

Erico Verissimo e Albert Camus: diálogos intertextuais entre *Noite* e *O estrangeiro*

Erico Verissimo and Albert Camus: intertextual dialogues between *Night* and *The stranger*

Bruno Brizotto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Exame de um conjunto de relações intertextuais entre a novela *Noite* (1954), escrita pelo ficcionista gaúcho Erico Verissimo, e o romance *O estrangeiro* (1942), redigido pelo escritor franco-argelino Albert Camus. No centro do exercício comparado está uma proposta de atualização da leitura da narrativa de Verissimo pelo texto de Camus. São três paralelos estabelecidos: em primeiro lugar, a caracterização dos protagonistas – Desconhecido e Mersault – como estrangeiros; em segundo, a funcionalidade dos espaços ficcionais; e, por fim, a conduta de duas personagens secundárias – Mestre e Raymond. No âmbito desta reflexão, sustentamos uma abordagem comparatista que transcenda as fronteiras textuais, atingindo o campo da interculturalidade.

Palavras-chave: Intertextualidade; Literatura Comparada; Diálogo; Erico Verissimo; Albert Camus.

Abstract: Examination of a set of intertextual relations between the novel *Night* (1954), written by the gaucho fictionist Erico Verissimo, and the novel *The stranger* (1942), composed by the French-Algerian writer Albert Camus. In the center of the compared exercise lies a proposal to update the reading of Verissimo's narrative by the text of Camus. There are three established parallels: first of all, the characterization of the protagonists – Unknown and Meursault – as foreigners; in second, the functionality of the fictional spaces; and, finally, the conduct of two secondary characters – Master and Raymond. In the scope of this reflection, we sustain a comparative approach that transcends the textual borders, reaching the field of interculturality.

Keywords: Intertextuality; Comparative Literature; Dialogue; Erico Verissimo; Albert Camus.

A verdade que busco não está dentro do livro, mas entre os livros.

Georges Perec

A intertextualidade fundamenta-se, conforme lição do crítico literário e comparatista francês Daniel-Henri Pageaux (2011), em “uma tomada de consciência de um discurso outro no âmbito de um texto considerado” (PAGEAUX, 2011, p. 183). Afirmação que nos permite efetuar duas importantes considerações. Em primeiro lugar, a referida “tomada de consciência” é colocada em prática pelo olhar do leitor e do comparatista, o que, mais uma vez, revela a importância deles para a operação intertextual. Em segundo lugar, o fato de “um discurso outro” estar presente em

determinado texto implica a consideração de que um texto A mantém relação de diálogo com um texto B, o que caracteriza a própria noção de intertextualidade. Refletindo sobre a principal função da literatura comparada – a atividade de comparar um ou mais textos entre si –, o crítico francês sustenta que ela nada compara. Para o autor, o comparatista “estabelece relações, estuda permutas, reflete sobre os diálogos entre literaturas e entre culturas.” (PAGEAUX, 2011, p. 19). Nesse sentido, um elemento essencial alicerça o exercício dessas práticas: “a diferença – ou, com mais propriedade, o fator diferenciador.” (PAGEAUX, 2011, p. 19). Isso é altamente produtivo para o comparatismo, levando em conta que o diálogo pressupõe, em primeiro lugar, que dois distintos pontos de vista convirjam, para que, em seguida, haja a sua separação e diferenciação, ou, em outras palavras, “o acesso a uma síntese que vai além dos pontos iniciais.” (PAGEAUX, 2011, p. 20). Ao lado disso, o diálogo representa uma outra forma altamente profícua de espírito marcadamente comparatista, de acordo com Pageaux (2011, p. 21), qual seja, “a via da conciliação, primeiro passo rumo à síntese.” Dessa forma, o analista encontra-se no próprio centro da reflexão comparada, podendo considerar suas exigências intelectuais. Atributo natural do homem, o diálogo caracteriza-se como “uma forma mínima de espírito crítico, humanista [...] até mesmo democrático”, sintetiza Pageaux (2011, p. 21).

Sendo assim, ao convocar uma série de exemplos sobre o qual pretende trabalhar, o comparatista assim o faz para melhor poder dominá-los. Capacitado para a realização de tal empreitada, cabe ao crítico “dominar (intelectualmente) a diferença (torná-la dialetizável), dominar o intransitivo (levá-lo ao diálogo), dominar o diverso e o múltiplo (para torná-lo compreensível, mas preservando sua singularidade plural) [...]” (PAGEAUX, 2011, p. 23). Essas são, em suma, as tarefas da crítica comparada na seara dos estudos literários.

