sua fundamentação, Said (2005) propõe a examinar autores como Camus, Jane Austen, Joseph Conrad, dentre outros, mostrando como suas obras validam, naturalizam ou mesmo obliteram o contexto colonialista em que estão inseridas, servindo, assim, como um discurso em favor do imperialismo europeu. Said cita diversos exemplos e estabelece comparações entre os imperialismos inglês e francês.

Esse posicionamento crítico dá continuidade às reflexões presentes em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (1978), obra em que o autor demonstra como a dicotomia Oriente-Occidente é uma construção europeia para fundamentar um sistema de dominação e exploração. Dessa forma, propaga a narrativa de como o Ocidente guia os povos subdesenvolvidos do Oriente para o desenvolvimento e para a “civilidade”.

Said (2005) principia com uma síntese do processo francês de expansão territorial no início do século XIX. Dentre os diversos territórios dominados pela França está a Argélia, subjugada em 1830, e que só se tornou independente em 1962, após um sangrento confronto. Said destaca a diferenciação entre o modo colonial francês que, mesmo baseado no latifúndio, no escravagismo e na apropriação da riqueza local, era movido por um ideário de “prestígio”. Visava não apenas a dominação econômica, mas também a cultural, o que implicava o apagamento da cultura dos povos nativos e imposição do idioma francês.

Dessa forma, o Estado francês teve uma doutrina política de expansão colonial muito clara, não apenas de exploração, como também de dominação cultural e “afrancesamento” dos povos por eles dominados. Porém, nunca os assimilaram à França: “Os nativos e seus territórios não deviam ser tratados como entidades que pudessem se tornar francesas, e sim como possessões cujas características imutáveis requeriam separação e subserviência, muito embora isso não excluísse a *mission civilisatrice* (SAID, 2005, p. 222).

Essa política de dominação reverbera na França até os dias de hoje. Os povos das ex-colônias francesas, principalmente no território africano, continuam sendo vistos como cidadãos de segunda classe, segregados e marginalizados quando migram para a metrópole francesa. Em decorrência da divisão entre franceses nascidos na Europa e franceses de origem não europeia, piora o clima de tensão social, violência e xenofobia na França. O fenômeno da migração e da absorção de cidadãos das antigas colônias é um problema complexo, que suscita debates dentro da sociedade francesa.

Said (2005) considera que Camus negligencia a realidade argelina, pelo fato de suas obras não retratarem a ostensiva divisão social. De um lado, o capitalismo empresarial francês e, do outro, uma economia de subsistência pré-capitalista, exercida principalmente por meio de bazares pelos povos autóctonos, relegados à pobreza e à marginalização. Neste ponto, divergimos de Said pois, em *L'Étranger*, fica nítido como os árabes são marginalizados e segregados em áreas periféricas ou ilegais. Citamos, como exemplo, a prostituta vítima das violências de Raymond, irmã do árabe assassinado por Meursault. Além da mulher árabe explorada por Raymond, todo o romance marca, de forma clara, que os altos cargos da sociedade argelina são ocupados por pessoas de ascendência francesa (como o diretor do asilo, o chefe de Meursault, os juízes, o padre etc.). Já os árabes estão sujeitos à marginalidade ou à criminalidade. Meursault aponta que, na penitenciária para onde é encaminhado após o crime que cometeu, a maioria dos detentos são de origem árabe:

Le jour de mon arrestation, on m'a d'abord enfermé dans un chambre où il y avait déjà plusieurs détenus, la plupart des Arabes (CAMUS, 2016, p. 112)⁹.

Além disso, Said demonstra consciência da limitação desse tipo de abordagem: “[n]aturalmente, podemos dizer que os textos devem ser lidos pela riqueza que contêm, e não pelo que eventualmente tenha sido excluído” (SAID, 2005, p. 228). Ele deixa claro que sua análise da obra de Camus não privilegia o texto literário em si, mas principalmente o elo entre a escrita de Camus e a tradição literária francesa que o influencia:

[...] poderemos talvez entender melhor não só a forma e o significado ideológico de suas narrativas, mas também o grau em que sua obra reflete, se refere, consolida e torna mais precisa a natureza do empreendimento francês naquele país (SAID, 2005, p. 227).

Com isso, adentramos uma nova perspectiva de reflexão sobre Camus, pois situa o autor como um defensor do imperialismo francês e herdeiro de artistas mais alinhados com a tradição da metrópole. É realmente o caso de Camus, que não esconde sua influência francesa ao citar, em diversos trabalhos, autores como Baudelaire, Pascal, Voltaire, Madame de La Fayette etc. Porém, não lemos *L'Étranger* como uma ode ao imperialismo. Pelo contrário: o classificamos como uma sátira dos muitos absurdos que o sistema colonial proporcionou na Argélia durante sua dominação.

Said (2005) se propõe a compreender Camus como um autor filiado ao empreendimento colonial francês, em função de suas influências e de seu ceticismo em relação ao processo argelino de independência. Camus considerava que a história da Argélia estava permeada pela presença estrangeira — não só a francesa como a de outros povos — e o surgimento de um movimento nacionalista. Na visão de Camus, esse movimento endossava um imperialismo árabe e muçulmano, incapaz de unificar as diferentes etnias, incluindo os dominadores franceses, para criar uma Argélia autônoma

[...] en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères, auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement, les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. L'importance e l'ancienneté du peuplement français, en particulier, suffisent à créer un problème qui ne peut se comparer à rien dans l'histoire. Les Français d'Algérie sont, eux aussi, et au sens fort du terme, des indigènes. Il faut ajouter qu'une Algérie purement arabe ne pourrait accéder à l'indépendance économique sans laquelle l'indépendance politique n'est qu'un leurre. Si insuffisant que soit l'effort français, il est d'une telle envergure qu'aucun pays à l'heure

⁹ “No dia da minha prisão fecharam-me, primeiro, num quarto onde já havia muitos detentos, árabes em sua maioria” (CAMUS, 2014, p. 71, tradução Valerie Rumjanek).

actuelle, ne consentirait à le prendre en charge (CAMUS *apud* SAID, 2005, p. 231-232)¹⁰.

Essa declaração se mostra problemática e é retomada por boa parte dos críticos ao imperialismo francês e ao posicionamento de Camus sobre a independência. Entretanto, a afirmação é coerente com a obra do autor. Principalmente em seu ensaio filosófico *L'homme révolté* (1951), Camus já se posicionava contra a violência e a guerra, mesmo que essa violência fizesse parte de um processo revolucionário ou de ruptura com um estado opressor e de dominação, crente de que o ímpeto revolucionário demandaria o fanatismo de seus adeptos. O crítico literário Raphael Luiz de Araújo (2014) analisa muito bem como a imagem de autor, antes politicamente engajado, se desgastou no decorrer dos anos. A ponto de posicionar Camus, no decorrer dos anos 1950, como um autor moralista, Araújo destaca a crítica feita por Sartre (1968) e outros intelectuais após a publicação de *L'homme révolté*:

[...] O homem revoltado é julgado por Sartre como conformista, alheio à realidade histórica e suas exigências de uma justiça eficaz. Essas obras ainda rendem as etiquetas de “santo laico” e defensor da “moral da Cruz Vermelha” ao escritor franco-argelino, embora com elas Camus estivesse apenas estendendo a resistência do absurdo a uma revolta metafísica coletiva (ARAÚJO, 2014, p. 107).

De certo modo, podemos considerar a posição defendida por Camus como utópica ou ingênua, afinal, crer em um consenso entre as partes e na construção de uma Argélia unificada desconsidera toda a história de dominação e exploração do período colonial. Seus críticos também têm razão ao afirmar que sua declaração ameniza o processo de dominação, pois Camus não deixa claro se compreende a que ponto a colonização argelina foi conduzida a partir de um processo de apagamento e massacre da cultura e da história local para, assim, importar a cultura francesa. Compreendemos a complexidade desse posicionamento do autor e da dificuldade que existe ao não o consideramos como limitado, principalmente em vista da perspectiva colonial. Entretanto, devemos pensar que algumas das discussões às quais fomos apresentados vieram muitos anos depois das declarações de Camus. A contribuição de estudiosos pós-colonialistas e o fortalecimento dos movimentos de independência das antigas

¹⁰ “No que se refere à Argélia, a independência nacional é uma fórmula puramente passional. Nunca houve uma nação argelina. Os judeus, os turcos, os gregos, os italianos, os berberes, teriam o mesmo direito de reivindicar o comando desta nação virtual. Na verdade, os árabes não constituem sozinhos toda a Argélia. A importância e a antiguidade do povoamento francês, em particular, bastam para criar um problema que não se pode comparar a nada na História. Os franceses da Argélia são, eles também, e no sentido forte do termo, nativos. Cumpre acrescentar que uma Argélia apenas árabe não conseguiria aceder à independência econômica, sem a qual a independência política não passa de um engodo. Por insuficiente que seja o esforço francês, é de uma tal envergadura que nenhum país, na atualidade, concordaria em assumi-lo” (CAMUS *apud* SAID, 2005, p. 231-232, tradução Denise Bottman).

colônias europeias, no decorrer do século XX, colocaram, sob novas perspectivas, pontos de vista como o de Camus.

É importante frisar que o rompimento de parte dos intelectuais, principalmente de Sartre (1968; 2006), se deu em decorrência das críticas feitas por Camus ao stalinismo soviético e da descrença que o autor demonstrou durante a revolução, banalizando a morte e a opressão, fundamentado pela ideia de construção de uma sociedade mais igualitária.

Em seu artigo, Amaral (2006) situa Camus em um entrelugar que, ao nosso ver, é o que melhor abarca as posições de Camus e sua complexidade:

Autor, não pré-colonial, ou seja, “cantor” de uma Argélia pré-francesa; nem autor colonial, isto é, defensor de um Imperialismo face ao exotismo e às mazelas coloniais; e, tampouco, autor pós-colonial, já que a Argélia tornou-se independente após sua morte e, antes disso, ele jamais se colocara como representante/interlocutor de quaisquer grupos nacionalistas e/ou islâmicos (AMARAL, 2006, p. 94).

Camus, no entanto, empenhou-se em relatar a marginalização à qual os nativos da Argélia eram expostos, não apenas em seus artigos jornalísticos, mas também em obras como *L'Étranger*, que consideramos, em muitos aspectos, como uma sátira social à realidade árabe em seu próprio país. Porém, sua resistência em apoiar qualquer movimento nacionalista de independência demonstra que ele ainda é parte das contradições do modelo colonial, não apoiando-o, mas com posicionamentos conflitantes. Como salienta Rigaud, em seu artigo, Camus sempre se posicionou muito mais ao lado dos árabes do que dos franceses e, em seu posicionamento, “[f]ar from ignoring the colonial reality, Camus would seem to be the product of it [...]” (RIGAUD, 1992, p. 189)¹¹.

Com isso, retomamos a ideia de Said em enfatizar a influência francesa na narrativa de Camus e o posicionamento deste contra o levante árabe nacionalista — cujos adeptos se multiplicavam —, para justificar o que considera um apagamento proposital dessas tensões sociais:

Camus é um romancista que não descreve os fatos da realidade imperial, evidentes demais para ser mencionados; como em Austen, permanece um *ethos* que se destaca, sugerindo universalidade e humanismo, em profundo desacordo com as descrições do palco geográfico dos acontecimentos, feitas de maneira chã na ficção [...]; a França abarca a Argélia e, no mesmo gesto narrativo, o assombroso isolamento existencial de Meursault (SAID, 2005, p. 224).

¹¹ “Longe de ignorar a realidade colonial, Camus parece ser produto dela” (RIGAUD, 1992, p. 189, tradução nossa).

A visão de Said, como dito anteriormente, terá pontos de contato com o romance de Daoud. Entretanto, Daoud não se limitará a questionar *L'Étranger*. Ele também lançará um olhar impiedoso sobre os fatos ocorridos após o processo de independência, mostrando como eventos históricos distintos podem levar a um mesmo resultado de violência, segregação e ódio. Daoud elabora uma obra que se posiciona e demonstra algumas das mazelas da colonização, bem como a disputa de poder e a opressão após o término desse domínio, com disputas locais por poder e a influência dos que lutaram por uma Argélia livre até os dias de hoje.

2 MEURSAULT, CONTRE-ENQUÊTE

2.1 Albert Camus e a influência na produção literária na Argélia

Antes de adentrarmos ao romance de Kamel Daoud e darmos continuidade à discussão de como o autor emprega o romance *L'Étranger* a partir do processo de metaficção e parodização do texto-fonte. Daoud dialoga, de maneira crítica, com Albert Camus e a história recente da Argélia em um movimento que nossa análise compreenderá como uma paródia pós-moderna, segundo o entendimento de Hutcheon (1985).

Dedicaremos este subtópico a uma breve reflexão de como Camus foi recebido e se tornou influente dentro da Literatura Argelina. Para isso, fundamentamos nossa discussão com base nos artigos *Camus and Algerian writers* (1992), de Christiane Achour, e *History and Ethnicity in the reception of L'Étranger* (1992), de Alec G. Hargreaves — ambos presentes na coletânea *Camus's L'Étranger: Fifty Years* (1992), organizada por Adele King.

Primeiramente, nos aprofundaremos nos aspectos destacados por Hargreaves para estabelecer os dois principais polos de interpretação de *L'Étranger*: i) a análise metafísica ou filosófica do romance, predominante nos estudos franceses; e ii) a abordagem crítica ao imperialismo francês, que ganhou força após a emancipação argelina em 1962, e que trará aspectos semelhantes à posição crítica do protagonista Haroun no romance de Daoud.

Hargreaves (1992) considera que podemos compreender essa dicotomia de leituras, filosófica/pós-colonial, baseando-nos na estética da recepção elaborada por Hans Robert Jauss e no conceito de horizonte de expectativa que conceitualiza como a experiência histórico-cultural do receptor do texto é essencial para interpretá-lo a partir de suas vivências individuais e coletivas. A primeira parte deste trabalho e seus dois capítulos seguintes sintetizam muito bem as diversas formas de se interpretar e absorver o romance de Camus para, posteriormente, se construir uma nova obra — tarefa essa feita por Daoud e Hollanda.

Dessa forma, Hargreaves (1992) aponta uma mudança no foco de interpretação de *L'Étranger* por parte dos críticos de origem argelina, reavaliando o romance fora do prisma consolidado da crítica francesa, que o considerava como um romance sobre o absurdo e a condição humana. Como exemplo, destacamos as observações feitas por Sartre (1968; 2006) em nosso primeiro capítulo. Com isso, uma parcela dos críticos começou a levantar outras hipóteses interpretativas da obra e da trajetória de Camus, como escritor de origem argelina. Essa mudança de abordagem do romance aprofundou análises sobre as questões étnicas, políticas e de silenciamento dos povos nativos, dentre as quais poderíamos enquadrar Said

(2005) e sua obra dedicada às representações do período neocolonial. Hargreaves destaca como o Estado independente argelino incentivou essa leitura:

The violence through which the French had established and attempted to sustain their presented in schoolbooks and official government pronouncements. The continued emphasis given in French textbooks to the philosophical aspects of L'Étranger has therefore been viewed with considerable suspicion in Algeria. Far from being an embarrassment, the struggle against French domination is for Algerians fundamental to their sense of nationhood. Government ministers such as Taleb Ibrahimi have helped to create a horizon of expectations in which Algerian scholars have found it natural to interrogate the political credentials of writers who, like Camus, had their origins in the pied-noir (settler) community (HARGREAVES, 1992, p. 103)¹².

Hargreaves também destaca que essa mudança foi uma política de Estado após a consolidação da independência da Argélia em 1962. O Estado argelino estabeleceu, como política educacional, uma reavaliação de todo o legado francês de dominação. Posicionava-se contra autores e obras que não enalteciam o Estado nacional independente, personificado no movimento da Frente de Libertação Nacional, e outros movimentos que integraram a independência argelina, e/ou pudessem apresentar qualquer forma de opressão e dominação francês. Dentro deste contexto, destacamos a fala do ministro da educação argelino pós-independência Ahmed Taleb Ibrahimi (1965-1970), citado por Hargreaves, ao afirmar que Camus realizou, em seu romance, o desejo de matar um árabe inconscientemente através de sua personagem. Para Ibrahimi, Camus representa o sonho dos *pied-noir*: uma Argélia sem argelinos, ou seja, só de franceses.

Apesar de Hargreaves (1992) se posicionar de forma favorável às leituras fomentadas pelo Estado argelino, o próprio autor cita a última entrevista concedida por Camus ao entrevistador Robert Donald Spector em 1959. Spector indaga Camus sobre qual aspecto considerava menos explorado em sua obra pela crítica.

La part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif en moi. La critique française s'intéresse d'abord aux idées. Mais, toutes proportions gardées, pourrait-on étudier Faulkner sans faire la part du Sud dans son œuvre? (CAMUS, 2013, p. 40)¹³.

¹² “A violência que os franceses haviam estabelecido e tentado sustentar/naturalizar nos livros didáticos e nos pronunciamentos oficiais do governo. A ênfase contínua dada nos livros franceses aos aspectos filosóficos de *O estrangeiro* foi, portanto, vista com considerável suspeita na Argélia. Longe de ser uma vergonha, a luta contra o domínio francês é para os argelinos fundamental para o seu senso de nacionalidade. Ministros do governo, como Taleb Ibrahimi, ajudaram a criar um horizonte de expectativas em que os estudiosos argelinos acharam natural interrogar as posições políticas de escritores que, como Camus, tinham sua origem na comunidade *pied-noir* (colono)” (HARGREAVES, 1992, p. 103, tradução nossa).

¹³ “A parte obscura, o que é cego e instintivo em mim. Os críticos franceses estão mais interessados primeiramente nas idéias. Mas, considerando tudo, poderíamos estudar Faulkner sem levar em conta a influência do sul [americano] em seu trabalho?” (CAMUS, 2013, p. 40, tradução nossa).

Camus expressa que há, por parte da crítica, principalmente a francesa, um desinteresse em levantar, de maneira mais profunda, a relação do autor com a Argélia e, conseqüentemente, com seus conflitos. O posicionamento de Camus torna o argumento de sua alienação ou de sua postura antiargelina mais frágil, pois o autor ressalta a importância da Argélia em sua escrita e a ausência de estudos mais aprofundados sobre isso. Assim, Camus desconstrói parte do argumento de haver uma falta de consciência colonial e/ou de um posicionamento pró-imperialismo francês do Estado argelino. Já havíamos discutido alguns dos fatores de que parte da crítica se fundamenta na associação Camus a um utopismo conciliatório ou a uma alienação ingênua, que desconsidera parte do processo histórico-social que fundamenta as tensas relações entre França e Argélia, no subtópico 1.5 deste trabalho.