Sob esse ponto de vista, este artigo analisa obras literárias de autores de diferentes sistemas literários, porém unidos pelas relações de intertextualidade. Trata-se da novela *Noite*, redigida pelo ficcionista gaúcho Erico Verissimo¹, e publicada em

¹ Escritor nascido em Cruz Alta, estado do Rio Grande do Sul, em 1905. Estabeleceu-se, na década de 1930, em Porto Alegre, cidade na qual construiu uma bem-sucedida carreira de tradutor e ficcionista. Na capital gaúcha, trabalhou, ao lado de Henrique Bertaso, na Editora Globo, tornando-se, em 1932, diretor da Revista do Globo. Estreou na literatura com um volume de contos intitulado *Fantoches*, em 1932. Obras como *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938), *O resto é silêncio* (1943), *O tempo e o vento* (1949-1962), *O senhor embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), assim como narrativas de viagens, de memórias e de outros gêneros consolidaram Erico Verissimo como um dos mais importantes narradores brasileiros do século XX. Entre as diversas condecorações recebidas, está o

1954 pela Editora Globo; e do romance *O estrangeiro*, escrito pelo romancista e filósofo franco-argelino Albert Camus², e editado em 1942 pela Éditions Gallimard. Nesse sentido, podemos estabelecer o propósito de nossa reflexão: em que medida a obra *Noite* se atualiza pela leitura de *O estrangeiro*? Procuraremos, assim, examinar comparativamente como o texto de Verissimo dialoga com elementos da narrativa de Camus.³ Nessa acepção, *Noite* caracteriza-se como o “texto centralizador, que detém o comando do sentido.” (JENNY, 1979, p. 14). É, portanto, “sobre a realidade múltipla das culturas abordadas” que lançaremos “a questão relativa à extensão dos estudos comparatistas e dos distintos níveis de aplicação [do] ideal de diferença.” (PAGEAUX, 2011, p. 23).

As relações entre Erico Verissimo e Albert Camus fundamentam-se tanto em um âmbito intraliterário quanto em um extraliterário. Do primeiro ponto, trataremos adiante. Já, em relação ao segundo, podemos afirmar que ele se consolida em 1949, ano em que Verissimo recebe o escritor franco-argelino em sua passagem pela capital gaúcha. No dia nove de agosto do referido ano, Erico realiza, em francês, a apresentação de Camus para um público que lotava o auditório no qual eles e demais personalidades⁴ se encontravam.⁵ Segundo Neves (2010, p. 3), “a apresentação de Érico Verissimo foi

Prêmio Machado de Assis, em 1954, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Faleceu em Porto Alegre, em 28 de novembro de 1975, vítima de um infarto.

² Autor nascido na cidade de Dréan (outrora conhecida como Mondovi), na Argélia, em 1913. Após obter um diploma em filosofia, Camus dedicou-se a várias profissões, concluindo sua carreira no jornalismo. Durante a Segunda Guerra Mundial, atuou na resistência francesa, editando um importante jornal clandestino, o *Combat*. Sua mundialmente aclamada obra compreende: obras de ficção, como *O estrangeiro* (1942), *A peste* (1947), *A queda* (1956), e *O exílio e o reino* (1957); peças de teatro, como *Calígula* (1938) e *O estado de sítio* (1948); e dois ensaios filosóficos, *O mito de Sísifo* (1942) e *O homem revoltado* (1951). Albert Camus foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1957. Morreu, em 04 de janeiro de 1960, em território francês, devido a um acidente de carro.

³ Na terminologia do crítico estruturalista francês Gérard Genette (1989), a intertextualidade designa a co-presença de dois textos – A está presente com B no texto B. No nosso caso, podemos dizer que *O estrangeiro* está presente com *Noite* no texto *Noite*.

⁴ Entre os intelectuais estavam Marques Rebelo, Carlos Reverbel, Dante de Laytano, Guilhermino Cesar, Jean Roche, Moysés Vellinho, Manuelito de Ornellas e Décio de Souza.

⁵ Após a exposição de Erico, Camus falou por quase duas horas, “num absoluto e respeitoso silêncio do público.” (NEVES, 2010, p. 4). De acordo com informações reunidas por Neves (2010, p. 4), “o número 14 de 1949 da revista *Província de São Pedro* publicou o resumo e os comentários da conferência de Camus, elaborados pelo professor Jean Roche, com o título ‘A Europa e o morticínio’, quando o título da conferência foi ‘A Europa e o crime’. Curiosamente o trabalho vem assinado como de Albert Camus. A tradução e o resumo de alguns trechos resumidos da conferência de Camus estão acompanhados de observações e comentários do professor Jean Roche, num momento de acirramento da guerra fria cujos

elogiosa, entretanto bem mais marcada por sua posição intelectual e ética expressas nos seus romances anteriores a 1949.” Trinta e dois anos depois da visita de Camus a Porto Alegre, o jornal *O Correio do Povo* (15 de agosto de 1981, Suplemento *Letras & Livros*) publica o texto da saudação de Erico, em francês, sua tradução e a cópia do original datilografado e corrigido, sem indicação do tradutor. No discurso, o autor de Cruz Alta deixa clara sua relação com Camus: “Mas, na qualidade de *vosso leitor e admirador*, estou encantado por esta oportunidade que me permite vir a dirigir-vos algumas palavras.” (VERISSIMO, 1981 *apud* NEVES, 2010, p. 3, grifo nosso). Além disso, Erico faz questão de ressaltar a importância do então recente romance filosófico *A peste*, direcionando sua atenção para as consequências éticas da citada narrativa. Observe-se:

Exatamente como vosso admirável Dr. Rieux, sabemos que cada um de nós traz consigo a peste, que deste mal nenhum está isento, e que nós devemos estar sempre vigilantes, a fim de que o sopro de nossa respiração no rosto de outrem não o contamine; e que o resto – saúde, integridade, pureza – é um produto da vontade humana, de uma vigilância que não deve fraquejar; e que, finalmente, como existem na terra pestilências e vítimas [sic], de modo algum devemos prestar ajuda às pestilências (VERISSIMO, 1981 *apud* NEVES, 2010, p. 3).

O autor de *Calígula* seria, assim, uma espécie de “mentor ideológico”⁶ de Erico. Em sua produção literária, o autor de *Saga* aproxima-se de Camus como “socialista democrático” ou “inocente socialista” (VERISSIMO, 1997, p. XI), tendo em vista que se encontrava “saturado da hipocrisia do mundo burguês e ao mesmo tempo desnortado ante o cinismo stalinista.” (VERISSIMO, 1997, p. XI). E mais: “Repugnavam-me também as tendências claramente direitistas de membros de nosso próprio Governo, a par da indiferença de tantos de nossos homens de letras.” (VERISSIMO, 1997, p. XIV). Tais palavras expressam a ideologia humanista liberal que caracteriza a produção ficcional de Verissimo. Nesse sentido, “o que o romancista procura é a restauração da liberdade.” (CHAVES, 1990, p. 66). Ao observar e denunciar “a falência do humanismo num espaço social em que o indivíduo se tornou um ‘prisioneiro’ previamente condenado, a ética de Erico Verissimo manteve sua verticalidade, negou-se a qualquer concessão e, por isto, constituiu o fundamento da

reflexos a imprensa de Porto Alegre registrava nas edições dos dias anteriores e posteriores a chegada de Camus na cidade”.

⁶ Expressão proveniente de “Memória seletiva”, seção sobre a vida e obra de Erico Verissimo, integrante do décimo sexto número dos “Cadernos de Literatura Brasileira” do Instituto Moreira Salles (2003).

criação literária.” (CHAVES, 1990, p. 66). A posição pode dialogar com a manifestada por Camus: “É pois do homem mas do homem na multiplicidade e complexidade das suas relações e dos obstáculos a essa relacionalidade” (SILVA, 1997, p. 166) que nos fala o filósofo franco-argelino. Erico estava, portanto, “no lugar certo para saudar Albert Camus”, conclui Neves (2010, p. 4).