Outro aspecto que merece destaque na resposta de Camus é a escolha do autor William Faulkner para fundamentar sua resposta a Spector, pois a influência da cultura sul-estadunidense escrita de Faulkner estabelece um paralelo com a Argélia de Camus e a experiência do escritor estadunidense. Ambos os territórios foram colonizados com diversidade étnica e um histórico de desigualdade e tensões sociais desde sua colonização.

A segunda autora citada, Achour (1992), traz, em seu artigo, um breve panorama de como a obra de Camus é influente para os escritores de origem argelina. A autora estabelece, em linhas gerais, a existência de dois eixos de abordagem e influência da obra de Camus. O primeiro eixo é focado em uma dualidade entre natureza e História, com uma valorização da natureza e das descrições da paisagem argelina:

The first is writing linked ‘sensibly’ to a soil, a nature, a country, an expression of the unsolvable conflict between History and Nature that creation, unable to erase, sublimates by emphasising one to the two terms (ACHOUR, 1992, p. 90)¹⁴.

Em contraponto a essa descrição da natureza argelina, temos o segundo eixo descrito pela autora, que se fundamenta na condição humana:

The second pole of attraction is a writing ‘committed’ to questioning the human condition caught between individual desire and social and historical necessity; an act of questioning that is crystallised in those scenes positing the universe as a prison, a place of murder and judgement (ACHOUR, 1992, p. 90)¹⁵.

¹⁴ “A primeira é a escrita ligada ‘sensivelmente’ a um solo, uma natureza, um país, uma expressão do conflito insolúvel entre História e Natureza que a criação, incapaz de apagar, sublima um desses dois aspectos” (ACHOUR, 1992, p. 90, tradução nossa).

¹⁵ “O segundo pólo de atração é uma escrita “comprometida” em questionar a condição humana capturada entre o desejo individual e a necessidade social e histórica; um ato de questionamento cristalizado nos símbolos que colocam o universo como uma prisão, um lugar de assassinato e julgamento” (ACHOUR, 1992, p. 90, tradução nossa).

Nesta segunda forma de abordagem, é fomentada a discussão moral, filosófica e política da obra, possibilitando uma leitura ideológica do romance, estabelecendo um embate entre as estruturas coloniais, as formas de representação étnicas e os possíveis posicionamentos ideológicos da obra. Daoud está mais próximo dessa abordagem em seu romance.

Para Achour (1992), o principal ponto de cisão interpretativa do romance se dá no momento do assassinato. Entretanto, consideramos que as tensões étnicas estão marcadas em todo o romance. Como exemplo, podemos destacar que, desde o início do romance, todas as personagens que recebem descrição estão em posição de poder e têm características europeias: olhos claros, pele branca — símbolos que remetem ao domínio francês. Não obstante, as personagens árabes são descritas e tratadas como parte do cenário árido e melancólico, nunca nomeados e sempre à margem da história. Não lemos isso como um silenciamento, mas sim como uma marca crítica de Camus às condições vividas pelos nativos argelinos.

[...] un stéréotype de l'Arabe pendant la période coloniale en Algérie, et comment cette image toute faite, qui recouvre une « réalité » admise par la masse des « Européens » (ou ceux qui prétendaient parler son langage, tel le Cagayous de Musette), est caricaturée, puis tournée en ridicule dans une sorte de mise en évidence de l'absurdité sociale (CHETOUANI, 1992, p. 37)¹⁶.

Para Chetouani, o romance de Camus proporciona uma crítica ao processo colonial e às brutalidades que os árabes sofriam em seu próprio país. Por meio de uma construção caricata dos árabes, Camus desenvolve uma sátira para explicitar esse processo de exploração aos nativos argelinos. Utiliza essas mesmas artimanhas para ridicularizar o Estado francês durante a segunda parte do romance, durante o pseudojulgamento de Meursault e as arbitrariedades às quais ele é exposto. Além disso, Chetouani expõe que as contradições de Camus o tornam mais vítima do período do que alçoz ou porta-voz do domínio francês:

Ses témoignages sur les torts de sa propre communauté, qui lui ont valu des menaces d'expulsion d'Alger et expliquent sa fuite à Paris, représentent une dénonciation des idées toutes faites de la société coloniale sur les Arabes et constituent un travail de démystification en leur faveur. L'étranger participe de cette démystification. Il faut lire derrière l'histoire passivement racontée le drame même de l'écrivain, à la fois exclus et concerné, pris entre deux feux.

Sa position politique, en effet, qui ne considère pas légitime la revendication de l'indépendance algérienne, et sa célèbre déclaration de Stockholm lors de la cérémonie de remise du prix Nobel, « Je crois à la justice mais je défends ma mère avant la justice », montrent qu'il a pu faire primer les sentiments sur la raison

¹⁶ “[...] um estereótipo de árabe durante o período colonial na Argélia, e como essa imagem consolidada, que retoma uma ‘realidade’ aceita pela massa de ‘europeus’ [...] é caricata, posteriormente convertida em ridículo através da exposição do absurdo social” (CHETOUANI, 1992, p. 37, tradução nossa).

(Meursault, en creux, ne défendait ni la justice ni sa mère). Partagé lucidement entre deux fidélités, étranger et solidaire, Albert Camus est personnellement victime des contradictions sociales dont il est né (CHETOUANI, 1992, p. 51)¹⁷.

Dessa forma, *L'Étranger* é compreendido, por nós, como uma sátira social por estabelecer uma crítica direta à moral e às normas às quais os argelinos estavam expostos durante o período colonial, em um ambiente onde o assassinato de um argelino choca menos os juízes do que um filho ateu que não aparenta sofrer, em público, pela morte da mãe. A sátira, em seu sentido de crítica aos vícios e absurdos da sociedade, também estará presente em *Meursault, contre-enquête* (2013), de Daoud. Entretanto, sua elaboração estará associada à paródia, uma construção que também critica ou ridiculariza. Porém, seu julgamento é a partir de outra obra — no caso, o próprio romance de Camus. As palavras do poeta, romancista e entomologista Vladimir Nabokov, apesar de sucintas, sintetizam bem a compreensão que temos para diferenciá-las: “[a] sátira é uma lição, a paródia é um jogo” (apud HUTCHEON, 1985, p. 100).

O jogo, no caso, elabora as estruturas formais do romance, parodiando as formas e o conteúdo de muitas das obras de Camus e mesclando aspectos ficcionais com referências biográficas do autor e a história argelina. Gera, dessa forma, uma sátira social que expõe as incongruências do passado e do presente argelino.

Retomando Achour (1992), a autora conclui seu artigo ao ponderar sobre a importância de analisarmos o romance sob o prisma histórico-social, porém não nos limitando a um trabalho de “purificação” e/ou anacronismo do texto camusiano. Para Achour, o trabalho crítico deve considerar esse elemento como parte constitutiva do legado de Camus e, também, partes constitutivas das contradições e tensões existentes em ser um autor de origem argelina:

Thus Camus's texts preceding and accompanying *L'Étranger* are indeed part of the 'intertext' of Algerian literature, because they are all imbued with Algeria, Nature, and History mixed together. For an adhesion to or a rejection of Camus's work, these are the texts which have been and continue either to set reading in motion or to present stumbling blocks. If other readings are possible, useful and desirable, the historical reading must not be smothered under the pretext of cleansing the writer from the rigorous demands of history. An historical reading remains of interest as a

¹⁷ “Seus depoimentos sobre os erros de sua própria comunidade, que lhe valeram ameaças de expulsão de Argel e explicam sua fuga para Paris, representam uma denúncia das ideias prontas da sociedade colonial sobre os árabes e constituem uma obra de desmistificação em seu favor. *O estrangeiro* participa dessa desmistificação. Por trás da história contada passivamente, deve-se ler o próprio drama do escritor, excluído e preocupado, apanhado no fogo cruzado. A sua posição política, aliás, que não considera legítima a reivindicação da independência da Argélia, e a sua célebre declaração em Estocolmo durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel: ‘Acredito na justiça, mas defendo a minha mãe perante a justiça’, Mostra que soube fazer prevalecer os sentimentos sobre a razão (Meursault, oco, não defendia a justiça nem a mãe). Claramente dividido entre duas lealdades, estrangeiras e unidas, Albert Camus é pessoalmente vítima das contradições sociais das quais nasceu” (CHETOUANI, 1992, p. 51, tradução nossa).

means of taking into account the contradictory and conflicting sense of being Algerian that can be found in Camus's work (ACHOUR, 1992, p. 99)¹⁸.

Com isso, o panorama dado por Achour (1992) e Hargreaves (1992) é fundamental para afirmarmos que as escolhas temáticas e o posicionamento crítico, tomados por Daoud, também seguem uma tradição dentro da Literatura Argelina, sendo fomentadas após o período de independência pelo próprio Estado argelino. Entretanto, Daoud não se limitará a reproduzir o discurso crítico a Camus em uma tentativa de “purificar” seu texto-fonte. O autor também se posiciona criticamente em relação às novas hierarquias constituídas após o fim do domínio francês e às novas ordens sociais estabelecidas após a independência.

2.2 A contrainvestigação

Após este breve panorama, adentraremos na análise em si da premiada obra *Meursault, contre-enquête*, do escritor e jornalista argelino Kamel Daoud, vencedor do prêmio Goncourt de romance de estreia no ano de 2015. No romance em questão, Daoud revisita, como dito no decorrer do trabalho, a consagrada obra *L'Étranger* do escritor franco-argelino Albert Camus. Daoud resgata, do enredo, o assassinato de um árabe por um *pied-noir*, Meursault, para desenvolver um romance que focaliza as relações sociais e as questões de construção histórica da Argélia colonial e pós-independência.

O título em português, *O caso Meursault*, não encontra um equivalente a conotação original da expressão *contre-enquête*, que tem, como acepção, uma ideia de contrainvestigação ou contrainquérito, ou seja, um trabalho de investigação que se propõe a reexaminar e reavaliar, sob uma nova perspectiva, um caso ou acontecimento. Dessa forma, o título explicita a estrutura intertextual e metaficcional desenvolvida por Daoud. Nosso trabalho irá analisar essa estrutura pelo prisma da autora Hutcheon (1991; 1989).

Hutcheon será fundamental para compreendermos como a presença do passado é imprescindível na crítica e na paródia tecida durante todo o romance *Meursault, contre-enquête* e como essa retomada dialoga com a compreensão da autora sobre pós-modernidade:

¹⁸ “Assim, os textos de Camus que precedem e acompanham *O estrangeiro* são de fato parte do ‘contexto’ da literatura argelina, pois estão embricados de Argélia, Natureza e História juntos. Para uma aceitação ou uma rejeição ao trabalho de Camus, estas são as obras que foram e continuam sendo as que movimentam a leitura ou colocam obstáculos a ela. Se outras leituras forem possíveis, úteis e desejáveis, a leitura histórica não deve ser sufocada sob o pretexto de purificar o escritor das rigorosas exigências da história. Uma leitura histórica permanece interessante, como forma de levar em conta o sentimento contraditório e conflituoso de ser argelino, encontrado na obra de Camus” (ACHOUR, 1992, p. 99, tradução nossa).

O que seus debates demonstraram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (HUTCHEON, 1991, p. 13).

A visão crítica da pós-modernidade, segundo Hutcheon, é construída a partir de um olhar problematizante em relação ao passado e aos cânones artísticos:

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Na obra de Daoud, essa retomada crítica do passado e sua problematização será basilar na estrutura do romance, constituindo uma reflexão sobre a construção histórica da Argélia e a colonização francesa até a atualidade argelina. No decorrer de nossa análise, pontuaremos como essa estrutura é perpassada pelo uso da paródia pós-moderna, pelo uso da metaficção historiográfica — fundamentados pela acepção de Hutcheon — e pelo testemunho ficcional. Também iremos destacar como esses elementos serão as forças que movem o romance a uma releitura crítica não apenas de Camus, como de autores que contribuíram ao imaginário ocidental na concepção e consolidação da visão europeia do processo colonial. É uma crítica que, como dito anteriormente, se aproxima das análises feitas por Said (1995), ao mesmo tempo que a ironiza e critica.

Daoud não enquadrará Camus dentro de uma tradição literária imperialista, ao contrário de Said, que o considerava como um autor com uma “mentalidade colonial que não era nada simpática à revolução ou aos árabes” (SAID, 1995, p. 317). Daoud tem um posicionamento mais turvo e complexo, afinal, quem fala no romance não é o autor, mas sua personagem Haroun. A obra, alvo de suas críticas, apesar de fazer citações e alusões diretas ao autor, não são de Camus, mas de seu personagem Meursault.

Esse ponto torna ainda mais interessante e complexa a criação artística de Daoud, pois as críticas, apesar de fundamentadas no uso irônico e paródico de diversos conceitos e posicionamento presentes nos trabalhos e na trajetória de vida de Camus, ainda mantêm certo respeito e uma compreensão de alguma das ideias do autor. Haroun espelha em muito a trajetória de Meursault e também de Camus, ao matar um homem, como Meursault, e ao não se filiar ao movimento de independência e vê-lo de maneira crítica, como Camus.

Com uma análise rápida da crítica feita por Daoud, podemos entender que o romance foi elaborado como resposta a Camus e *L'Étranger*. Porém, em um olhar mais atento, podemos notar que o alvo da crítica é a Argélia e suas contradições — contradições essas

capazes de construir um autor complexo e, muitas vezes, contraditório como Camus. Daoud não apenas internaliza Camus em sua criação, mas a história política argelina, suas mazelas atuais e a herança de guerras e corpos empilhados no decorrer de sua história.

Na perspectiva deste trabalho, entendemos que a retomada do texto — sua contrainvestigação — possibilita a expansão de discussões sobre o processo colonial francês e dá novas perspectivas à relação entre argelinos nativos, árabes, e *pieds-noirs*. Nosso trabalho analisará como Daoud faz uso da paródia e do testemunho — na realidade, uma modalidade de escrita que emula o testemunho — para estruturar seu romance e suas críticas à construção da história argelina durante a colonização e após o seu término, com uma crítica ao fortalecimento de forças teocráticas, ligadas ao islamismo, e como os fantasmas da colonização ainda regem o destino da Argélia contemporânea.

O enredo de *Meursault, contre-enquête* se desenvolve com o relato de Haroun, irmão do árabe morto por Meursault, em uma praia deserta no ano de 1942, na obra de Camus. Ao recordar sua vida desde o momento da morte de seu irmão, aos sete anos, até os tempos atuais, Haroun relata a seu interlocutor, um estudante francês sem nome que está interessado em escrever uma tese sobre o crime de Meursault. Os acontecimentos da vida de Haroun se misturam à história recente da Argélia e à Literatura, sempre em um jogo de espelhos com a realidade e com seu texto-fonte, *L'Étranger*.

A partir desse relato, a personagem narra como o assassinato de seu irmão teve impacto direto sobre sua vida e a de sua mãe, tornando-o em uma espécie de “substituto” do irmão morto para a mãe e, conseqüentemente, em um “estrangeiro” para si mesmo:

J'étais condamné à un rôle secondaire parce que je n'avais rien de particulier à offrir. Je me sentais à la fois n'avais coupable d'être vivant mais aussi responsable d'une vie qui n'était pas la mienne! (DAOUD, 2014, p. 44)¹⁹.

Relegado ao papel de coadjuvante da própria existência, a personagem é guiada, pela mãe, a um caminho que o anula como indivíduo e o impele ao assassinato de um francês, selando, assim, seu destino de duplo — não apenas do irmão, mas também de seu assassino; duplo de Meursault. Haroun carrega o fardo de um crime que não cometeu:

Parfois, je vais plus loin dans mes délires, je m'égarer davantage. Peut-être est-ce moi, Caïn, qui ai tué mon frère! J'ai tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre, pour retrouver la tendresse perdue de M'ma, pour récupérer mon corps et mes sens, pour...Étrange histoire tout de même. 'est ton

¹⁹ “Eu estava condenado a um papel coadjuvante, porque não tinha nada de especial a oferecer. Eu me sentia ao mesmo tempo culpado por estar vivo e responsável por uma vida que não era minha!” (DAOUD, 2016, p. 46, tradução Bernardo Ajzenberg).

héros qui tue, c'est moi qui éprouve de la culpabilité, c'est moi qui suis condamné à l'errance... (DAOUD, 2014, p. 57)²⁰.

A ideia de duplo, presente na obra, remete diretamente aos conceitos trabalhados pelo psicanalista Rank (2013), que vincula a presença desse reflexo, figura idêntica ao indivíduo, ao temor da finitude. Assim, nota-se que uma espécie de negação da morte está presente na personagem de Haroun, que se culpa por existir após o falecimento do irmão, Moussa, e que, posteriormente, se culpa por assassinar outro homem. Ademais, a mãe de Haroun também age sob o signo da morte, buscando justiça e sufocando seu filho sobrevivente ao ponto de anular seu desenvolvimento e sua subjetividade, tornando-o um reflexo do filho morto: “[j]’eus donc une enfance de revenant” (DAOUD, 2014, p. 56)²¹.

Pressionado pela mãe durante toda a vida, Haroun carrega o fardo dessa vingança:

Ma mère, par conséquent, m'imposa un strict devoir de réincarnation. Elle me fit ainsi porter, dès que je fus un peu plus costaud, et même s'ils m'étaient trop grand, les habits du défunt (DAOUD, 2014, p. 51)²².

A simbologia das personagens, Haroun e a mãe, oprimidas pela dor decorrente da morte de Moussa, não punida nem sequer investigada, e motivadas a vingá-lo, é um elo importante na crítica feita por Daoud à atual conjuntura social da Argélia. O legado daqueles que lutaram pela emancipação do país ainda é extremamente presente e precisa ser honrado. No entanto, a Argélia ainda vive sob a regência da morte, da Guerra de Independência (1954-1962), da Guerra Civil (1991-2002) e de um legado que não dialoga com uma parcela dos argelinos contemporâneos. Também não dialoga com Daoud, que é crítico aos rumos que o país vem tomando, com uma forte influência religiosa e tradicionalista, além, é claro, da influência daqueles que lutaram na Guerra de Independência.

Em entrevista dada ao jornal *La Republicca*, Daoud afirma:

Na Argélia, assim como em outros países chamados árabes, transmite-se um culto ao corpo morto. Não se faz nada mais do que recordar os mártires, os caídos das guerras. Estamos impregnados com o elogio da morte e do sacrifício, não do desejo, do encontro dos corpos, do prazer sexual (GINORI, 2017).