Ambientada nos anos 1950, *Noite* narra a jornada de um homem desmemoriado que deambula por uma cidade inominada, à procura de sua identidade. Ao lado disso, atormenta-o a possibilidade de que tenha cometido um crime. Eis sua descrição física, conforme apresentação do narrador heterodiegético: “À primeira vista sua aparência nada revelava de extraordinário. Era um homem de estatura mediana, teria quando muito trinta anos, trajava roupa de tropical gris e estava sem chapéu.” (VERISSIMO, 2009, p. 13). O protagonista não possui nome próprio, assim como as demais personagens, o que simboliza a despersonalização causada pela sociedade modernizada e capitalista, “que desagrega ou fragmenta a personalidade” (AGUIAR, 2009, p. 11) dos indivíduos que nela habitam. O herói da narrativa é conhecido apenas como Desconhecido ou homem de gris. Inicia sua trajetória noturna em uma esquina da avenida principal da cidade, passando pelo parque – local onde dorme por certo tempo –, para, em seguida, retornar à área central. Ali, contempla as vitrinas e come pipoca. Caminha mais um pouco e, sem se dar conta, percebe que se encontra numa rua estreita e sombria. Ao ouvir uma mãe chamar por seu filho, resolve, instintivamente, bater à porta da casa da mulher, o que a leva a concluir que se trata de um ladrão. Assustado com seus gritos, o homem decide sair correndo pela rua, momento em que é atingido por uma pedra e tem a orelha cortada. Continua a andar pela rua deserta, olhando constantemente para trás, a fim de ver se estava ou não sendo seguido.

Na sequência, entra em um café-restaurante, o “Girassol dos Oceanos”, estabelecimento no qual conhece dois homens, *habitués* da vida noturna, que o convidam para uma noite inesquecível. É o primeiro deles, o anão-corcunda, artista da noite, que faz a proposta ao Desconhecido: “Você tem o dinheiro e nós a experiência: vamos fazer uma grande farra. Conhecemos todas as bibocas da cidade. Somos os donos da noite.” (VERISSIMO, 2009, p. 33). O outro homem, a quem o corcunda faz referência com o “nós”, é o Mestre, um cáfeten bem relacionado na cidade, também denominado de homem do cravo vermelho, pois ostenta tal flor na botoeira do jaquetão. Feito o convite, os dois seres notívagos não dão opção ao homem de gris: se este não se juntar a eles em suas andanças pela noite, o entregarão à polícia pelo suposto crime –

uma mulher casada fora assassinada e o marido encontra-se foragido – cometido horas antes. O desmemoriado torna-se, desse modo, refém desses dois sujeitos, pois, tendo perdido a memória, titubeia e passa a crer na versão dos malfeitores que passam a ter domínio absoluto sobre ele. Ainda nesse ambiente, o Desconhecido encontra um homem de branco, um ser que desperta no protagonista uma sensação de alívio e paz, como se ele fosse capaz de poder salvá-lo do homem do cravo e do corcunda. Trata-se apenas, nas palavras do Mestre, “dum vagabundo, dum pobre-diabo. Não faz nada e ninguém sabe do que vive. Anda por aí com sua gaitinha, sempre cercado de bichos. É o padroeiro dos vira-latas da cidade” (VERISSIMO, 2009, p. 41). Ainda assim, é um indivíduo altamente significativo para o homem de gris, na medida em que durante o restante de seu percurso pela cidade, continuará a ver a figura desse homem de branco, também conhecido como homem da gaitinha. Conforme assinala Mello (2005, p. 107), tal personagem representa o “único sinal positivo que contrasta com a absurda condição” na qual o homem de gris está inserido.

Ao saírem do café-restaurant, os três homens visitam os seguintes locais: um beco na zona portuária, uma casa de velório, uma igreja em festa, um bordel, um hospital de primeiros socorros, um cabaré e uma casa de prostitutas. É somente ao amanhecer, após o homem de gris sair da moradia da meretriz, que a memória lhe retorna, quando consegue, por meio da visualização das coisas ao seu redor, concatenar a razão que o levava à perda da consciência: a mulher o abandonara, extenuada pelo fato de os problemas dele interferirem na relação conjugal. A novela finaliza com o Desconhecido chegando a sua casa e subindo as escadas, gritando pelo nome de sua esposa, que tal como sua mãe, também se chama Maria.

No âmbito da produção ficcional de Erico Verissimo, *Noite* ocupa uma posição à parte: tendo sido publicada em 1954, encontra-se precisamente no “meio” do projeto mais ambicioso do autor, a trilogia *O tempo e o vento*. As duas primeiras partes, *O continente* e *O retrato*, já haviam sido publicadas em 1949 e 1951, respectivamente. Restava a derradeira – *O arquipélago* –, que foi postergada⁷ em virtude da “situação de bloqueio criativo em que a trilogia se encontrava” (BORDINI, 2014, p. 26). Para a estudiosa, o título da novela em questão pode sugerir simbolicamente a circunstância pela qual Erico passava nessa etapa de sua trajetória literária. Importa registrar que

⁷ A publicação só ocorreria em 1961-1962.

Noite é a narrativa que encerra o “ciclo de Porto Alegre” iniciado em 1933, com a publicação de *Clarissa*. Segundo Chaves (s.d., p. 174 *apud* Mello, 2005, p. 105),

Noite vincula-se, assim, à minuciosa investigação da vida urbana e da mentalidade burguesa processada por Erico Veríssimo na fotografia coletiva de *Caminhos Cruzados* e *Um lugar ao sol*, na crítica social que se torna explícita no destino traçado para as personagens de *Olhai os lírios do campo* e *Saga*, na opção por uma ideologia liberal e humanista que se estabelece em *O resto é silêncio* através das palavras de Tônio Santiago.

A simpatia insinuada pelo lado obscuro do homem de gris corresponderia, de acordo com Bordini (2014, p. 26), “ao fascínio exercido mais tarde pelo corrupto Dr. Rodrigo sobre seu filho Floriano, o narrador de **O Arquipélago**” (Silva, 2005) também evidencia uma possibilidade de ligação entre a narrativa de 1954 e o vindouro capítulo final da trilogia iniciada em 1949. A autora parte dos “horrores antigo e moderno, teorizados em *O Tempo e o Vento* pelo protagonista-escritor Floriano” (SILVA, 2005, p. 95), situação que associaria os dois textos considerados. Portanto, a novela de Erico aqui examinada não constitui um texto deslocado no conjunto de sua criação literária.

O estrangeiro (no original, *L'Étranger*), por sua vez, conta a história do franco-argelino Mersault, um funcionário público indiferente ao mundo que o cerca. A narração é feita totalmente na primeira pessoa, apresentando um narrador autodiegético. O romance se passa na Argélia dos anos 1940, momento histórico no qual o país africano se encontrava sob domínio francês. O enredo encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, o protagonista toma conhecimento, por meio de um telegrama, do falecimento de sua mãe, a qual seria enterrada no dia seguinte. Viaja, então, para o asilo onde ela estava acolhida, em Marengo, cidade a oitenta quilômetros de Argel. Lá, é realizada a cerimônia fúnebre, na qual Mersault não expressa qualquer emoção, circunstância que comprova sua total indiferença diante do ocorrido. Na sequência, retorna para a capital argelina. A partir daí, relata, sem muito entusiasmo, uma série de acontecimentos: sua jornada diária de trabalho, sua vida doméstica, sua relação amorosa com Marie Cardona, além da amizade que estabelece com um de seus vizinhos, o proxeneta Raymond Sintès. Este pede a Mersault que o ajude a se livrar de uma de suas amantes árabes, mediante a redação de uma carta. A seguir, o protagonista, Marie e Raymond se dirigem a uma praia, na qual Masson, amigo de Raymond, mora com sua esposa. Ao se encaminharem para a orla, os três homens se deparam com um grupo de

árabes, do qual um deles é irmão da ex-amante de Raymond. Ciente de que o confronto é inevitável, Mersault resolve pegar o revólver do amigo e o guarda em seu bolso. Ocorre o enfrentamento e o proxeneta acaba ferido por um golpe de faca. Após, os dois amigos retornam para a casa do anfitrião. Mersault resolve, então, voltar à mesma praia na qual esteve antes. Reencontra o árabe e, em virtude de um delírio induzido pelo calor e pela forte luz do sol, atira nele, causando sua morte. Apesar disso, efetua mais quatro disparos no cadáver. Esse episódio encerra a primeira parte da narrativa.