²⁰ “Às vezes vou até mais longe nos meus delírios, me perco ainda mais. Talvez tenha sido eu, Caim, quem matou meu irmão! Tantas vezes eu tinha tido vontade de matar Moussa depois da sua morte, para me livrar do seu cadáver, para reencontrar a ternura perdida de mamãe, para recuperar o meu próprio corpo e os meus sentidos, para... Que história estranha. O seu herói mata, mas quem se sente culpado sou eu. Sou eu que acabo sendo condenado a andar por aí sem rumo” (DAOUD, 2016, p. 59, tradução Bernardo Ajzenberg).

²¹ “Tive, portanto, uma infância de fantasma” (DAOUD, 2016, p. 58, tradução Bernardo Ajzenberg).

²² “Consequentemente, minha mãe impôs a mim um dever rigoroso de reencarnação. Quando comecei a ficar a ficar um pouco mais encorpado, ela me fazia usar as roupas do defunto, mesmo que ficassem largas” (DAOUD, 2016, p. 53, tradução Bernardo Ajzenberg).

Os posicionamentos do autor em relação ao movimento islâmico e suas censuras lhe renderam uma *fawat*, decreto emitido por uma autoridade religiosa, que o considerava um indivíduo nocivo à fé islâmica e que deveria ser condenado à morte por suas blasfêmias. Entretanto, tal “condenação” nunca foi efetuada e rendeu ainda mais notoriedade aos argumentos de Daoud sobre o estado de vigilância e censura sob o qual os argelinos vivem.

Dessa forma, o autor transcende a paródia ao romance de Camus e critica a sociedade argelina passada e atual, dando um testemunho importante da construção histórica do país. Se *L'Étranger* faz uma crítica à condição e marginalização dos nativos, *Meursault, contre-enquête* critica a forma pouco explícita dessa crítica e demonstra que o fim da colonização não impediu que outras forças de dominação e opressão tomassem seu lugar.

Para compreendermos melhor as críticas e articulações textuais da obra de Daoud, elencamos alguns aspectos que julgamos fundamentais para a nossa interpretação do romance. Começaremos analisando a sua estrutura, fundamentada em um jogo paródico com Camus.

2.3 A paródia e o discurso pós-moderno

A paródia e sua presença dentro da arte contemporânea — no nosso caso, a Literatura — é o ponto de reflexão da crítica literária Linda Hutcheon (1985; 1991). Duas de suas obras embasaram nossa análise do romance *Meursault, contre-enquête* e também como alguns de seus aspectos constitutivos se relacionam com as acepções de pós-modernidade e paródia pós-moderna da autora.

Primeiramente, devemos compreender o que Hutcheon (1991) nomeia como “pós-modernidade”, afinal, o termo é utilizado por diversos autores e abarca uma enorme gama de significados — sendo muitos deles conflitantes. Para Hutcheon, a pós-modernidade é um processo que ainda estamos vivenciando. É uma atitude cultural em andamento, com uma estrutura ainda em formação e permeada por mudanças. A autora considera que essa estrutura mutável e aberta deve ser abordada como uma poética, com a qual podemos organizar nosso conhecimento cultural e procedimentos críticos a cerca dela. Dentro dessa poética, o discurso pós-moderno pode ser sintetizado como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Com essa síntese da pós-modernidade, Hutcheon (1991) classifica a pós-modernidade como um discurso contraditório. É pautado em uma paradoxal autoconsciência do processo de formação do sentido, ou seja, abarca diversas vozes, diversos tempos e diversas estruturas

artísticas, sem nunca buscar uma “verdade”; um texto crítico que não conclui ou aponta caminhos. A obra pós-moderna tem consciência de suas limitações:

O que seus debates demonstraram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural". Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). Na acepção de Foucault (1985, 14-22) sobre a idéia de problematização – como geradora de discursos –, sem dúvida o pós-modernismo criou sua própria problemática, seu próprio conjunto de problemas ou questões (que antes eram aceitos como se fossem certezas) e as possíveis abordagens para eles (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Em virtude de seu caráter problematizador, o discurso pós-moderno será intensamente crítico à historicidade, levantando questões sobre as noções de acontecimento e de ciência, capazes de abarcar toda a realidade empírica. A autora destaca que o melhor modelo que caracterizaria a pós-modernidade dentro da ficção seriam os textos que ela nomeia de “metaficção historiográfica”, estrutura textual que compila fatos ficcionais com figuras e situações históricas — algo comum na tradição literária. Porém, na pós-modernidade, essa estrutura textual ganhará camadas de uma autoconsciência crítica, tanto ficcional quanto histórica. Será um texto ciente de suas limitações como obra literária e como discurso fruto de um período e de uma perspectiva histórica. Dessa forma, o discurso histórico sofrerá os mesmos questionamentos que as obras fictícias sofrem, afinal, a historicidade também é um construto narrativo:

[...] a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tomar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

As certezas as quais a autora menciona são referentes à ideia de que o discurso histórico seria capaz de abarcar todos os acontecimentos, jogando, assim, um olhar crítico à noção de representatividade histórica. É algo caro a diversos autores e debatido na contemporaneidade por pensadores de diversas áreas do conhecimento. Dentre eles, estão Hutcheon (1985; 1991) e Said (2005), questionando como o discurso histórico representa discursos de ideologia e forças sociais vigentes no período de sua concepção, apagando e restringindo outras perspectivas e sufocando outros discursos.

A crítica feita à historicidade não é uma relativização da História, como ciência e fato real. Pelo contrário, é uma abordagem que busca estabelecer voz e presença para discursos

antes calados, que também fizeram parte dos acontecimentos históricos, mas foram negligenciados na narrativa da “história oficial” e ficaram à margem. A pós-modernidade, para Hutcheon (1985), pode ser compreendida como o mecanismo que dá voz aos que ficaram à margem da História, como o discurso dos povos colonizados que têm sua história, sua cultura e sua tradição silenciada pelos povos dominadores, que impõem seu poder. Dentro da perspectiva literária, o questionamento da historicidade nas produções pós-modernas também se materializará por meio de uma visibilidade de histórias e vozes antes silenciadas e esquecidas. O romance *Meursault, contre-enquête* é um exemplo disso, pois retoma uma história canônica pela perspectiva de um segmento social silenciado.

Porém, como dito anteriormente, essa retomada não se faz de uma forma pacífica, e sim de uma maneira crítica, questionadora e, muitas vezes, contraditória. Ao mesmo tempo em que estabelece uma crítica a fundamentos já cristalizados, também levanta questionamentos sobre o próprio ato de reflexão. Em *Meursault, contre-enquête*, o passado e as formas de representação dos árabes no texto de Camus coexistem com uma complexa alegoria de aproximação entre Camus e Meursault. Ao ironizar essa aproximação comum à crítica pós-colonial, também estabelece, em um movimento paradoxal, as proximidades entre a realidade de Camus e a Argélia atual.

Além disso, observando a construção do romance, perpassando pelas diferentes visões que o romance *L'Étranger* adquiriu no decorrer dos anos — de obra filosófica à representação do imperialismo francês —, pudemos vislumbrar algumas das mudanças ou possibilidades de leituras sofridas por *L'Étranger* no decorrer dos anos. No percurso deste trabalho, também entendemos como as diferentes abordagens de um mesmo texto representam as transformações sociais e ideológicas da sociedade. Muitas dessas mudanças serão incorporadas em *Meursault, contre-enquête* que, por seu caráter pós-moderno, absorve não apenas o texto-fonte, como outras obras do autor e muito da crítica literária.

Porém, conforme já salientado, é um romance consciente, um produto preso ao seu período de concepção:

O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Dessa maneira, *Meursault, contre-enquête* transcende a mera “resposta” ao romance de Camus. Uma leitura superficial confirmaria a hipótese de que o romance é fundamentalmente uma crítica a Meursault e a seu criador, Camus. Entretanto, no decorrer do

texto, podemos notar que um movimento de aproximação entre Haroun e Meursault, e entre a Argélia de Meursault e a Argélia presente de Haroun, sinaliza, na verdade, que o objetivo do autor não é criticar o passado ou relativizá-lo, mas analisar como ainda se faz presente e aprisiona os argelinos até os dias de hoje em uma guerra sem fim.

A retomada do passado, bem como a análise crítica e consciente que parte de sua interpretação são formadas por um construto narrativo que não descredibiliza a história, e sim abre a possibilidade de ouvirmos outras vozes. Afinal, a pós-modernidade almeja “uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) — é isso que o pós-modernismo procura ensinar” (HUTCHEON, 1991, p. 24). A concepção de diversas vozes que constituem o passado é fundamental na obra de Daoud, visto que seu romance parte da premissa de dar voz aos árabes, silenciados por Meursault, para se desdobrar em uma crítica ao estado moderno argelino.

O último elemento destacado por Hutcheon em sua síntese — de que a arte pós-moderna é “inevitavelmente política”, além de contraditória e histórica — será demonstrada em toda obra de Daoud. Primeiro, critica a representatividade e o apagamento árabe em *L'Étranger* para, posteriormente, criticar o estado teocrático e a influência dos combatentes argelinos do período de independência, perpassando por uma reflexão sobre as incoerências inerentes à constituição histórica da Argélia, não apenas de Camus, mas do próprio Daoud.

Nesse aspecto, achamos importantes esclarecer que na perspectiva desse trabalho, a obra de Camus também é politicamente engajada e ajuda a construir uma crítica satírica ao Estado francês colonial e às formas pelas quais os povos argelinos foram apagados e silenciados. Tal representação é coerente com as outras obras de Camus e seu engajamento, mesmo que, por muitas vezes, utópico sobre a emancipação dos marginalizados em seu país natal.

Da mesma forma que Camus faz uso da sátira para representar o estado de exceção da Argélia dos anos 1940, Daoud irá incorporar a paródia e a sátira social para tecer seu romance crítico à Argélia contemporânea. Para Hutcheon (1985), a paródia se tornou a estrutura de linguagem predileta da modernidade em decorrência de sua dualidade, compreendendo uma construção metalinguística, característica da paródia, e suas facetas críticas, que também fazem parte da acepção clássica da paródia e da sátira. Com isso, a paródia contemporânea é capaz de subverter o cânone e abordá-lo por meio de uma visão distorcida, criando, assim, um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade. Entretanto, esse diálogo nunca é pacífico e, muitas vezes, é conflituoso:

Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas (HUTCHEON, 1985, p. 13).

A utilização e presença da contradição, da historicidade e do forte carácter político de *Meursault, contre-enquête* nos possibilitou abordá-lo a partir dos pressupostos de Hutcheon (1991), além dos aspectos que o caracterizam como uma obra pós-moderna e ciente de seu carácter provisório e de construção. A paródia reforçará esse método de abordagem por ser caracterizada como uma metaficção e uma autorreflexão, tão caras aos textos pós-modernos.

O jogo literário formulado por Daoud não prioriza o humor; seu tom é sóbrio, sério. Entretanto, é permeado de ironias e jogos que fazem o leitor se perder:

A paródia é, pois, na sua ironia “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1991, p. 48).

O jogo com o leitor e as diversas reescrituras de Camus — ou inversões — são estratégias que trazem densidade ao romance. Não faz dele apenas um pastiche de *L'Étranger*, mas um romance que é capaz de servir como crítica, homenagem e complemento às problemáticas desenvolvidas ou aludidas no texto-fonte de 1942. A conexão e o carácter complementar — mesmo que crítico — do texto pós-moderno é, para Hutcheon, destacado pela presença da ficção autorreflexiva, a metaficção, a qual indaga o fazer literário por estar imbricado na estrutura:

Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone (HUTCHEON, 1991, p. 170).

Apoiado na paródia das estruturas textuais e em decorrência de seu carácter crítico à sociedade, criando uma sátira social, Daoud articula seu diálogo intertextual ao refletir sobre a importância do cânone na construção histórica de um povo. Além disso, aponta a necessidade de divergir dessa tradição estabelecida, reivindicando a voz aos marginalizados. O carácter testemunhal associado ao texto paródico será utilizado pelo autor para desenvolver a voz silenciada e questionar a própria história oficial de seu país.

Após compreendermos os pressupostos teóricos de pós-modernidade, paródia e sátira, que irão orientar nossa análise, adentraremos na interpretação e exemplificação desses aspectos dentro do romance *Meursault, contre-enquête*.

2.4 A voz

No subcapítulo anterior, traçamos um panorama um breve panorama das compreensões de pós-modernidade e paródia que conduziram nossa análise. Resumidamente, compreendermos “paródia” como a retomada de estruturas textuais de outras obras. Essa retomada e reescritura pode ter diversos objetivos. No romance em questão, o objetivo será, em uma primeira análise, criticar o silenciamento e apagamento dos árabes na obra *L'Étranger*. E a conversão disso em uma obra de arte, em uma reflexão filosófica, o que perpetua a violência do apagamento. Porém, pretendemos demonstrar que essa resposta crítica terá diversos desdobramentos e temáticas, sendo o apagamento uma dentre as diversas questões profundas e complexas da história argelina que a obra abordará.

Primeiramente, destacamos a maneira como a narrativa é construída com um interlocutor silencioso e uma estrutura de narração sem intervenções de outras personagens. Tal estrutura de monólogo em segunda pessoa é, em nossa interpretação, uma alusão direta à forma usada por Camus em seu romance *La chute* (1956).

No romance *La chute*, somos apresentados a Jean-Baptiste Clamence, personagem que narra sua história de vida a um interlocutor sem nome, que ouve passivamente seus relatos contraditórios sobre inocência e culpa em um bar de Amsterdã — tal como Haroun narra sua história a um estudante francês em um bar de Orã. Da mesma maneira que Haroun, a oralidade e a contradição de Clamence dão vida à sua subjetividade e compreensão de mundo de maneira ambígua, sempre deixando no ar a veracidade de seus relatos e gerando dúvida em tudo o que diz.

A apropriação da maneira de narrar de *La chute* não é gratuita, pois é a partir dela que Daoud constrói o paralelo paródico, de apropriação da forma de um texto camusiano, para ressignificá-lo e marcar, de maneira explícita, a tomada de voz de um “árabe” pelo direito de ser ouvido. Se, antes, quem falava era Meursault ou Jean-Baptiste Clamence — narrador de *La chute* —, ambos de ascendência francesa, agora é Haroun, um árabe, irmão de outro árabe morto por um colono francês, que reivindica esse direito e o faz a um ouvinte francês,

representante dos colonizadores, um interlocutor sem nome e que apenas ouve o relato do protagonista, sem mais calá-lo ou apagá-lo.

A apropriação da estrutura narrativa de *La chute* é um exemplo de parodização de Camus no romance de Daoud. A partir da paródia, retomando elementos constitutivos da estrutura interna da obra, o romance de Daoud constrói uma sátira social que critica aspectos exteriores ao romance — no caso, a condição e a representação dos árabes dentro do romance de Camus. Esse movimento de apropriação, parodização e recriação crítica está presente em todo o romance de Daoud.

Além da tomada de voz, outra forma de embate que também está associada a esse movimento de apropriação do discurso e das estruturas dominantes é a importância do acesso ao francês, o idioma do colonizador que está presente em todo o romance. Por meio da língua francesa, Haroun tem contato com os relatos de Meursault e mais informações sobre a morte de seu irmão, Moussa. A partir dessa língua, o narrador também se emancipa da figura da mãe e começa a caminhar em direção a uma compreensão de seu lugar dentro do sistema colonial e após seu término.

Ao analisar a situação colonial na Argélia, Sartre destaca como a imposição do idioma do dominador é fundamental dentro da lógica de hegemonia e desidentificação dos povos dominados:

Isto entra necessariamente no sistema colonialista, que tenta barrar a estrada da história dos colonizados, como as reivindicações nacionais, na Europa são sempre apoiadas na unidade da língua, negaram aos muçulmanos o uso da própria língua. Desde 1830, a língua árabe foi considerada na Argélia como uma língua estrangeira, falam-se ainda, mas ela não é língua escrita, senão eventualmente (SARTRE, 1968, p. 33).

A língua, antes usada como instrumento de imposição do discurso hegemônico francês sobre a história e a identidade social do povo argelino — durante e após o período colonial, como frisado por Sartre (1968) — é utilizada por Haroun para cumprir a tarefa de reconstruir a história de seu irmão. Segundo Haroun: “[l]e meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j’aie dans l’idée de l’imiter. C’était sa langue à lui” (DAOUD, 2014, p. 12)²³.

Apesar de não tentar emular a escrita de Camus, o domínio do francês será uma condição necessária, embora não suficiente, para possibilitar novos olhares sobre a história do assassinato, ressignificando-a. Tal utilização dos mesmos mecanismos que antes o

²³ “O assassino ficou famoso e a sua história é demasiadamente bem escrita para que eu pense em imitá-la. Era a língua dele” (DAOUD, 2014, p. 10, tradução Bernardo Ajzenberg).

silenciavam — segundo os pressupostos de Haroun, por meio do acesso à língua do dominador — tem o efeito de possibilitar o empoderamento e a tomada de voz de populações marginalizadas e oprimidas.

Nesse sentido, por meio de Haroun, é explicitada a força da narração e da linguagem na construção da realidade. Na perspectiva do narrador, ao renomearem o mundo, os colonizadores reconstruíram a realidade e apagaram dela aquilo que não lhes agradava ou que se opunha a eles. A expansão francesa não era um empreendimento apenas econômico; seu domínio perpassa por um apagamento e imposição de sua língua e cultura, apagando todas as práticas culturais e linguísticas dos povos dominados.

Um processo análogo é apontado pelo protagonista de Daoud no que diz respeito ao assassinato de seu irmão. O relato de Meursault apaga não apenas o homem que ele matou, desprovendo-o de qualquer identidade humana, mas, a nível mais profundo, também apaga a presença árabe na Argélia, relegando seus nativos à função de fantasmas que vagam e observam o país que um dia já pertenceu a eles. Nas palavras de Meursault: “[i]ls nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts” (CAMUS, 2016, p. 77)²⁴.

Assim, ao se apropriar de elementos de *L'Étranger* — e, até mesmo, de procedimentos usados em outros livros de Camus, como *La chute* —, Daoud caminha na direção de seu protagonista, que analisa sua história e a história de seu povo a partir das ferramentas que os próprios dominadores deixaram, ou seja, a língua e a Literatura:

Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots (DAOUD, 2014, p. 47)²⁵.

A personagem é capaz de contrapor a visão de mundo dos dominadores, colocados aqui como os escritos de Meursault. Consequentemente, Haroun critica as narrativas que consolidam os colonizados como “selvagens” e os colonizadores como civilizados e promotores do progresso humano ao citar a personagem de Robinson Crusóé (1719), de Daniel Defoe:

Le dernier de la liste, exclu de l'inventaire de ton Robinson. Étrange, non? Depuis des siècles, le colon étend sa fortune en donnant des noms à ce qu'il s'approprie et

²⁴ “Olhavam-nos em silêncio, mas à maneira deles, como se fôssemos pedras ou árvores mortas” (CAMUS, 2014, p. 52, tradução Valerie Rumjanek).

²⁵ “Os livros e a língua do seu herói me deram a possibilidade, progressivamente, de chamar as coisas por outros nomes e organizar o mundo com as minhas próprias palavras” (DAOUD, 2016, p. 49, tradução Bernardo Ajzenberg).

en les ôtant à ce qui le gêne. S'il appelle mon frère l'Arabe, c'est pour le tuer comme on tue le temps, en se promenant sans but (DAOUD, 2014, p. 22-23)²⁶.

Esse questionamento não nega a história, mas explicita os métodos e o papel que a linguagem narrativa desempenha na construção do passado. Como resposta a isso, a personagem se apodera dos procedimentos narrativos utilizados pelo colonizador para desenvolver um contraponto crítico:

Conforme Said vem afirmando (1986), existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores (HUTCHEON, 1991, p. 170).

A paródia de *L'Étranger* em *Meursault, contre-enquête* denuncia o que, para Haroun, aparece como naturalização: a canonização de um romance que tem, como protagonista, um assassino confesso, ignorando-se o fato de um ser humano ter sido morto sem ao menos ter um nome e um corpo. O “absurdo”, eixo central do pensamento camusiano, na visão de Haroun, deveria ser o absurdo da realidade argelina: “[I]’absurde, c’est mon frère et moi qui le portons sur le dos ou dans le ventre de nos terres, pas l’autre” (DAOUD, 2014, p. 16)²⁷.

O romance de Daoud mantém seu valor por apresentar, de forma crítica e relevante, o processo de memória e apagamento da história de Moussa:

La raison de cette omission? Le premier savait raconter, au point qu’il a réussi à faire oublier son crime, alors que le second était un pauvre illettré que Dieu a créé uniquement, semble-t-il, pour qu’il reçoive une balle et retourne à la poussière, un anonyme qui n’a même pas eu le temps d’avoir un prénom” (DAOUD, 2014, p. 11)²⁸.

Esse artifício de transpor fatos de uma história reconhecida e desenvolvê-los a partir de eventos e personagens desse mundo ficcional possibilitou, a Daoud, discorrer sobre a construção das narrativas, ficcionais e históricas, juntamente com os processos de esquecimento e memória engendrados nelas, entendendo que envolvem mecanismos oficiais e coletivos — aspectos já ressaltados por Hutcheon (1991) como parte da estrutura pós-moderna metaficcional.

²⁶ “O último da lista, excluído do inventário do seu Robinson. [...] Há séculos, o colono espalha a sua fortuna dando nomes às coisas de que se apropria e retirando os nomes daqueles que o incomodam. Se ele chama meu irmão de árabe é para matá-lo como se mata o tempo, passeando sem rumo” (DAOUD, 2016, p. 22, tradução Bernardo Ajzenberg).

²⁷ “Quem carrega o absurdo nas costas ou no ventre das nossas terras somos nós, eu e meu irmão, e não o outro” (DAOUD, 2016, p. 14, tradução Bernardo Ajzenberg).

²⁸ “Qual o motivo dessa omissão? O primeiro deles sabia contar histórias, a tal ponto que conseguiu fazer com que o seu crime fosse esquecido, enquanto o segundo era um pobre analfabeto que Deus pôs no mundo, ao que parece, unicamente para levar um tiro de revólver e retornar ao pó, um anônimo que não teve nem sequer tempo de ter um nome” (DAOUD, 2016, p. 9, tradução Bernardo Ajzenberg).

É notável que o povo argelino colonizado foi subjugado violentamente enquanto os crimes cometidos foram legitimados pelo esquecimento oficial do Estado. Entretanto, esse mesmo mecanismo de apagamento será utilizado pelos argelinos durante e após a Guerra de Independência, apagando os franceses mortos no processo de libertação e julgando aqueles que não se posicionaram durante a guerra.

Dessa forma, em *Meursault, contre-enquête*, é perceptível que o ciclo de violência e silenciamento não é rompido. Após a Guerra de Independência, os franceses começam a ser segregados e os argelinos nativos retomam o domínio de suas terras. No entanto, os traumáticos eventos da colonização e das guerras pela liberdade ainda estão marcados em sua história, mesmo após o fim do domínio francês.

No caso do romance, como dito anteriormente, o discurso dominante aparece na voz dos conquistadores franceses, representados por Meursault, e é posteriormente transmitido aos argelinos, através da voz de Haroun, após a conquista da independência. As historiadoras Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos (2007) sintetizam a ideia sobre como a construção do passado não é um dado natural, mas uma construção social, que pressupõe discursos atualizados e modificados, argumento que corrobora com os pressupostos de Hutcheon sobre o passado: “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Essa perspectiva ativa da construção histórica é fundamental para compreender os objetivos de Haroun ao dialogar com os relatos do assassino de seu irmão. O protagonista é conduzido à compreensão de que a punição sofrida por Meursault não se dá em decorrência do crime contra Moussa. Afinal, em momento algum o crime é usado durante o julgamento. As razões da pena de Meursault não remetem a Moussa, mas à sua postura perante a sociedade, a morte de sua mãe e a sua relação de indiferença em relação ao mundo. Aqui, a visão de Daoud converge com a tradição francesa de análise do romance de Camus.

É importante ressaltarmos que os aspectos irônicos e paródicos estão presentes em *L'Étranger*: a ridicularização do julgamento e, conseqüentemente, do Estado Francês é nítida durante toda a segunda parte do romance, e não se configuram como uma celebração da impunidade. De fato, Haroun considera que a impunidade dos membros dos grupos dominantes é presente no julgamento de Meursault e usará essa mesma justificativa em seu próprio crime:

Durant cette période étrange, on pouvait tuer sans inquiétude; la guerre était finie mais la mort se travestissait en accidents et en histoires de vengeance. Et puis, un

Français disparu dans le village ? Personne n'en parla. Au début du moins (DAOUD, 2014, p. 89)²⁹.

Novamente, há consciência, por parte da personagem, de que suas ações podem ou não ser legitimadas, dependendo da narrativa feita e do grupo social que ganha voz. Se tivesse ocorrido durante a Guerra de Independência, seu crime seria considerado lícito. Haroun se sente culpado, mesmo sendo guiado a vida toda por sua mãe.

É evidente que a obra salienta como a história e o senso de transgressão é construído a partir de narrativas criadas e canonizadas por segmentos sociais detentores do poder, uma vez que o discurso histórico ganha legitimação através dessas narrativas. Entretanto, vale notar que Haroun não pretende estabelecer sua voz como única, como uma nova perspectiva que apagará todas as outras. Seu objetivo é compreender sua própria história e a história de seu país, querendo se reconciliar consigo, com a morte de seu irmão e com o assassinato que julga ter cometido após o período da Guerra de Independência. Sua intenção é ter voz, assim como teve Meursault, mas Haroun não busca por redenção ou aceitação; é apenas um interlocutor que não quer que sua história se perca no esquecimento. O relato de Haroun explicita que o apagamento não é um processo individual, mas um processo que perpassa diversas esferas, individuais e coletivas:

Impossible de prouver qu'il avait existé alors qu'il avait été tué publiquement. Impossible de trouver et de confirmer un lien entre Moussa et Moussa lui-même! Comment dire ça à l'humanité quand tu ne sais pas écrire de livres? (DAOUD, 2014, p. 22)³⁰.

Dessa forma, a interpretação de Haroun, na qual considera haver uma naturalização do crime de Meursault em seu relato, se assemelha aos crimes cometidos, justificados ou acobertados que ocorrem contra grupos minoritários e que, em diversos períodos históricos, foram validados pelo Estado ou pela própria sociedade. Tais mecanismos de apagamento são comuns dentro de estruturas de dominação, períodos ditatoriais, guerras e perseguições a grupos minoritários e marginalizados.

²⁹ “Durante esse estranho período, era possível matar sem grandes preocupações; a guerra já tinha terminado, mas a morte se revestia sob a forma de acidentes e casos de vingança. Um francês desaparecido no vilarejo? Ninguém falava nada sobre isso. Pelo menos não no começo” (DAOUD, 2016, p. 96, tradução Bernardo Ajzenberg).

³⁰ “Impossível provar que o árabe era um filho – e um irmão. Impossível provar que ele havia existido, sendo que foi morto publicamente. Impossível encontrar e confirmar alguma ligação de Moussa e ele próprio! Como dizer isso para a humanidade se você não sabe escrever livros?” (DAOUD, 2016, p. 22, tradução Bernardo Ajzenberg).

2.5 Testemunho e pós-modernidade

Como vimos, Haroun reivindica visibilidade ao seu relato e, conseqüentemente, a história de seu irmão morto é a força que move o romance de Daoud. Seus relatos não apenas jogam luz sobre os árabes marginalizados, como também o fazem a partir de uma retomada paródica da estrutura narrativa da obra *La chute*, de Camus. Além disso, o relato mantém proximidade com outro gênero de discurso que é utilizado para dar visibilidade a acontecimentos e fatos apagados da história oficial: o testemunho.

O testemunho, nesse caso, está sendo usado em sua acepção tradicional, como um relato que reordena o material traumático da memória de um indivíduo de maneira a constituir uma outra versão, uma contramemória de um fato antes desconhecido ou silenciado. No caso do romance, ele é usado para contrapor — “*contre-enquête*” — aquilo que foi relatado em *L'Étranger*. A presença de uma linguagem testemunhal, ao nosso ver, pode ser compreendida como uma marca de uma metaficção historiográfica, a partir do conceito de Hutcheon (1985), no qual existe uma fluidez entre os gêneros literários e não literários — no caso, o testemunho. Colocando o testemunho de Haroun como algo individual, o trauma que o assassinato gerou em sua vida, o relato coletivo e como a colonização impactou em sua vida, tem Meursault como representante do colonizador que silenciou a história de Moussa e sua família.

O relato de Haroun compreende um plano de fundo histórico real — a dominação francesa na Argélia e suas tensões — e confere uma vivacidade e crueza em decorrência do discurso literário, estabelecendo paralelos com fatos que aconteceram tanto na realidade quanto na ficção. A possibilidade de um relato puramente ficcional assumir caráter testemunhal é reconhecida por Seligmann-Silva (2005), para quem o real, na Literatura de testemunho, pede manifestação mais do que imitação: “[n]a literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação do real’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 382).

Essa manifestação do real está presente no aspecto de testemunho de Haroun. O uso de um discurso testemunhal e de seu estatuto, para dar credibilidade ao relato, e no panorama histórico da obra, como citado por Hutcheon (1991), é um relato político e histórico. Em nossa análise, consideramos que o uso de um estatuto próximo aos mecanismos de narração do testemunho são usados como uma forma metalingüística, fundindo dois “gêneros” aparentemente distantes — a ficção e o testemunho. A fusão é algo considerado possível por

Hutcheon dentro da construção pós-moderna, em um modelo contraditório e paradoxal autoconscientemente do processo de formação do sentido: “[p]orém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática” (HUTCHEON, 1991, p. 27).

Consideramos que essa proximidade do relato ficcional, feito por Haroun com o testemunho de uma vítima da violência do período colonial, não é gratuita. Daoud se apropria do estatuto do texto testemunhal, com um narrador relatando um evento traumático que mudou, e muito, a sua vida e a de todos que o vivenciaram, para aumentar a complexidade de sua obra. A pós-modernidade também é marcada pela fluidez entre gêneros literários e não literários e o testemunho se estabelece como uma forma de narrar o inenarrável, de contar aquilo que se queria e que, em algum momento, seria apagado ou esquecido.

Porém, para adentrarmos ao movimento paródico feito por Daoud, da estética testemunhal, precisamos antes compreender o que tomamos como testemunhal no corpo deste trabalho. Para isso, nos basearemos nas obras de dois autores que versam sobre testemunho: o crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2005) e a também crítica literária Beatriz Sarlo (2007). Os autores têm visões bem divergentes sobre o que é o testemunho e suas possibilidades, mas que darão um rumo importante a nossa análise.

Seligmann-Silva (2005), estabelece a possível relação entre Literatura, trauma e testemunho, refletindo como a arte pode ser capaz de representar o inenarrável, elaborando o elemento traumático e, dessa forma, marcando, por meio da narrativa, eventos extremos de indivíduos ou grupos sociais. Seligmann-Silva embasa sua análise ao tomar, como ponto de partida, o século XX e suas diversas situações traumáticas de massacre e violência. Essas situações se dão ou pelas memórias da Shoah, dos sobreviventes judeus ao extermínio nazista, ou pelos sobreviventes dos regimes ditatoriais da América Latina na segunda metade do século XX. A partir desses dois grupos, Seligmann-Silva compreende duas formas de testemunho.

O primeiro, o testemunho da Shoah, é contado pelos sobreviventes dos campos de concentração, que relatam suas experiências durante o extermínio promovido pelo Estado alemão nazista, que perdurou de 1933 a 1945. Os relatos desses sobreviventes e de seus descendentes servem como uma forma de compreender, “superar”, e não permitir que tais eventos sejam esquecidos. Afinal, o Estado nazista tinha uma política de extermínio e apagamento de seus assassinatos, tornando muito difícil o trabalho de reconstituição, contabilização das vítimas e dos atos durante o período. O testemunho dos sobreviventes é

culminante para a preservação e memória do que ocorreu nos campos de concentração e no período de perseguição aos judeus e demais grupos massacrados pelo Estado nazista.

O segundo segmento que Seligmann-Silva (2005) dá foco é o *testimonio*, termo que o autor utiliza para os testemunhos que surgiram na América Latina em decorrência da ditadura argentina. Essa forma demanda não apenas superação do trauma e preservação histórica, mas uma busca por justiça e punição dos envolvidos. Apresentam-se provas documentais, ritos processuais e uma busca por reparações jurídicas aos sobreviventes, ou seus descendentes, das violências cometidas pelo Estado ditatorial. Dentre os crimes cometidos pela ditadura argentina e demais ditaduras da América Latina, incluindo a brasileira, está a tortura, o assassinato, o sequestro, a perseguição e toda uma série de crimes que ferem os direitos humanos e as liberdades individuais de opositores políticos ou indivíduos e grupos sociais que eram vistos como perigosos ou indesejados pelo regime.

Como podemos notar, ambas as formas valorizam o texto não ficcional. Dessa forma, o romance de Daoud não se enquadraria em uma obra testemunhal, e não acreditamos que o autor tenha se proposto a tal. Entretanto, vemos um hibridismo de gênero, mesclando o ficcional da busca de Haroun por uma justiça histórica. O testemunho de Haroun não tem nenhum peso jurídico pois, além de narrar eventos puramente ficcionais, baseados em outra obra literária, não apresenta qualquer tipo de prova extraliterária. Porém, consideramos que sua construção faz uso do estatuto testemunhal para expressar como a construção do estado argelino contemporâneo reverbera os anos de dominação francesa, as violências cometidas nesse período e, posteriormente, influencia sua guerra por independência.

Com isso, Daoud mescla o testemunho individual ficcional para refletir e problematizar a constituição histórica argelina e seus conflitos com o passado colonial e sua atualidade autoritária e semiteocrática, ainda comandada pelos representantes do movimento de independência. Isso foi muito bem sintetizado por Müller:

Seu primeiro romance vai muito além de um acerto de contas com o passado colonial; reflete sobre a realidade atual de um país cujo sistema político ainda permanece sob forte influência dos que lutaram pela independência e que é governado, nos dizeres de Adam Schatz [...] “como se a guerra jamais tivesse terminado (MÜLLER, 2018, p. 230).

O testemunho vai além da experiência traumática individual de Haroun, pois atinge uma abordagem do coletivo histórico argelino, que ainda se faz presente no país. O próprio Seligmann-Silva considera a existência de novas práticas testemunhais que surgem e demandam uma adequação do conceito que temos como testemunho:

Apesar de vários pontos de encontro e de esclarecimento mútuo que percebemos, cabe encarar o fato de que existem fenômenos novos que devem ser pensados enquanto tais. Este exercício comparativo é essencial para afiar os conceitos, sem os quais a crítica fica “cega” e incapaz de enfrentar a (eterna?) crise da modernidade (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 104).

Acreditamos que o hibridismo textual da pós-modernidade contribui muito para essa assimilação de formas textuais e artes narrativas não literárias, assim como na chamada “crise da modernidade” citada por Seligmann-Silva (2005). Como vimos, a arte pós-moderna, segundo Hutcheon (1991), tem, como característica, dar voz aos antes marginalizados, pessoas e grupos que eram apagados da história oficial e que sofreram, de diferentes formas e em diferentes períodos, diversos tipos de violência e silenciamento. Consideramos esse como o ponto de encontro entre a forma narrativa de Haroun e sua temática, próxima do estatuto do testemunho, e seu poder em dar visibilidade e voz a experiências antes marginalizadas e perseguidas.

Partindo de nosso objeto de análise, o romance *Meursault, contre-enquête*, a maneira como o texto mescla formas diferentes de linguagem narrativa demonstra as possibilidades que a arte literária nos permite, testemunhando, de forma ficcional, eventos irrealis que ressoam e tangenciam a realidade. Afinal, quantos árabes não foram mortos por colonos franceses e nunca tiveram a justiça que mereciam, ou tiveram suas histórias apagadas durante o período de dominação francesa? O próprio Seligmann-Silva exemplifica com casos de sobreviventes incapazes de relatar ou rememorar suas experiências em decorrência da intensidade do trauma:

O ponto de vista de J. Cohen (1985) pode servir para sintetizar alguns dos traços centrais da teoria do trauma. Para ele, o trauma é caracterizado pelo enfraquecimento da capacidade de organização dos traços mnemônicos nos representantes objetivos na nossa mente (BOHLEBER, 2000: 831). Desse modo ocorre uma clivagem interna: os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego. Há uma falha na capacidade de representação interna. Ocorre um registro, mas não a representação – do mesmo modo como se dá na teoria do proto-recalcamento. O buraco no ego é “sanado” de modo reativo através da criação de casulos ou criptas internos. Outro ponto central no nosso contexto é a exatidão das imagens traumáticas: elas têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71).