Na segunda, encontramos Mersault já preso e aguardando julgamento pelo assassinato do árabe. Durante as audiências, o enfoque da acusação recai menos sobre o fato do protagonista ter assassinado o mouro do que não ter conseguido ou não ter tido vontade de chorar no funeral de sua mãe. Tal argumentação está fundamentada no seguinte juízo: se Mersault é uma pessoa indiferente, incapaz de sentir remorso, logo deve ser considerado um indivíduo altamente perigoso para a sociedade. Assim, é condenado à guilhotina. Isso o prevenirá de cometer novos crimes, tornando-o, assim, um exemplo para futuros infratores. Após a sentença, Mersault é levado de volta à penitenciária. Certa noite, um capelão o visita em sua cela, situação que irrita o protagonista, devido à insistência do religioso para que ele se volte a Deus. Mersault explica que a figura divina é um desperdício de seu tempo. A persistência do capelão faz com que o narrador-personagem tenha um acesso de raiva, no qual ele expõe suas frustrações diante do absurdo que caracteriza a condição humana, assim como a angústia pessoal que possui em relação à falta de sentido de sua própria existência. No início de sua indignação, atenta para o fato de que quaisquer outros indivíduos, caso estes se encontrassem na mesma condição que a sua, não têm o direito de julgá-lo por suas ações ou por quem ele é, tendo em vista que ninguém tem o poder de julgar alguém. Por fim, percebe a indiferença do universo em relação à humanidade, o que lhe permite concordar com a sentença imputada a ele.

No conjunto da obra de Camus, *O estrangeiro* integra o chamado “ciclo do absurdo”, o qual abarca ainda as peças *Calígula* e *O mal-entendido* (1944), assim como o ensaio filosófico *O mito de Sísifo*. São textos que traduzem um dos conceitos fundamentais de seu pensamento: a filosofia do absurdo. Conforme Silva (1994, p. 169), “já em 1939 [o absurdo] aparece ligado à situação paradoxal da ausência de sentido e de valor, à impossibilidade de criar e ao niilismo e no entanto à necessidade de escolher e agir.” No *mito de Sísifo*, o autor franco-argelino considera o absurdo como um confronto ou um “divórcio” entre dois ideais. “Esse divórcio entre o homem e sua

vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade”, sintetiza Camus (1989, p. 26). Especificamente, ele define a condição humana como absurda, como o conflito entre o desejo do homem por significado, sentido e clareza, de um lado, e o universo frio, silencioso, de outro. O ensaísta também defende a existência de experiências humanas específicas que evocam noções de absurdidade, como a solidão e a guerra. Tal realização ou encontro com o absurdo deixa o indivíduo com as seguintes escolhas: suicídio⁸, ato de fé, ou reconhecimento. Camus assevera ser o reconhecimento a única opção defensável. Pode-se, assim, extrair do absurdo três consequências: revolta, liberdade e paixão. A revolta concerne à recusa do suicídio e à busca de sentido, apesar da revelação do absurdo; já, a liberdade refere-se à falta de aprisionamento por devoção religiosa ou por códigos morais de outros; e, a paixão diz respeito às mais sinceras experiências da vida, uma vez que a esperança foi rejeitada e, portanto, conclui que cada momento deve ser vivido plenamente. Fundamental nesse processo é estar consciente frente à absurdidade que caracteriza o confronto homem/mundo. Assim, “apenas com o jogo da consciência transformo em regra de vida o que era convite à morte – e recuso o suicídio” (CAMUS, 1989, p. 80).

O estrangeiro também serviria para exprimir o negativo, conforme revela Camus, em 1957, quando do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em Estocolmo. Segundo o autor, a expressão do negativo se daria de três formas diferentes: na forma romanesca, *O estrangeiro*; na dramática, *Calígula* e *O mal-entendido*; e, na ideológica, *O mito de Sísifo*. A explicitação do positivo, por sua vez, compreenderia igualmente três formas: no romanesco, *A peste*; no dramático, *O estado de sítio* e *Os justos* (1949); e, no ideológico, *O homem revoltado*. “O negativo e o positivo apareceriam assim numa dialecticidade permanente, definidora de equilíbrios ou horizontes de sentido para a vida”, declara Silva (1994, p. 166).

A intertextualidade pode, de acordo com Umberto Eco (2011), envolver duas modalidades de leitores: o leitor ingênuo e o leitor informado. O primeiro é caracterizado pelo romancista italiano da seguinte maneira: “O leitor ingênuo, se por

⁸ A partir do absurdo, Camus é levado à problemática do sentido da vida e à temática do suicídio. Escreve o autor: “O assunto deste ensaio é precisamente essa relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo” (CAMUS, 1989, p. 26).

acaso o autor põe em cena um personagem que diz *Paris é nossa!*, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e a bravata.” (ECO, 2011, p. 214). O segundo, ao contrário,

“pega” a referência e saboreia sua ironia – não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (quando a citação se insere em um contexto absolutamente diverso daquele da fonte), a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos (ECO, 2011, p. 214).

Devemos, assim, portar-nos como leitores informados, a fim de que possamos realizar a análise intertextual pretendida com êxito. Tão importante quanto isso é o fato de a intertextualidade funcionar como “reactivação do sentido”, como verdadeira “máquina perturbadora”, que não deixa “o sentido em sossego”, evitando “o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação.” (JENNY, 1979, p. 48).

Um primeiro paralelo entre as duas narrativas selecionadas pode ser demonstrado a partir da jornada que os protagonistas empreendem em seus respectivos espaços: uma cidade inominada, no caso do Desconhecido, e as cidades argelinas de Marengo e Argel, no que diz respeito à Mersault. Ambos manifestam uma sensação de estranheza em relação ao itinerário percorrido. Nessa linha de raciocínio, o estranho pode suscitar o enfoque do estrangeiro. De acordo com Camus (1989, p. 26), “um mundo que se pode explicar mesmo com parcas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro.” É justamente essa a condição na qual se encontram os protagonistas dos textos focalizados. A sensação de sentir-se estrangeiro foi bem descrita pelo filósofo judeu Vilém Flusser, nascido em Praga, mas que viveu na França, Itália e Brasil. Segundo o autor,

estrangeiro (e estranho) é quem afirma seu próprio ser no mundo que o cerca. Assim, dá sentido ao mundo, e de certa maneira o domina. Mas o domina tragicamente: não se integra. O cedro é estrangeiro no meu parque. Eu sou estrangeiro na França. O homem é estrangeiro no mundo (FLUSSER *apud* LISBOA, 2007).

A concretização de tal pensamento pode ser demonstrada pelo exame de alguns excertos de *Noite e O estrangeiro*. Na narrativa de Erico, o homem de gris sente-se um

estrangeiro pelo fato de ter perdido a memória, o que implica a não integração no espaço em que se encontra. Observe-se: “Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido numa cidade que jamais vira. [...] Quem sou? Onde estou? Que aconteceu?” (VERISSIMO, 2009, p. 13). E, mais adiante, quando avista um vendedor de jornais:

Uma voz rouca mais vibrante destacava-se dos outros ruídos da noite. Na calçada oposta um vendedor de jornais gritava: “*Diário da Noite! Diário da Noite!*”. Aos ouvidos do Desconhecido o nome do jornal soava como “*Diaranô! Diaranô!*”. Ele disse baixinho: *Diaranô!*. Depois repetiu mais alto: *Diaranô!* E sorriu, satisfeito, como se de repente houvesse aprendido a língua daquela cidade estrangeira (VERISSIMO, 2009, p. 15).

Realiza-se, assim, uma difícil integração entre homem e cidade: esta é estrangeira para o homem de gris, e vice-versa. Confuso, o protagonista não tem condições de analisar a sua situação com o devido distanciamento. Imerso numa urbe movimentada e na qual aparentemente nunca pôs os pés, não há outra perspectiva senão a de sentir-se um estrangeiro. Sentimento que leva a considerarmos uma questão fundamental para o romance do século XX, conforme assinala Chaves (2001, p. 120): “O homem reduzido à condição de estrangeiro na sua própria terra, prisioneiro da cidade tentacular que habita – eis aí a última etapa do processo de reificação do indivíduo ou o ‘drama da adaptação’”.

Enquanto que o Desconhecido perambula pela cidade sem nome, Mersault, após ter assassinado o árabe, alterna a sua jornada entre a prisão e o tribunal. A total indiferença que rege a sua vida⁹, somada ao fato de ter, ainda que sem premeditação, matado uma pessoa, permite que consideremos o herói de Camus como um estrangeiro. No banco dos réus, Mersault apresenta algumas impressões sobre o julgamento em andamento: “De algum modo, pareciam tratar deste caso à margem de mim. Tudo se desenrolava sem a minha intervenção. Acertavam o meu destino sem me pedir uma opinião.” (CAMUS, 2014, p. 91). A sensação de isolamento recrudescer quando o promotor declara “que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava.” (CAMUS, 2014, p. 94). Tais palavras auxiliam a