A anestesia afetiva e a incapacidade de verbalizar o trauma são duas formas citadas por Seligmann-Silva (2005), baseadas nos termos cunhados por William Guglielmo Niederland. Ambas são exemplos de como a mente humana tenta se resguardar do trauma, pois relatá-lo ou retornar a ele é muito doloroso ao indivíduo. Quadros como esses

demonstram a importância da tomada de voz de terceiros, pessoas que não vivenciaram o trauma e, dessa forma, são capazes de verbalizá-lo, não deixando a memória de outros morrer.

A partir da arte e do fazer literário, somos capazes de vivenciar e compreender as cicatrizes presentes em indivíduos que passaram por eventos extremos, elaborando o trauma? Obviamente, não. Nem achamos que esse é o cerne da questão mas, a partir da representação artística, podemos ter contato com o “real”:

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro – vide Blanchot...–, de um visível que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74).

A possibilidade de tangenciar a realidade a partir da arte é o que testemunhamos em *Meursault, contre-enquête*. Por meio do jogo literário de imaginação, conceitos e símbolos, somos capazes de adentrar na experiência de apagamento e, posteriormente, de compreensão da experiência árabe em um país colonizado e dominado pelos franceses.

A compreensão de Seligmann-Silva (2005) sobre testemunho tem pontos de contato com a visão da arte pós-moderna de Hutcheon (1991):

O testemunho não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz, um “canto (ou lamento) paralelo”, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79).

Como dito anteriormente, o testemunho de Haroun não tem nenhum peso jurídico, mas pode ser lido com um relato possível para representar um período e uma realidade vivenciada por muitos. Ao analisar o testemunho e suas referências ao texto de Kafka (2005), Seligmann-Silva conclui a proximidade entre a Literatura e o testemunho:

[...] a literatura de testemunho é não apenas a escritura de “lembranças traumáticas”, como diz o próprio autor³¹, mas também dialoga com a tradição literária. O próprio jogo complexo de “eus” e tempos narrativos, o estilo e a “voz” que criam a atmosfera do texto dão prova disso (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 109).

Seligmann-Silva considera o testemunho como um “canto paralelo”, uma expressão muito similar à de Hutcheon (1991) sobre as múltiplas vozes da pós-modernidade.

³¹ Referência à obra analisada de Binjamin Wilkomirski, *Fragments – Memória de uma infância 1939-1948*. (livro que posteriormente foi revelado ser uma obra de ficção): “[e]le é uma dessas figuras que nas histórias pulam fora do livro e assumem uma vida ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 114).

A segunda autora que pautará as reflexões sobre testemunho é Sarlo (2007), que estabelece, desde o início de seu livro, a tensão existente entre memória e história na constituição do passado:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a Memória e a História, porque nem sempre a História consegue acreditar na Memória, e a Memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007, p. 9).

Podemos notar uma diferenciação entre as conceitualizações de Seligmann-Silva (2005), que toma o testemunho como um relato confiável, e Sarlo, que, por outro lado, estabelece uma dúvida em relação ao testemunho, um ponto de tensão. Esse ponto de tensão se assemelha às tensões entre o discurso pós-moderno e a historiografia. A autora estabelece uma distinção entre as modalidades acadêmicas e não acadêmicas da história.

A história acadêmica está pautada em métodos da disciplina histórica, que supervisionam os modos de reconstituição do passado, permitindo, assim, a reconstrução de uma melhor história.

Já a modalidade não acadêmica é muito mais suscetível aos humores do momento, atendendo às crenças de seu público e se orientando a partir delas. Isso a torna mais ligada ao imaginário social contemporâneo, recebendo as pressões e as aceitando não como limites, mas como vantagens, com uma maior adesão e visibilidade pública. Com isso, a história não acadêmica, por não ter as amarras metodológicas, acaba por penetrar o senso comum. A história não acadêmica não está interessada em levantar hipóteses, mas em afirmar certezas.

Sarlo visa em desconstruir a confiança que se dá ao narrador em primeira pessoa e ao testemunho. A autora justifica esse foco de análise com o pensamento de Susan Sontag: “[t]alvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento” (SARLO, 2007, p. 21). Novamente, temos uma análise que levanta mais dúvidas do que certezas. É algo que se aproxima da pós-modernidade e do próprio trabalho de Daoud, estabelecendo proximidades, dúvidas e críticas durante todo o seu romance — não apenas à obra de Camus. Sua representação, dentro e fora da Literatura, e a realidade argelina colonial e pós-independente, nunca (a)firmar que seu relato é a “verdade”, mas uma possibilidade — uma dentre muitas visões.

Essa visão é construída a partir do presente, como a pós-modernidade que analisa o passado sob uma perspectiva do tempo atual:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 25).

Sarlo estabelece que o passado sempre existe, apesar de forças ou decisões poderem reprimi-lo. Sempre está longe, ao mesmo tempo que perto: “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura presente” (SARLO, 2007, p. 9). Essa “captura do presente” é uma forma muito próxima da problematização, defendida por Hutcheon (1991) e usada na construção temática e estrutura de Daoud.

Essa evocação involuntária da lembrança faz, do passado, algo sempre presente, pois “o tempo próprio do passado é o presente” (SARLO, 2007, p. 10). Com isso, a autora pavimenta o pensamento de que o passado sempre chegará ao presente, apesar das tentativas de silenciá-lo — como a tentativa feita pelos nazistas —, o passado sempre se fará presente. A autora destaca como as últimas décadas foram inundadas por uma “mania preservacionista”, expressão usada por Ralph Samuel. A incorporação do passado dentro do mercado simbólico do capitalismo é um dos responsáveis desse preservacionismo, que não mais abrange os grandes eventos históricos e cada vez mais adentra em uma “reconstituição” da vida cotidiana de outros tempos.

Essa retomada do passado, como forma de cativar o público, pode ser uma abordagem possível ao romance de Daoud, afinal, há uma repercussão midiática, e no meio literário, de um autor que se propõe a responder Camus ou recontar, de outra maneira, seu romance. Porém, consideramos que esse tipo de abordagem é pouco profícua e minimiza o romance de Daoud, posto que sua ideia de resposta à Camus é transcendida pelo próprio romance. Torna-se um ser autônomo, e não uma obra que se escora no trabalho de Camus, mas que adiciona, e muito, às discussões sobre ambas as obras.

A autora também aborda a contradição inerente ao testemunho em terceira pessoa, no qual essa “falta” da vítima direta é um ponto de tensão, uma problemática de um sujeito ausente:

[...] uma primeira pessoa que, quando surge no testemunho, sempre está substituindo outra, mas não porque possa ser sua vicária, sua representante, e sim porque não morreu no lugar de quem morreu (SARLO, 2007, p. 35).

Com isso, a crítica literária conclui, em uma situação hipotética e radical, que não se pode representar os ausentes — esse é o maior paradoxo do testemunho. Os que sobreviveram assumem a primeira pessoa para testemunhar os acontecimentos das verdadeiras vítimas: os

mortos. Temos, aqui, um ponto crucial na diferenciação das abordagens entre Sarlo (2007) e Seligmann-Silva (2005). Na abordagem de nosso trabalho, entendemos que os questionamentos de Sarlo são contundentes, mas também que a perspectiva de Seligmann-Silva contribui muito na extensão do conceito de testemunho. Sua perspectiva não limita o termo a situações estritamente testemunhais e não ficcionais e, assim, o torna mais maleável e passível de alterações e apropriações. É o caso do romance de Daoud, que não se propõe a ser um testemunho, mas se apropria de estruturas que possibilitam a aproximação entre as duas formas diferentes de construção discursiva.

Ainda sobre a crítica de Sarlo (2007) ao testemunho em terceira pessoa, consideramos que há um adicional de significado — mesmo que involuntariamente — por parte de Daoud, ao dar voz a alguém que não gostaria de estar vivo, mas que carrega o peso da morte, da vingança e do legado de seu irmão assassinado. Assim como Müller (2018), lemos o fardo de Haroun como uma metáfora ao fardo da nova geração argelina, que ainda carrega as marcas e a influência dos que lutaram pela independência do país, em um culto interminável aos que se sacrificaram para constituir àquele país após o fim do colonialismo.

Sarlo aprofunda seu argumento ao questionar a legitimidade do testemunho como “o que garante a memória e a primeira pessoa como captação de um sentido de experiência” (SARLO, 2007, p. 40). Esse questionamento se faz necessário dado o intenso teor subjetivo do testemunho e da representação dos fatos narrados. Apesar do ceticismo da autora, Sarlo não diminui a importância desses relatos, ressaltando que “a memória é um bem comum, um dever (como se disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política” (p. 47). Da mesma forma que Hutcheon (1991) argumenta que a poética pós-moderna foca na problematização da nossa realidade e de conceitos dados como exatos e inquestionáveis, Sarlo segue por um caminho próximo, que não deslegitima o testemunho, mas resguarda a possibilidade de crítica ao discurso. Afinal, os testemunhos continuam sendo um discurso passível de análise e não podem ficar em “uma cristalização inabordável” (SARLO, 2007, p. 47).

No romance *Meursault, contre-enquete*, a atualização da compreensão do passado fica muito clara, dada a aquisição de conhecimento e compreensão da classe em que estava inserida a personagem Haroun durante e após a morte de seu irmão. Também esclarece além da compreensão dos mecanismos de legitimação e naturalização, utilizados pelos colonizadores, ao normalizar a situação na Argélia. E a abordagem feita por Daoud se torna possível não apenas por meio da absorção do romance de Camus, como também pela crítica dedicada a ele, bem como pelo conhecimento da situação atual da Argélia. Segundo Sarlo, “os

‘fatos históricos’ seriam inobserváveis (invisíveis) se não estivessem articulados em algum sistema prévio que fixa seu significado não no passado, mas no presente” (2007, p. 114). É a partir desse olhar presente que a arte pós-moderna se estabelece e se constitui como força contraditória, histórica e política.

Como pudermos ver, tanto Seligmann-Silva (2005) quanto Sarlo (2007) têm posições muito diferentes em relação à credibilidade do testemunho e ao seu uso na contemporaneidade. Porém, ambos os autores convergem na observação de que a Literatura, ao absorver o discurso testemunhal, possibilita novas e diferentes possibilidades a esse discurso, enriquecendo em experiência e significado. Obviamente, isso descaracteriza, em parte, o testemunho como uma ferramenta de reconstrução histórica e jurídica, mas ganha como uma experiência de expressão humana: “[s]e tiver que falar por mim, diria que encontrei na literatura (tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade) as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua textura de ideias e experiências” (SARLO, 2007, p. 117).

Concluimos que o romance de Daoud não se enquadraria de forma alguma como um texto testemunhal. Porém, a partir de ferramentas típicas desse discurso, mescladas com as influências da pós-modernidade e da rediscussão do passado, a partir do ponto de vista de um árabe, temos um exemplo de como o hibridismo de gêneros pode construir experiências literárias e expressivas únicas, obviamente carregadas de contradições mas, ainda assim, valiosas.

2.6 *Aujourd’hui, M’ma est encore vivante*

Após falarmos do modo de narrar e de como essa estrutura perpassa diferentes tipos textuais, destacaremos duas relações fundamentais para compreender nossa interpretação de *Meursault, contre-enquête*. Entendemos a obra como um romance que, a princípio, aparenta se propor apenas a discutir o apagamento árabe no romance de Camus, para se tornar uma obra pós-moderna. Não apenas levanta pontos de crítica à obra de Camus, como também à fortuna crítica do romance, à figura de Camus dentro da Literatura Argelina e, principalmente, ao estado atual da vida argelina: a realidade após a independência.

Para isso, separamos duas relações cruciais para essa interpretação: i) a relação entre Haroun e sua mãe, conseqüentemente, remetendo ao vínculo entre Meursault e a mãe; e ii) a complexa junção entre Meursault e Camus presente no livro de Daoud. Tais relações já foram citadas em momentos anteriores do trabalho, mas agora serão melhor explicadas.

Em *Meursault, contre-enquête*, temos, desde o primeiro parágrafo, uma relação direta e conturbada, estabelecida com a mãe do narrador. Na já citada releitura da célebre frase de *L'Étranger*: “Aujourd’hui, maman est morte” de Camus, temos seu reflexo distorcido com “Aujourd’hui, M’ma est encore vivante”, proferida por Haroun. Demonstra, desde o princípio, a difícil relação entre mãe e filho — além, é claro, da já citada relação paródica entre os textos. A frase presente no romance de Daoud, além do espelhamento distorcido, tem um significado metafórico da expressão “ainda vive”. O que ainda “vive”, na sentença, além da matriarca da família, são a opressão e o fardo de honrar a lembrança do irmão, buscando sempre por justiça contra os “Meursaults” que dominaram a Argélia, mesmo que, para isso, seja necessário suprimir a individualidade e os desejos de construir uma trajetória diferente daqueles que ali viveram, lutaram e morreram. O que “ainda vive” é o estado de guerra na Argélia.

O que rege a relação entre mãe e filho é o assassinato de Moussa, irmão de Haroun, que é fundamental para o desenvolvimento da trama, marcada pela busca incessante da mãe por justiça e pelo esforço de Haroun de se libertar da figura onipresente do irmão morto. Esse crime também simboliza as relações violentas e opressivas existentes entre franceses, os colonizadores, e os povos nativos, denominados como “árabes” pelo colonizador, mas que englobavam diversas etnias que habitavam a região da Argélia antes da dominação francesa. Para Haroun, o modo de emancipação do espectro de seu irmão se dá pela narração de seus traumas — a morte do irmão, as imposições da mãe, sua ausência de subjetividade, seu deslocamento perante o mundo e, inclusive, diante do processo de independência de seu país e a guerra que o antecedeu. É através de seu testemunho que se concretiza seu gesto de libertação.

Haroun crescera suportando o ódio e a loucura da mãe, atormentada pelo assassinato do filho mais velho por um francês. Essa história acompanha sua vida de tal forma, que chega a limitá-la (MÜLLER, 2018, p. 219).

Novamente, nossa leitura dessa conturbada relação considera que a mãe de Haroun é tomada, no romance, como uma possível alegoria das gerações que viveram a opressão colonialista e lutaram por sua independência, influenciando e instigando as novas gerações a não esquecerem e não permitirem que a Argélia sofra ainda mais com a influência externa. Dessa forma, o sentimento de continuidade da guerra e da autoafirmação do povo argelino persiste até os dias de hoje, porém de maneira danosa àqueles que herdaram essa Argélia. Daoud, em suas crônicas e trabalhos como jornalista, sempre expressou sua crítica a esse estado de eterna vigília e de guerra na Argélia.

De certa maneira, parte de Haroun (essa obsessão pelo irmão e a maneira de estar sempre à sua sombra) é uma metáfora sobre a Argélia independente ainda assombrada e tomada dos efeitos e mazelas do período de colonização francesa. A um só tempo é também, o marginal, porque não coaduna com certas condições, quais sejam a corrupção e o fanatismo religioso. A escrita é, dessa maneira, um exercício de libertação da imagem do outro e, pela refiguração do indivíduo, a refiguração de uma nação (FERNANDES, 2016).

Dessa forma, o testemunho de Haroun entrelaça a experiência individual de superação da opressão materna e da morte brutal do irmão para também falar do estado dos filhos da pós-independência argelina. São gerações que não tiveram mais contato com a opressão colonial, mas que ainda vivem nesse estado de guerra constante, o que, conseqüentemente, faz a esfera política da Argélia se voltar para suas origens — no caso, o islamismo. Reforça um país que, além da influência dos veteranos da Guerra de Independência, tem a influência da cúpula religiosa, que se opõe à ocidentalização do país, e luta fortemente para manter a tradição nacional, gerando, assim, um autoritarismo de influência islâmica.

Daoud é um representante da geração que vê a crise sucessória de poder, com a morte iminente de muitos dos responsáveis diretos pela independência, e a pouca renovação política como uma chance de aprofundar mudanças sociais e de se “libertar de seus libertadores” (SHATZ, 2015). Porém, ele também é realista ao crer na possibilidade de um recrudescimento autoritário e teocrático no país.

Todos esses meandros são estabelecidos com a ligação materna no romance. Se em *L'Étranger*, Meursault lidava — ou melhor, escamoteava — seus sentimentos e pensamentos sobre a morte da mãe, Haroun tem de encarar a vida da mãe e sua presença aterrorizante, tendo a figura materna como força motivadora de seus atos, instigando-o ao assassinato.

Consideramos que a mãe de Meursault representa um signo de vida dentro da obra de Camus. Afinal, no fim da vida no asilo, ela começa a se relacionar com outro interno e, vendo a proximidade da morte, se aproxima da religião e de uma esperança de encontrar sua paz na eternidade. Em contrapartida, a mãe de Haroun representa o signo oposto, pois busca pela justiça e reparação por meio da vingança. Para isso, anula seu filho, incitando-o a cumprir com seu destino de justificar a morte do irmão, mesmo que, para isso, mate um francês que não tem ligação ao assassinato, mas representa um “Meursault” — assim como os árabes, em *L'Étranger*, representam, na visão de Haroun, todos os nativos argelinos.

Por fim, suas atitudes têm o efeito de instigar Haroun a cometer o mesmo ato de Meursault contra Joseph, o colono francês morto pelo protagonista em uma cena que espelha, de forma oposta, o assassinato do romance de 1942:

La lune regardait, ele aussi; le ciel tout entier semblait une lune. Elle avait déjà allégé la terre et la chaleur moite tombait rapidement. Le chien, dans l'horizon obscur, aboya une seconde fois, longuement, et faillit m'extraire de la torpeur que m'aviait envahi. Je trouvais ridicule qu'un homme puisse mourir avec autant de facilité et clore notre histoire avec son affaissement théâtral, presque comique. Mês tempes battaient à cause de l'affolement assourdissant de mon coeur (DAOUD, 2014, p. 86)³².

Apesar dos signos serem outros — a lua em vez do sol, a escuridão substituindo a claridade, o barulho do coração batendo em contrapartida do silêncio do equilíbrio do mundo quebrado por Meursault —, Haroun sela seu destino com o mesmo ato de Meursault: “[j]’y cherchais des traces de mon frère, j’y retrouvais mon reflet, me découvrant presque sosie du meurtrier” (DAOUD, 2014, p. 141)³³.

A aproximação entre Haroun e Meursault talvez seja um dos pontos mais complexos do romance, ao nosso ver. Ao negar Meursault e tudo aquilo que ele significa, Haroun acaba se tornando semelhante a ele, espelhando sua jornada e vendo que o mundo de Meursault e o seu são ambos herdeiros de um mundo sem sentido, absurdo, em que o indivíduo é levado a ações que talvez negue.

Nosso trabalho considera que Meursault matou um árabe como uma espécie de violência simbólica ao período colonial francês, como uma sátira de uma sociedade que naturaliza a morte de árabes em detrimento da punição pelos crimes cometidos pelos *pieds-noirs*. Vemos isso de maneira clara nas situações insólitas do julgamento de Meursault, em que ações banais são mais relevantes do que o crime que ele cometeu contra outro ser humano. Camus não constrói uma ode à injustiça ou à insignificância dos árabes em sua terra natal. Algo que parte da crítica dessa obra prefere deixar esse aspecto em segundo plano, como vimos no decorrer do primeiro capítulo. Evidentemente, *L'Étranger* não se coloca como uma voz eloquente perante às injustiças. O absurdo colonial faz parte do romance, como tantas outras situações insólitas, e que colocam, em dúvida, o significado da vida, da morte, da existência e dos atos de Meursault e das demais personagens do livro.

Em *Meursault, contre-enquête*, somos guiados a pensar que o romance, assim como seu narrador, partem da interpretação que Meursault e, conseqüentemente Camus, representam a voz dos colonizadores e a marginalização dos colonos. Assim, estabelecem seu

³² “A lua também estava de olho; o céu inteiro parecia uma lua. Ela já havia refrescado a terra e o calor úmido se desfazia rapidamente. O cão, no horizonte escuro, latiu pela segunda vez, insistentemente, e quase me tirou do topor que tomara conta de mim. Eu achava ridículo que um homem pudesse morrer assim, com tanta facilidade, e encerrar a nossa história com a sua queda teatral, quase cômica. Minhas têmeoras latejavam por causa da disparada ensurdecadora do meu coração” (DAOUD, 2016, p. 92, tradução Bernardo Ajzenberg).

³³ “Eu procurei ali marcas do meu irmão e encontrei o meu próprio reflexo, vendo-me quase como um sócia do assassino” (DAOUD, 2016, p. 151, tradução Bernardo Ajzenberg).

sentido filosófico de ausência de sentido e da absurdidade da vida. Porém, a obra de Daoud não coloca Camus, à maneira de Said (2005), como um autor de tímida sensibilidade colonial e porta-voz de uma realidade cruel e violenta aos colonizados. Ele interpreta Camus como um fruto das contradições de seu tempo, da mesma maneira que constrói seu romance a partir dessas contradições. Isso fica claro no momento em que Haroun, por meio da personagem Meriem — um claro espelhamento de Marie do romance de Camus — apresenta, ao protagonista, as obras de Meursault, além de ensinar-lhe a língua francesa. Em seguida, Haroun compreende melhor as intrincadas relações e contradições de seu país e as diferentes formas de ler o romance que relata a morte de seu irmão, fazendo emergir “os detalhes invisíveis”:

Elle m'apprit à lire le livre d'une certaine manière, en le faisant pencher de côté comme pour en faire tomber les détails invisibles. Elle m'offrit les autres livres écrits par cet homme, et d'autres livres encore, que m'ont progressivement permis de comprendre comment ton héros voyait le monde. Meriem m'expliqua lentement ses croyances et ses fabuleuses images solitaires. Je compris que c'était une sorte d'orphelin qui avait reconnu dans le monde une sorte jumeau sans père et qui, du coup, avait acquis le don de la fraternité, à cause, précisément, de sa solitude (DAOUD, 2014, p. 143)³⁴.

A segunda relação que consideramos crucial para categorizar o romance *Meursault, contre-enquête* como uma obra paródica pós-moderna é justamente essa incorporação da crítica literária ao corpo do texto, bem como a amálgama entre Meursault e Camus. Além de estabelecer o elo paródico, o espelhamento estrutural absorve a fortuna crítica do romance-fonte e também desenvolve críticas à própria crítica, em um complexo jogo de construção literária e extraliterária, colocando, dentro da obra, a crítica a si mesma em um sistema que se retroalimenta.

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. Também noutros campos – da linguística à filosofia da ciência – a questão da auto-referência tornou-se o centro da atenção. O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade (HUTCHEON, 1991, p. 12).

No romance, o processo de reflexividade entre obra e crítica se dá por um recurso de associação entre Meursault, Camus e alguns personagens periféricos à narrativa principal.

³⁴ “Ela me ensinou a ler o livro de uma determinada maneira, fazendo com que pendesse para um lado, como para fazer cair dele os detalhes invisíveis. Presenteou-me com outros livros de autoria desse homem, e mais outros livros, que me permitiram, aos poucos, compreender como o seu herói via o mundo. Meriem me explicava vagarosamente as suas crenças e suas fantásticas imagens solitárias. Entendi que se tratava de uma espécie de órfão que reconheceu no mundo uma espécie de irmão gêmeo sem pai que, de repente, adquirira o dom da fraternidade, por causa, principalmente, da sua solidão” (DAOUD, 2016, p. 143, tradução Bernardo Ajzenberg).

Como sustentamos no decorrer deste trabalho, Daoud elabora seu romance, em um primeiro momento, a partir da relação entre o protagonista, o crime acontecido e relatado por Meursault no romance de 1942. Já a narrativa de Haroun aparenta estabelecer um diálogo crítico com Camus, questionando o apagamento e a marginalização dos árabes em seu romance, bem como a presença deles como pano de fundo para as elucubrações filosóficas do autor franco-argelino. Esse posicionamento é comum na leitura pós-colonial do romance, conforme salientamos no decorrer deste trabalho. Não é a linha de interpretação que seguimos, apesar de a acharmos possível e representativa de um período de afirmação da Argélia como nação independente, além de revisitar seus autores de maneira crítica. Em um primeiro momento, é o mote principal do livro, com a aproximação de Haroun com a língua francesa, refletindo sobre o poder da narrativa em consolidar histórias ou apagá-las, a dominação francesa na Argélia, dentre outros fatores — alguns citados no decorrer desta dissertação.

Porém, com o decorrer da trama e a aproximação cada vez mais evidente entre Haroun e seu nêmeses, Meursault, fica cada vez mais claro que o romance deseja unir essas duas realidades e personagens para contar não apenas a história do crime de Meursault como, posteriormente, o de Haroun. Também existe a complexa e intrincada história da Argélia colonial e pós-colonial: “*Meursault*, menos que uma crítica a *O Estrangeiro*, é sua continuação pós-colonial” (SHATZ, 2015).

Para unir esses dois universos aparentemente opostos, o autor estabelece que o romance *L'Étranger*, dentro do universo ficcional de *Meursault, contre-enquête*, é uma obra intitulada *L'Autre*, de autoria de Meursault. Com isso, temos a narrativa de Meursault como uma obra que engloba não apenas *L'Étranger*, como conceitos caros ao pensamento filosófico camusiano atribuídos a Meursault. Camus, em momento algum do romance, é citado diretamente, sendo suas ideias atribuídas a Meursault ou a personagens que povoam o bar onde Haroun faz seu relato ao estudante francês.

Além de termos Camus na figura de Meursault, também somos apresentados gradativamente a uma figura misteriosa, um fantasma que persegue Haroun e apenas o observa enquanto relata sua história:

Ah, le fantôme, mon double...Il est derrière toi, avec sa bière? J'ai noté ses manoeuvres, il se rapproche de nous progressivement, mine de rien. Un vrai crabe. C'est toujours le même rituel. Il étale le journal et le lit avec application pendant la première heure. Ensuite, il y découpe des articles liés à des faits divers – des meurtres, je crois, car j'ai jeté un coup d'oeil à ce qu'il avait laissé traîner sur la table une fois. Ensuite, il regarde par la fenêtre en buvant. Puis les contours de sa silhouette se floutent, il devient lui-même diaphane, s'efface presque. Tel un reflet.

On l’oublie, on le contourne à peine quand le bar est bondé. On ne l’a jamais entendu parler. Le garçon semble deviner ses commandes. Il porte toujours la même vieille veste usée aux coudes, cette même frange sur son front large, et a toujours ce regard glacé par la lucidité. Sans oublier sa cigarette. Éternelle cigarette, le reliant aux cieux par la fine volute qui se tord et s’étire vers le haut. Il m’a à peine regardé durante toutes ces années de voisinage. Ha, ha, je suis son Arabe. Ou, alors, il est le mien (DAOUD, 2014, p. 67-68)³⁵.

O fantasma de paletó gasto e testa ampla remete diretamente a Camus. Ao final da narrativa, descobrimos que a figura fantasmagórica é um surdo-mudo. É com esse fantasma, impossibilitado de ouvir ou responder, que Daoud tenta estabelecer um diálogo não apenas com o autor e sua obra, mas também com a figura contraditória que foi Camus. O romance estabelece uma metaficção que não esconde o autoconhecimento de sua natureza: “[q]ue voulez-vous que je vous dise, monsieur l’enquêteur, sur un crime commis dans un livre?” (DAOUD, 2014, p. 27)³⁶. Este diálogo explicita o fato de o romance ser um trabalho que se propõe a discutir, além do mundo em que está inserido, a própria tradição da Literatura da qual é herdeira, situando-se, assim, na tradição pós-moderna de Hutcheon (1991).

Contudo, como dissemos, o autor funde Meursault e Camus, transitando entre incutir em Camus parte dos crimes de Meursault, ao mesmo tempo em que faz uma crítica a autores que fundem ambos e efetuam exatamente essa interpretação, como Said (2005) ou o ministro argelino Ahmed Taleb Ibrahim. Pinto (2015) destaca esse jogo literário, feito por Daoud, em sua crítica ao romance:

[...] engana-se quem pensa que Daoud endossa o veredicto de Said. “A literatura vai além dos condicionamentos imediatos da história. Confunde-se Meursault com Camus. É o que faz Said ao falar de um inconsciente colonial.” O romance de Daoud ironiza essa confusão, fazendo de Meursault o “autor” do livro que relata sua história – procedimento que o escritor define como metaficção: “Fiz a ficção passar por realidade para que meu próprio romance se tornasse real” (PINTO, 2015).

O próprio autor admitiu, em entrevista, seu jogo literário, justificando-o: “[f]iz a ficção passar por realidade para que meu próprio romance se tornasse real” (PINTO, 2015). Essa

³⁵ “Ah, o fantasma, meu duplo...Ele está atrás de você, com a sua cerveja? Eu observei a movimentação dele, está se aproximando de nós progressivamente, fingindo não querer nada. Velhaco. É sempre o mesmo ritual. Na primeira hora, ele abre o jornal e lê com atenção. Depois, recorta matérias sobre os *fait divers* – mortes, eu acho, pois uma vez dei uma olhadinha em um exemplar que ele deixou sobre a mesa. Em seguida, fica olhando pela janela, bebendo. Depois os contornos do seu corpo ficam fluidos, ele se torna meio diáfano, quase se apaga. **Como um reflexo.** A gente se esquece dele. Quando o bar está cheio, quase nem desviam dele. Nunca disse uma única palavra. O garçom parece adivinhar os seus pedidos. Usa sempre o mesmo paletó gasto nos cotovelos, a mesma franja sobre a testa ampla, e tem sempre o olhar glacial da lucidez. Sem esquecer o cigarro. O eterno cigarro, que conecta com os céus através da fina espiral que se contorce e se alonga para o alto. Quase nunca olhou para mim durante todos esses anos de proximidade. Rá-rá, eu sou o árabe dele. Ou, então, ele é o meu” (DAOUD, 2013, p. 67-68, tradução Bernardo Ajzenberg, grifo nosso).”

³⁶ “O que você quer que eu lhe diga, senhor investigador, sobre um crime que foi cometido em um livro?” (“(DAOUD, 2016, p. 27, tradução Bernardo Ajzenberg).”

afirmação poderia ser facilmente atribuída a uma descrição de Hutcheon (1991) sobre a proposta da poética pós-moderna em questões estéticas e literárias.

Daoud constrói uma realidade na qual a obra de Meursault é popular e difundida — “[m]oi aussi lu sa version des faits. Comme toi et des millions d’autres” (DAOUD, 2014, p. 13)³⁷ — e promove a identificação entre as figuras de Camus e Meursault, pois funde o discurso de uma personagem à figura de seu criador. Inclusive, faz alusões diretas aos ensaios filosóficos de Camus — “[q]ui sait si Moussa avait un revolver, une philosophie ou une insolation?” (DAOUD, 2014, p. 14)³⁸ — ou à sua aparência física — “[n]e te laisse pas intimider par ses coupures de journaux et son front de philosophie” (DAOUD, 2014, p. 127)³⁹. São as formas escolhidas por Daoud para estabelecer uma crítica ao autor, ao mesmo tempo que fomenta uma crítica aos estudiosos que apontaram possíveis falhas ou negligências de Camus em sua representação da Argélia, bem como em sua falta de engajamento com o movimento armado de independência.

Acreditamos que o objetivo de Daoud é demonstrar não apenas as contradições de Camus, como também a contradição de seu país, pois o autor é apenas um reflexo dessas contradições. Como a já citada colocação de Chetouani:

Ses témoignages sur les torts de sa propre communauté, qui lui ont valu des menaces d’expulsion d’Alger et expliquent sa fuite à Paris, représentent une dénonciation des idées toutes faites de la société coloniale sur les Arabes et constituent un travail de démystification en leur faveur. L’étranger participe de cette démystification. Il faut lire derrière l’histoire passivement racontée le drame même de l’écrivain, à la fois exclus et concerné, pris entre deux feux.

Sa position politique, en effet, qui ne considère pas légitime la revendication de l’indépendance algérienne, et sa célèbre déclaration de Stockholm lors de la cérémonie de remise du prix Nobel, « Je crois à la justice mais je défends ma mère avant la justice », montrent qu’il a pu faire primer les sentiments sur la raison (Meursault, en creux, ne défendait ni la justice ni sa mère). Partagé lucidement entre deux fidélités, étranger et solidaire, Albert Camus est personnellement victime des contradictions sociales dont il est né (CHETOUANI, 1992, p. 51)⁴⁰.

³⁷ “Eu também li a sua versão dos fatos. Como você e milhões de pessoas” (DAOUD, 2016, p. 11, tradução Bernardo Ajzenberg).

³⁸ “Quem sabe dizer se Moussa tinha um revólver, uma filosofia ou uma insolação?” (DAOUD, 2016, p. 12, tradução Bernardo Ajzenberg).

³⁹ “Não se deixe intimidar pelos recortes de jornais e pela testa de filósofo que ele tem” (DAOUD, 2016, p.137, tradução Bernardo Ajzenberg).

⁴⁰ “Seus depoimentos sobre os erros de sua própria comunidade, que lhe valeram ameaças de expulsão de Argel e explicam sua fuga para Paris, representam uma denúncia das ideias prontas da sociedade colonial sobre os árabes e constituem uma obra de desmistificação em seu favor. *O estrangeiro* faz parte dessa desmistificação. Por trás da história contada passivamente, deve-se ler o próprio drama do escritor, excluído e preocupado, apanhado no fogo cruzado. A sua posição política, aliás, que não considera legítima a reivindicação da independência da Argélia, e a sua célebre declaração em Estocolmo durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel: ‘Acredito na justiça, mas defendo a minha mãe perante a justiça’, Mostra que soube fazer prevalecer os sentimentos sobre a razão (Meursault, oco, não defendia a justiça nem a mãe). Claramente dividido entre duas

Camus, da mesma forma que Daoud, tinha consciência da complexidade do mundo ao seu redor e, em diversos momentos — de sua obra ficcional, jornalística ou mesmo de anotações pessoais —, expressava seu deslocamento entre lugares, algo que o próprio Daoud capta em sua obra: “[I]e meurtre qu’il a commis semble celui d’un amant déçu par une terre qu’il ne peut posséder. Comme il a dû souffrir, le pauvre! Être l’enfant d’un lieu qui ne vous a pas donné naissance” (DAOUD, 2014, p. 13)⁴¹. Assim, Camus, acaba se tornando um filho rejeitado, da mesma forma que Haroun, fadado a viver o peso de fantasmas, colonizadores e uma guerra que nunca terminou.

Como vimos anteriormente, essa justaposição entre autor e personagem é uma interpretação que ganhou destaque após a independência da Argélia e o incentivo de uma leitura que coloca autor e personagem como representantes dos dominadores franceses e, conseqüentemente, contra os povos autóctones. Dentro do romance *L’Étranger*, essa exaltação ou naturalização da marginalização e violência contra os árabes não é exaltada ou glorificada; é representada de maneira desconfortável e causa estranhamento ao leitor.

Nesse ponto, podemos notar a aproximação entre a descrição de Hutcheon (1991), que estabelece a presença de textos críticos ao texto pós-moderno. Vemos, também, paralelos entre a forma de abordagem crítica de Daoud ao romance de Camus. Porém, precisamos apontar também a crítica a autores como Said (2005), que fundem as duas figuras. Daoud critica a história argelina a partir do romance de Camus e de Defoe, aludindo à relação entre Crusoe e seu “Sexta-Feira”:

Tu as compris? Non? Je t’explique. Dès que sa mère est morte, cet homme, le meurtrier, n’a plus de pays et tombe, mon jeune ami. Est-ce que tu as le livre dans l’oisiveté et absurde. C’est un Robinson que croit changer de destin en tuant son Vendredi, mais découvre qu’il est piégé sur une île et se met à pérorer avec génie comme un perroquet complaisant envers lui-même (DAOUD, 2014, p. 14)⁴².

Como podemos notar no trecho citado, Meursault é a amálgama de todos os colonizadores que, ao se verem no absurdo de existir, decidem por findar a vida de seus servos colonizados. Meursault é uma metáfora que será reforçada em todos os momentos do

lealdades, estrangeiras e unidas, Albert Camus é pessoalmente vítima das contradições sociais das quais nasceu” (CHETOUANI, 1992, p. 51, tradução nossa).

⁴¹ “Digo a mim mesmo que ele devia estar cansado de ficar dando voltas em vão em um país que não queria saber dele, nem morto nem vivo. O assassinato que cometeu parece o de um amante decepcionado com uma terra que ele não conseguiu possuir. Como deve ter sofrido, o pobre! Ser filho de um lugar que não o deu à luz” (DAOUD, 2016, p. 11, tradução Bernardo Ajzenberg).

⁴² “Você entendeu? Não? Pois eu explico. Depois de perder a mãe, esse homem, o assassino, deixa de ter um país e cai no ócio e no absurdo. É um Robinson que acredita poder mudar o destino matando o seu Sexta-Feira, mas que, ao se ver preso em uma ilha, se põe a discursar, com talento, feito um papagaio complacente consigo mesmo” (DAOUD, 2016, p. 13, tradução Bernardo Ajzenberg).

romance: no processo exploratório do colonizador em desprover os colonos de toda a sua cultura, linguagem e humanidade, eliminando-os. Da mesma forma que direciona sua crítica ao colonizador, Haroun não se limita ao período colonial, mas a uma descrença e desilusão após a independência. Após o fim da opressão francesa, a Argélia se vê refém da religião: “[h]a, ha! Tu bois quoi? Ici, les meilleurs alcools, on les offre après la mort, pas avant. C’est la religion, mon frère, fais vite, dans quelques années, le seul bar encore ouvert le sera au paradis, après la fin du monde” (DAOUD, 2014, p. 13-14)⁴³.

O projeto ficcional de Daoud além de revisitar Camus criticamente quanto ao absurdo, que é uma marca ocidental, ataca as forças políticas da Argélia que se ancoram no fundamentalismo islâmico, o qual é o foco de uma série de censuras e interdições que tomam o país. (CAVALCANTI, 2018, p. 2650).

Notamos, aqui, uma trajetória similar à de Camus. Da mesma forma que a postura pacifista e utópica de Camus foi alvo de críticas dentro e fora da Argélia, Daoud sofre uma série de ameaças e críticas por se posicionar contra o Estado teocrático argelino e às práticas de repressão e autoritarismo dos remanescentes, detentores do poder político atual.

Logicamente, os posicionamentos tomados por Camus são diferentes dos de Daoud. As críticas ao levante armado pró-independência e a expectativa utópica de construção de uma Argélia unida — que englobasse não apenas os povos originais, como também os dominadores franceses — nos parecem, em uma visão contemporânea, alienadas e ingênuas. Entretanto, devemos lembrar que a obra de Camus e as de tantos outros escritores do período ainda carregavam os traumas dos conflitos do início do século XX, como as duas Grandes Guerras Mundiais, a Revolução Russa e tantos outros conflitos em territórios dominados pelos europeus, principalmente nos continentes asiático e africano.

A postura de pacificação de um conflito que era visivelmente impacificável, dado o histórico de violência e a crescente repressão — vivida principalmente após os massacres de Sétif, Guelma e Kheratta, em 1945, e em tantos outros relatos e tentativas de sufocamento do movimento. Uma postura tão utópica não parece ser algo coerente com um intelectual que compreendia o ofício da escrita, como enfatiza durante seu discurso no Nobel de 1957: “[p]ar définition, il ne peut se mettre aujourd’hui au service de ceux qui font l’histoire: il est au service de ceux qui la subissent” (CAMUS, 1957, p. 13)⁴⁴.

⁴³ “Rá-rá! Você quer beber? Aqui, as melhores bebidas são oferecidas para depois da morte, não antes. É a religião, meu irmão. Seja rápido, pois em alguns anos o único bar ainda aberto será no paraíso, bem depois do fim do mundo” (DAOUD, 2016, p. 13-14, tradução Bernardo Ajzenberg).

⁴⁴ “Por definição, ele não pode colocar-se ao serviço daqueles que fazem a história: ele está ao serviço daqueles que a sofrem” (CAMUS, 1957, p. 13, tradução Bernardo Ajzenberg).

Consideramos que seu posicionamento pacifista se torna mais claro em seu ensaio filosófico *L'homme révolté*, no qual o autor faz duras críticas aos processos revolucionários, que banalizam a vida humana, e aos regimes totalitários que surgiram com eles. Coloca, em um mesmo movimento de opressão e barbárie, o nazifacismo e o Estado soviético. Camus demonstra seu ceticismo em relação a um messianismo revolucionário. Para o autor, existia a possibilidade de se construir uma sociedade mais inclusiva e igualitária dentro de um espectro de não violência. Novamente, salientamos que esse posicionamento pode parecer utópico, mas foi concebido dentro de um século em que o fim da humanidade era iminente, com o poderio nuclear e as tensões pós-Segunda Guerra Mundial e o estabelecimento da polarização entre EUA e URSS no contexto da Guerra Fria.

Em nossa análise, consideramos que as escolhas tomadas na representação e em ações referentes aos árabes argelinos, presentes no romance de Camus, não podem ser lidas como uma afronta ou um posicionamento imperialista e naturalizante das condições de vida no país. Apesar de seu posicionamento incrédulo e crítico de um levante revolucionário liderado por muçulmanos nacionalistas contra a dominação francesa, sua crítica se dá por saber que tal fato era um mal que poderia, ao seu ver, ser contornado em um movimento conciliatório.

O próprio Daoud manifesta consciência disso. Em sua obra, Haroun conclui que parte do absurdo descrito por Camus é referente ao sistema colonial, não apenas durante a segunda parte do romance, dedicada ao julgamento de Meursault, mas durante toda a narrativa, com sua apatia e ausência de interesse no mundo que o rodeia:

Ce n'est pas un monde, mais la fin d'un monde que ton Meursault raconte dans ce livre. La propriété y est inutile, le mariage si peu nécessaire, la noce tiède, le goût fade et les gens sont comme déjà assis sur des valises, vides, sans consistance, cramponnés à des chiens malades et putrides, incapables de formuler plus de deux phrases et de prononcer plus de quatre mots à la fois. Des automates! Oui, c'est ça, le mot m'échappait (DAOUD, 2014, p. 64)⁴⁵.

O mundo de Meursault estava ruindo: “[I]’engin est tombé en panne quelques années avant l’Indépendance, il me semble” (DAOUD, 2013, p. 64)⁴⁶. Essa é justamente a crítica feita em seu romance. Meursault representa um homem deslocado de seu mundo e, dessa forma, capaz de romper com ele, mesmo que, para isso, seja capaz de matar um homem sem

⁴⁵ “O que Meursault conta nesse livro não é um mundo, mas o fim de um mundo. A propriedade é inútil, o casamento bem pouco necessário, as núpcias são mornas, o gosto é insípido e as pessoas estão como que sentadas em cima de umas malas, vazias, sem consistência, agarradas a cães doentes e pútridos, incapazes de formular mais do que duas frases e de dizer mais do que quatro palavras de uma vez. Autômatos, Sim, é isso, estava me faltando a palavra” (DAOUD, 2016, p. 66, tradução Bernardo Ajzenberg).

⁴⁶ “O mecanismo quebrou alguns anos antes da Independência, me parece” (DAOUD, 2016, p. 64, tradução Bernardo Ajzenberg).

justificativa alguma. Para demonstrar a ironia desse mundo absurdo, é julgado não por seu crime, mas por não agir da maneira que a sociedade espera dele. O mesmo ocorre com Haroun ao não se posicionar durante toda a independência e, um dia, matar um homem. Após o fim da guerra, Haroun se torna próximo de Meursault e desse mundo ilógico — o ato de matar era irrelevante e seu julgamento foi por matar na hora errada, sem uma causa justificada.

Com isso, concluímos que a obra de Daoud “[é] esta combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico que caracteriza, com frequência, o tipo particular de paródia que aqui consideramos” (HUTCHEON, 1991, p. 49). Ao mesmo tempo em que critica e questiona o narrador de Camus — e o próprio Camus —, Daoud compreende que ele é fruto das contradições de um mundo contraditório. Também é incompreendido, como o próprio Daoud, na Argélia dos dias atuais, sem nunca esconder isso de seu leitor ou tentar escamotear seus jogos e incoerências:

J’ai déjà essayé, l’ami. Je te l’ai annoncé d’emblée, cette histoire se passe quelque part dans une tête, la mienne et la tienne et celle des gens qui te ressemblent. Das une sorte d’au-delà (DAOUD, 2014, p. 67)⁴⁷.

O autor é capaz de situar seu romance em um entrelugares, não apenas com referências camusianas, ou leituras pós-colonialistas mas, segundo Pinto, “[...] convertendo em homenagem a insolência de reescrever ‘O Estrangeiro’” (2015). Mantém um discurso sobre a própria Literatura, estabelecendo o diálogo com tradição e o que Camus representa dentro dessa tradição. Daoud não procura dar respostas definitivas nem consolidar seu romance como a forma “correta” de representar a Argélia, mas como um olhar possível, crítico e aguçado do passado e do presente de seu país.

⁴⁷ “Eu já tentei, meu amigo. Eu lhe avisei logo no início que essa história acontece em algum lugar dentro de uma cabeça, da minha, da sua e das pessoas parecidas com você. Em uma espécie de além” (DAOUD, 2016, p. 69, tradução Bernardo Ajzenberg).

3 AS CARAVANAS

3.1 Albert Camus e o Brasil

Após nossa trajetória pela crítica camusiana e pela paródia pós-moderna de Kamel Daoud, iremos agora aproximar Albert Camus do Brasil. O autor teve uma breve passagem pelo Brasil em 1949 como parte de um intercâmbio cultural entre Brasil e França. Nas terras brasileiras, o escritor passou por São Paulo, Iguape, Rio de Janeiro, Duque de Caxias, Teresópolis, Salvador, Recife e Porto Alegre. Teve contato com diversas figuras da vida intelectual brasileira, como Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, além de produzir o conto *La pierre qui pousse*, presente na coletânea *L'exil et le royaume* (1957), que tem, como pano de fundo, a festa de Bom Jesus em Iguape.

Durante todos os relatos dessa breve passagem pelo Brasil, a missão cultural da qual Camus foi representante não foi fácil nem prazerosa. O autor expressa, de maneira clara, em seu diário de viagem, o quão penosa foi sua estadia no Brasil. Mesmo com seus percalços, Camus não deixa de fazer anotações e observações contundentes sobre a realidade brasileira, seus ritos religiosos, culturais e as personalidades brasileiras com as quais ele teve contato.

Para analisarmos a passagem de Camus pelo Brasil, tomaremos, como base, o livro *Diário de viagem* (2017), traduzido por Valerie Rumjanek Chaves, que apresenta parte das anotações desse período, retiradas de anotações pessoais de Camus, bem como o artigo de Geske (2020), elucubrando, por essa passagem desconhecida de Camus, o nosso país.

Desde o princípio da viagem, em 14 de julho de 1949, Camus já se apresentava pouco disposto. O autor estava em uma fase difícil da vida, com o retorno da tuberculose e de pensamentos suicidas. Durante todo o relato de viagem, fica claro o quanto seus compromissos são desgastantes e como o convívio intenso com personalidades, fãs, intelectuais, jornalistas, pessoas da sociedade e autoridades o incomoda profundamente. Geske (2020) adiciona, a esse desgaste social, o fato de Camus estar nessa missão cultural como um representante da França, o que lhe causa um desconforto pessoal e faz com que alguns dos que convivem com ele o tratem como um europeu, apresentando o Brasil como um representante do “exotismo tropical”. Isso lhe desagradava, afinal, Camus vem de um país africano, que tem uma história de exploração e colonialismo europeu muito próxima da nacional, além do clima e das paisagens lhe recordarem, de alguma forma, sua terra natal.

No decorrer de seu relato de viagem, nos deparamos com diversas anotações, como a que data do dia 10 agosto, na qual Camus se queixa da dificuldade que é conviver consigo mesmo e com os outros durante essa viagem:

Obrigado a confessar a mim mesmo que, pela primeira vez na vida, estou em pleno conflito psicológico. Este duro equilíbrio que a tudo resistiu desmoronou, apesar de todos os meus esforços. Dentro de mim, estão as águas esverdeadas, em que passam formas vagas, em que se dilui minha energia. É o inferno, de certa forma, esta depressão. Se as pessoas que me recebem aqui sentissem o esforço que faço para parecer normal, fariam ao menos o esforço de um sorriso (CAMUS, 2017, p. 111).

O estado fragilizado de Camus é agravado por uma extensa agenda de compromissos e encontros. Em muitos deles, Camus se apresenta arredio e muito impaciente com as interações sociais. Porém, o autor também consegue observar as contradições sociais e a desigualdade pungente por onde passa. Em 15 de julho, relata:

O contraste mais impressionante é fornecido pela ostentação de luxo dos palácios e dos prédios modernos com as favelas, às vezes a cem metros do luxo, espécies de *bidonvilles* agarrados ao flanco dos morros, sem água nem luz, onde vive uma população miserável, negra e branca (CAMUS, 2017, p. 62).

Camus não apenas vislumbra a desigualdade nacional, como também é capaz de captar a mentalidade das elites nacionais, sejam elas intelectuais ou de figuras de autoridade e da alta sociedade: “[n]unca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados. É bem verdade que, segundo um dos companheiros, ‘pelo menos, eles se divertem muito’. Desgosto e cinismo” (CAMUS, 2017, p. 62).

É interessante estabelecermos paralelos entre os comentários feitos há 70 anos por Camus, com suas observações, e a realidade atual do país. Essa realidade é o mote principal da canção de Chico Buarque de Hollanda, *As caravanas* (2017). Até os dias de hoje, a elite nacional e a classe média expressam seu cinismo e fomentam uma política segregacionista com os que vivem nos morros e em áreas periféricas.

Camus também observa que a dependência nacional, herdeira de um passado de exploração colonial e de uma política de exportação de matérias-primas, está presente no cotidiano: “[c]ompras à tarde. Tudo que encontro neste país vem de fora” (CAMUS, 2017, p. 121). Novamente, nos choca pensar que ainda somos dependentes do mercado exterior. Se na década de 1950 éramos um país agrário, que vivia de exportação de matérias-primas e agrícolas, quase 70 anos depois, ainda vivemos o paradoxo entre o primitivo e o moderno.

O próprio autor vislumbra essa relação entre o moderno e o primitivo, entre as forças reacionárias da elite local e a possível insurreição dos flagelados, em seu relato de 27 de julho:

O Brasil, com sua fina armadura moderna colada sobre esse imenso continente fervilhante de forças naturais e primitivas, me faz pensar num edifício corroído cada vez mais de baixo para cima por traças invisíveis. Um dia o edifício desabarará, e todo um pequeno povo agitado, negro, vermelho e amarelo espalhar-se-á pela superfície do continente, mascarado e munido de lanças, para a dança da vitória (CAMUS, 2017, p. 92).

A revolta dos oprimidos para tomar sua terra de volta e se reencontrar com suas origens pode ser lido como um grito de independência não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina. Tiveram sua história forjada, com massacres de povos nativos, trabalho escravo, exploração e desapropriação de suas riquezas. É uma história muito próxima da opressão sofrida pela Argélia em seu período colonial, que marca o país até hoje.

A reivindicação por voz e espaço, com a “invasão” de sua própria terra, será cantada por Hollanda sob a ótica da elite e de sua hostilidade frente as classes mais pobres. A tensão racial, social e histórica ainda são pungentes no Brasil, apesar de sua elite negar ou considerar naturais as relações que se cristalizam desde o Brasil Colônia. Hollanda dá voz aos excluídos por meio do ponto de vista das elites, da mesma maneira que Camus representou a violência contra os árabes sem ter eles como protagonistas ou mesmo fala, pois “[s]ão os sambas, os verdadeiros, que exprimem melhor o que quero dizer” (CAMUS, 2017, p. 108). É através da música e da arte que tanto Camus como Hollanda se levantam às desigualdades do mundo e atribuem o poder expressivo da arte como modificador social.

Camus conclui sua tortuosa viagem pelo Brasil, refletindo se gostaria ou não de se integrar a essa sociedade, tão desigual e, ao mesmo tempo, familiar. O autor conclui sua indagação de forma lacônica:

Mas sobre esta terra imensa, que tem a tristeza dos grandes espaços, a vida é mesquinha, e seriam necessários muitos anos para integrar-se nela. Será que sinto vontade de passar alguns anos no Brasil? Não (CAMUS, 2017, p. 87).

Apesar desse pessimismo, Geske (2020) ressalta como a passagem pelo país marcou Camus, trazendo proximidade com diversos autores nacionais com os quais manteve correspondência após seu retorno à Europa, bem como pela concepção do conto *La pierre qui pousse*. Demonstra que, de alguma forma, o Brasil se incorporou ao imaginário do autor, aproximando-o de nosso país.

3.2 *As caravanas*⁴⁸

Da mesma maneira que Camus se escandaliza com a realidade nacional, Hollanda se utilizou da obra do escritor para elaborar uma reflexão crítica sobre os segregados brasileiros na contemporaneidade. Hollanda reflete como os excluídos da periferia se assemelham aos exilados de sua própria terra no romance-fonte de Camus, demonstrando que o choque presente nas observações de Camus ainda é atual.

A canção *As caravanas* encerra o álbum *Caravanas* (2017), composto por nove músicas, sendo sete deles inéditas, do compositor, romancista, músico e dramaturgo Chico Buarque de Hollanda. O disco foi considerado, pela revista Rolling Stones Brasil, como um dos cinco melhores álbuns de 2017. A música conta com arranjos de Hollanda, Cláudio Ramos e a participação de Rafael Mike, representante do funk carioca e integrante do Dream Team do Passinho, no *beat box*.

As caravanas não é a primeira incursão de Hollanda no campo de referências literárias. Dentro de suas composições musicais, o compositor já havia musicado o poema *Vida e morte Severina* (1954-1955), de João Cabral de Melo Neto, dando origem à melodia *Funeral de um lavrador* (1965). Também trouxe diversas referências literárias e de outras formas artísticas em toda a sua trajetória como compositor. O próprio disco *Caravanas* traz diversas referências literárias e musicais, como a William Shakespeare, Johann Sebastian Bach e Silvio Rodríguez.

Ademais, a relação de Hollanda com a Literatura e a dramaturgia é extensa, sendo autor de uma obra literária consolidada e profícua, vencendo o prêmio Camões em 2019. O autor começou sua trajetória literária em 1975 quando, junto de Paulo Pontes, adaptou a peça *Medeia (431 a.C)*, de Eurípides, com o título de *Gota d'Água*. A peça clássica ganha uma roupagem contemporânea, com um forte retrato entre as diferentes classes sociais e mazelas de um Rio de Janeiro suburbano. Posteriormente, o autor adentra novamente o cotidiano carioca e expõe suas contradições nos romances *Leite Derramado* (2009) e *Essa Gente* (2019), ambos representando a decadência da elite carioca e seus fantasmas com a desigualdade social, o racismo e o ódio de classes. O tema desses dois romances será retomado na canção *As caravanas*.

Dessa forma, não é novidade, na longa trajetória do autor, a influência de outras obras e da temática abordada na canção *As caravanas*, onde a desigualdade, o racismo, a segregação social e o passado colonial brasileiro se conectam com a obra de Camus. Além disso, a canção

⁴⁸ A letra, na íntegra, da canção foi indexada ao anexo deste trabalho.

conta com uma sonoridade com influência do oriente médio por meio da inspiração da canção *Caravan*, de Duke Ellington. Para o crítico Pedro Varoni:

Há uma espécie de contraste entre a exuberância do tema de *Caravan* e a narrativa direta de Camus presente, como interdiscurso, na letra da canção (VARONI, 2017).

As caravanas apresenta, ao seu ouvinte, uma crônica urbana dos moradores periféricos do Rio de Janeiro, que partem em “caravanas” para as praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, região nobre e abastada da capital. O ponto de vista desse relato é a “A gente ordeira e virtuosa” (HOLLANDA, 2017), que destila todo o seu preconceito, a sua violência e seu elitismo ao descrever a migração desses jovens à praia — a ironia e o tom satírico percorrem toda a canção, desde o tom alucinatorio dos temores da elite ao erotismo presente em suas descrições dos jovens negros da periferia com suas “picas enormes” e seus sacos que são granadas. O Rio de Janeiro é um microcosmo das tensões sociais, de classe e histórias do Brasil, assim como *L’Étranger* (1942) e *Meursault, contre-enquête* (2013) apresentavam essas tensões entre árabes e *pieds-noirs*.

Entretanto, diferente da composição feita por Daoud, a canção de Hollanda se apropria da obra de Camus para reforçar a crítica social presente no romance do escritor franco-argelino, evidenciando a segregação que ocorria com os árabes no texto-fonte e transpondo-a para a realidade brasileira, apontada por Camus em sua curta estadia no Brasil. A xenofobia está presente entre habitantes de um mesmo país, onde as classes abastadas veem os moradores periféricos como estrangeiros “Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho”(HOLLANDA, 2017) sedentos em invadir suas terras, pilhar seus bens, em um ódio cedo, violento e totalmente deslocado da realidade.

A leitura feita por Hollanda reforça a polarização de classes no Brasil — sempre pulsante, porém agravada no decorrer da primeira metade da década de 2010. A canção explicita essa polarização e torna evidente que a classe média nacional ainda defende um projeto de cidade higienista, racista e violento. Tal posicionamento reflete na eleição de Jair Messias Bolsonaro no ano de 2018, com seu projeto neoliberal pautado na segregação, no ódio e na repressão, principalmente nas comunidades pobres e dos morros e favelas de todo o Brasil. Para José (2017), Hollanda é capaz de conciliar a consciência e a recusa dessa realidade, não apenas por meio da letra, mas também em decorrência de estética da canção:

Ao promover uma tensão heroica entre a recusa e o consentimento da realidade, o equilíbrio entre a crítica social e a estética inerente à criação artística, Chico leva a sério a constatação de Nietzsche de que “nenhum artista tolera o real” e a

explicação complementar de Camus, para quem, por essa razão, “*nenhum artista pode prescindir do real*” (JOSÉ, 2017).

Consciente da realidade nacional e munido de seus versos, Hollanda faz um panorama do passado de formação do Rio de Janeiro até sua atualidade, a chegada dos negros escravizados — “Crioulos empilhados no porão/De caravelas no alto mar” (HOLLANDA, 2017) — até a tentativa de seus filhos de poderem aproveitar — “Um mar turquesa à la Istambul” (HOLLANDA, 2017).

Em *L'Étranger* e *Meursault, contre-enquete*, o pano de fundo colonial é fundamental para compreendermos as relações raciais e étnicas. O Brasil foi o último país ocidental a abolir a escravidão. Após a promulgação da Lei Áurea, em 1888, toda a massa de negros traficados para o Brasil se viu desamparada e sem perspectiva, empurrada para a subexistência e moradias precárias. Todos esses aspectos são latentes até hoje na cidade do Rio de Janeiro, assim como em boa parte das grandes cidades brasileiras.

A história arquitetônica do Rio de Janeiro expressa, e muito, essa periferação da população negra. No início do século XX, o prefeito Pereira Passos, mandatário de 1902 a 1906, implantou um projeto urbano de modernização da cidade do Rio, com a intenção de torná-la na “Paris dos Trópicos”. Para isso, ele desapropriou cortiços do centro da cidade e expulsou seus moradores para regiões periféricas, de alto risco geográfico — os morros —, sem nenhuma infraestrutura existente, criando, assim, duas cidades: aquela direcionada aos moradores da classe média, brancos em sua maioria — o asfalto —; e a dos moradores do morro — as favelas —, ocupada por negros, imigrantes pobres vindos da Europa e assalariados. Segundo a cientista social Licia Valladares (2000), a ocupação dos morros já era considerada como um problema estético e sanitário no início do século XX:

Data do início do século não apenas a descoberta da favela, mas também a sua transformação em problema. Aos escritos dos jornalistas junta-se a voz de médicos e engenheiros preocupados com o futuro da cidade e de sua população. Surge o debate em torno do que fazer com a favela, e já na década de 20 assistimos à primeira grande campanha contra essa “lepra da esthetica” (VALLADARES, 2000, p. 12).

O problema das favelas não é apenas estético, pois representa diretamente a herança colonial nacional e explícita a desigualdade pulsante em nosso país. Como pudemos ver, pouco se avançou nos últimos anos, e as observações de Camus, feitas há mais de 70 anos, seguem atuais. As populações pobres continuando marginalizadas e negligenciadas por uma elite nacional, que faz uso do Estado e da força policial para repeli-los: “[p]ra polícia

despachar de volta/O populacho pra favela/Ou pra Benguela, ou pra Guiné” (HOLLANDA, 2017).

A política segregacionista persiste. Mesmo com diversos movimentos de valorização das favelas, urbanização e melhorias na infraestrutura, os moradores do morro ainda se veem estigmatizados por sua posição na cidade. Sofrem preconceito, além, é claro, de terem seus direitos básicos violados diariamente, com incursões da polícia, influência do tráfico e das milícias, vivendo sob um constante estado de medo e violação de direitos básicos aos olhos de um Estado omissivo. Esse é um quadro de gentrificação de áreas centrais das grandes cidades; a expulsão cada vez maior da população pobre para as periferias é presente em todo o país, resultado da ausência de políticas e planejamento urbano de nossas maiores cidades.

Um caso muito emblemático e simbólico do que a canção de Hollanda manifesta é recordado por José (2017), que relembra a segregação causada em 2015, quando moradores de bairro periféricos foram impedidos de ir às praias da Zona Sul, exatamente como na música:

Em setembro de 2015, por exemplo, à revelia dos direitos e garantias fundamentais especiais das crianças e dos adolescentes, cuja força de lei é oriunda da Constituição da República, dos tratados internacionais de direitos humanos e do próprio Estatuto da Criança e do Adolescente, jovens de diversas caravanas advindas da zona norte com destino ao “jardim de Alá” foram coletivamente abordados e apreendidos pela polícia fluminense sem qualquer suspeita de prática de ato infracional, mas tão somente por fazerem uso de determinadas linhas de ônibus cujo destino final era o mar azul da zona sul (JOSÉ, 2017).

Novamente, somos expostos às violências cometidas ou endossadas pelo Estado — o mesmo Estado que deveria garantir segurança, integração, diversidade e o direito de ir e vir para todos. Porém, na prática, vemos estruturas de racismo e segregação social em praias, shoppings, espaços públicos, bem como um encarceramento generalizado de pessoas de origem negra e periférica, tal como os árabes amontoados no presídio onde Meursault é enviado após seu crime.

A realidade cantada por Hollanda não apenas escancara nossa desigualdade, como ironiza o discurso “aporofóbico” — termo cunhado pela filósofa espanhola Adela Cortina, que se refere à aversão a pessoas pobres e marginalizadas. Originalmente, a autora retratava a xenofobia e o racismo sofridos por imigrantes e refugiados em países europeus. O termo pode ser muito bem empregado para se referir aos pobres de nossa nação e ao discurso de uma parte ruidosa da classe média brasileira.

A realidade expressa na canção de Hollanda traz consigo os árabes marginalizados de Camus. Enquanto tentavam situar seu lugar em uma Argélia pós-independência de Daoud, os

refugiados de guerra de países, como a Síria, são todos “esses estranhos” (HOLLANDA, 2017): temidos, excluídos e marginalizados, dentro e fora de seu país.

Da mesma forma que Meursault atribui ao sol o motivo de seu ato, a elite nacional atingida por uma insolação tenta explicar seus delírios alucinatórios em relação aos pobres. São incapazes de notar que, quem defende que “[t]em que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/Filha do medo, a raiva é mãe da covardia/Ou doido sou eu que escuto vozes/Não há gente tão insana” (HOLLANDA, 2017), são a própria classe média, acuada em seus condomínios fechados, utilizando-se de seus privilégios para fomentar e defender um projeto de extermínio das classes mais baixas.

O retrato cantado por Hollanda deveria chocar e nos fazer pensar profundamente nos caminhos sombrios que estamos tomando como sociedade e nação. O projeto de eliminação dos pobres — e não da pobreza—, a segregação, o racismo são justificados por um medo irracional do outro. Hollanda se vale de artifícios paródicos para retoma a obra de Camus de maneira direta e clara, demonstrando que a contundência de *L'Étranger* permanece viva.

Dessa forma, concluímos que a canção de Hollanda retrata um Brasil que ainda não se confrontou com suas mazelas, negando seu racismo estrutural, sua miscigenação pautada na violência e no estupro, a segregação daqueles que têm tanto direito de pertencer e ocupar os diferentes espaços da sociedade e, principalmente, a elite nacional, que vem, sistematicamente, incentivando um projeto de poder, aprofundando e validando a desigualdade, a perseguição e o aprisionamento daqueles que consideram indesejados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta do nosso trabalho consistiu em um percurso que teve, como fio condutor, o romance *L'Étranger* de Albert Camus e uma leitura do modo como influenciou o romancista Kamel Daoud na composição de *Meursault, contre-enquête*, bem como a música *As caravanas*, de Chico Buarque de Hollanda. Demonstramos que os trabalhos de Camus seguem influentes até os dias de hoje.

Para tanto, segmentamos o trabalho em três capítulos, um dedicado para cada obra analisada.

O primeiro, dedicado ao romance de Camus, parte da fortuna crítica do autor, apresentando e analisando as diferentes formas de abordagem da crítica literária, bem como debatendo os estudos dedicados ao autor.

Posteriormente, no segundo capítulo, pensamos em como o romance de Daoud poderia ser enquadrado dentro da perspectiva da paródia pós-moderna, elaborada por Hutcheon (1991), e como essa estrutura textual se apoiava no hibridismo de gênero literário e não literário, possibilitando um diálogo possível entre ficção e testemunho.

Ao fim de nosso trajeto, adentramos brevemente a canção de Hollanda, apresentando como as tensões presentes em *L'Étranger* foram transpostas para as questões brasileiras de raça e de classe, tendo, como pano de fundo, o Rio de Janeiro.

Concluimos nosso trabalho ao reforçar a relevância de Camus dentro do cânone literário universal, bem como as diferentes possibilidades de absorção e recriação a partir de seus textos, corroborando o caráter de comunicabilidade inerente à Literatura e ao fazer literário, unindo diferentes tempos, realidades, espaços no poder expressivo da arte da escrita.

REFERÊNCIAS

ABERASTURY, A.; BARANGER, W. Repressão do Luto e intensificação dos mecanismos e angústias esquizoparanóides. Anotações sobre O Estrangeiro de Camus. In: _____. **A percepção da morte em crianças e outros escritos**. Tradução Maria Nestrovsky Folberg. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

ACHOUR, C. Camus and Algerian writers. In: KING, A. (org.). **Camus's L'Etranger: Fifty years on**. New York: St. Martin's Press, 1992.

AMARAL, L. A. Albert Camus: um escritor francês. **Lettres Françaises**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras (FCLAR), n. 7, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2017>. Acesso em: 10 mai. 2020.

ARAÚJO, M. P. N.; SANTOS, S. S. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC), n. 79, dez. 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/728>. Acesso em: 14 mai. 2020.

ARAÚJO, R. L. A literatura reengajada: notas sobre criação e engajamento em Albert Camus. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 14, n. 21, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2014v14n21p105>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Aristóteles, Horácio, Longino – a poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

CAMUS, A. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Tradução Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Diário de viagem**. Tradução Valerie Rumjanek Chaves. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. **Discurso proferido na celebração do Nobel**. Estocolmo. 10 dez. 1957. Tradução Pedro Gabriel de Pinho Araújo. Disponível em: https://www.academia.edu/3716063/Livre_tradu%C3%A7%C3%A3o_do_Discurso_de_Albert_Camus_ap%C3%B3s_o_recebimento_do_Pr%C3%AAmio_Nobel. Acesso em: 14 mai. 2020.

_____. **L'Étranger**. Paris: Gallimard, 2016.

_____. **Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde**. Paris: Gallimard, 2017.

_____. **O avesso e o direito**. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2018.

_____. **O estrangeiro**. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

_____. **O homem revoltado**. Tradução Valerie Ramjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **O mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CASTEX, P-G. **Albert Camus et L'Étranger**. Paris: Librairie José Corti, 1965.

CHETOUANI, L. L'étranger d'Albert Camus: une lecture à l'envers du stéréotype arabe. **Mots**, n. 30, mar. 1992, p. 35-52.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DAOUD, K. **Meursault, contre-enquête**. Paris: Actes Sud, 2014.

_____. **O caso Meursault**. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

DARUWALLA, K. N. The impact of L'Etranger: Oblique reflections on an Oblique Novel. In: KING, A. (org.). **Camus's L'Etranger: Fifty years on**. New York: St. Martin's Press, 1992.

FERNANDES, P. **O caso Meursault, de Kamel Daoud**. 21 set. 2016. Disponível em: <http://www.blogletras.com/2016/09/o-caso-meursault-de-kamel-daoud.html>. Acesso em: 10 jul. 2020.

FITCH, B. T. **L'Étranger d'Albert Camus**. Paris: Larousse Université, 1972.

FREUD, S. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAY-CROSIER, R.; SPIQUEL-COURDILLE, A. (org). **Les Cahiers de l'Herne – Albert Camus**. Paris: Éditions de l'Herne, 2013.

GESKE, S. Do universo privado ao aberto, do espaço aberto ao universo privado – Recepção e gênese de L'Étranger de Albert Camus. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 3, p. 100-114, 2009.

_____. **O Averso e o Direito na escritura camusiana: de “L'Étranger” aos “Écrits de Jeunesse”**. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

_____. O avesso e o direito da escritura: a relação entre literatura e filosofia em L'étranger e Le mythe de Sisyphe de Albert Camus. **Revista Moara**, Pará, n. 37, Estudos Literários, jan./jun. 2012.

_____. Dos desencontros ao encontro: a viagem de Albert Camus ao Brasil em 1949. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 28, p. 20-49, dez. 2020.

GINORI, A. Entrevista com Kamel Daoud. La Repubblica. Tradução Moisés Sbardelotto. **Instituto Humanitas Unisinos**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Rio Grande do Sul, 25 nov. 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/574043-o-isla-aprisona-os-corpos-das-mulheres-entrevista-com-kamel-daoud>. Acesso em: 20 jul. 2020.

HARGREAVES, A. G. History and ethnicity in reception of L'Etranger. In: KING, A. (org.). **Camus's L'Etranger: Fifty years on**. New York: St. Martin's Press, 1992.

HOLLANDA, C. B. As caravanas. In: **Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD (27 min) faixa 9 (2 min 47 s).

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70 Ltda, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

RIGAUD, J. The depiction of arabs in L'Etranger. In: KING, A. (org.). **Camus's L'Etranger: Fifty years on**. New York: St. Martin's Press, 1992.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Tradução Claude Millard. Paris: Editons Gallimard, 1990.

JOSÉ, C. J. G. As caravanas: para Chico e Camus, o mediterrâneo também é aqui. **Justificando**, 19 set. 2017. Disponível em: http://www.justificando.com/2017/09/19/as-caravanas-para-chico-e-camus-o-mediterraneo-tambem-e-aqui/#_ftn3. Acesso em: 14 set. 2020.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KING, A. Introduction: After Fifty Years, Still a Stranger. In: _____. **Camus's L'Etranger: Fifty years on**. New York: St. Martin's Press, 1992.

MÜLLER, A. C. P. Uma voz deste século em busca de um lugar na literatura. In: _____. SOLETRAS – **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN)**, Rio de Janeiro, n. 36, 2018.

PINTO, M. C. Autor argelino condenado à morte cria jogo de espelhos com Camus. **Folha de São Paulo**, Paris, 2 mai. 2015. Folha Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1623867-autor-cria-jogo-de-espelhos-com-camus.shtml>. Acesso em: 4 fev. 2021.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução Erica Luisa Sofia Foerthmann. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REY, P-L. **L'Étranger, Albert Camus**. Paris: Hatier, 1981.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____.
Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2007.

SARTRE, J-P. **Situações I**: crítica literária. Tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Situações V**. Tradução Diva Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

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

SHATZ, A. Ainda Estrangeiro: Kamel Daoud, o escritor que fez a versão árabe do romance de Camus. **Piauí**, Argélia, 106. ed., jul. 2015. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/ainda-estrangeiro/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

VALLADARES, L. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n. 44, out. 2000.

VARONI, P. A canção expandida de Chico Buarque. **Observatório da Imprensa**. 956. ed., 31 ago. 2017. Jornalismo cultural. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornalismo-cultural/cancao-expandida-de-chico-buarque/>. Acesso em: 9 fev. 2021.

ANEXO

As caravanas

É um dia de real grandeza, tudo azul
 Um mar turquesa à la Istambul
 enchendo os olhos
 E um sol de torrar os miolos
 Quando pinta em Copacabana
 A caravana do Arará – do Caxangá, da Chatuba

A caravana do Irajá,
 o comboio da Penha
 Não há barreira que retenha
 esses estranhos
 Suburbanos tipo muçulmanos
 do Jacarezinho
 A caminho do Jardim de Alá –
 é o bicho, é o buchicho, é a charanga

Diz que malocam seus facões
 e adagas
 Em sungas estufadas e calções disformes
 Diz que eles têm picas enormes
 E seus sacos são granadas
 Lá das quebradas da Maré

Com negros torsos nus deixam em polvorosa
 A gente ordeira e virtuosa que apela
 Pra polícia despachar de volta
 O populacho pra favela
 Ou pra Benguela, ou pra Guiné

Sol, a culpa deve ser do sol
 Que bate na moleira, sol
 Que estoura as veias, o suor
 Que embaça os olhos e a razão
 E essa zoeira dentro da prisão
 Crioulos empilhados no porão
 De caravelas no alto mar

Tem que bater, tem que matar,
 engrossa a gritaria
 Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
 Ou doído sou eu que escuto vozes
 Não há gente tão insana
 Nem caravana do Arará

(HOLLANDA, 2017).