⁹ Indiferença que se traduz, por exemplo, no enterro de sua mãe, quando não acha necessário vê-la e não chora pela morte dela; desinteresse também evidenciado no momento em que Marie pergunta se ele a ama, ao que o protagonista responde “que isto não quer dizer nada” (CAMUS, 2014, p. 40).

qualificação de Mersault como estrangeiro em sua própria pátria, precisamente pelo fato de suas ações não corresponderem aos valores preconizados pela sociedade na qual está inserido. Logo, percebemos que tanto o Desconhecido quanto Mersault são estrangeiros, na medida em que se afirmam como tal, realizando o jogo proposto por Flusser: ao darem sentido ao mundo, os protagonistas, de certa maneira, conseguem dominá-lo, ainda que tragicamente.

Na esteira dessa questão, Michel Onfray (2015) e Julia Kristeva (1994) apresentam um ponto bastante proveitoso para esta análise. Segundo os autores, o estranhamento produzido por uma viagem nos indivíduos tem a ver com os exercícios dos antigos filósofos: o que é possível saber de si numa jornada? O filósofo francês assevera que “certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca.” (ONFRAY, 2015, p. 75). Corroborando tal ponto de vista, Kristeva (1994, p. 140) sustenta que

por um lado é agradável e interessante expatriar-se para abordar outros climas, mentalidades, regimes; mas por outro lado e acima de tudo, esse deslocamento somente é feito com a finalidade de voltar a si mesmo e para a sua casa, para julgar ou rir dos nossos limites, de nossas estranhezas, de nossos despotismos mentais ou políticos. O *estrangeiro* torna-se então a figura na qual se delega o espírito perspicaz e irônico do filósofo, o seu duplo, a sua máscara.

Ao amanhecer, após uma longa viagem pela noite, o homem de gris efetua o retorno a si, no momento em que recupera a memória e, conseqüentemente, a identidade. Observemos: “A minha casa, a minha mulher... De súbito os acontecimentos da véspera lhe voltam à mente acompanhados duma sensação de desfalecimento e náusea.” (VERISSIMO, 2009, p. 106). O processo ganha mais força quando o Desconhecido sai da casa da prostituta e avista uma série de fachadas familiares, entre elas as torres da Catedral: “Sabe agora onde está e como encontrar o caminho de casa. Nas manhãs de domingo costuma ir à missa a pé. [...] Continua a andar, em marcha mais acelerada, animado por uma repentina esperança.” (VERISSIMO, 2009, p. 109). A percepção de lugares conhecidos permite que protagonista realize uma verdadeira imersão ao seu passado, circunstância que o auxilia no retorno a si. A reavaliação das memórias reprimidas é crucial para o restabelecimento de sua identidade: homem na faixa dos trinta anos, casado, laboratorista, bem-sucedido profissionalmente. Desse modo, a jornada empreendida é iniciática: “Antes, durante e depois se descobrem

verdades essenciais que estruturam a identidade.” (ONFRAY, 2015, p. 76). Isso significa que o verdadeiro aprendizado não ocorre apenas quando o Desconhecido recupera sua memória e identidade, ao final de sua jornada, no despertar de um novo dia. O périplo da noite anterior também é revelador: “A noite do desmemoriado é a noite em que todos nós, mais tarde ou mais cedo, caímos em nossa existência, e em que tudo quanto temos de mais sórdido, a besta agachada em nossas profundezas, vem à tona [...]” (VERISSIMO, 2005, p. 281). Corolário disso é o fato de o ser humano, quando privado de luz e de razão, seguir por caminhos tortuosos, que não tomaria se estivesse em sã consciência. Tal situação traduz, portanto, um traço fundamental da condição humana: os indivíduos são constituídos tanto de bondade quanto de maldade, bastando a cada um buscar o equilíbrio entre essas duas qualidades.

Embora esteja preso e aguardando o cumprimento de sua sentença, Mersault também realiza uma volta a si mesmo, na medida em que reconhece a indiferença do mundo em relação aos seres humanos. Isso é possível pelo simples fato de sua conduta ter sido justamente esta: a indiferença. No final da narrativa, após a acalorada discussão com o capelão, o narrador-personagem chega à seguinte conclusão:

Neste momento, e no limite da noite, soaram sirenes. Anunciavam partidas para um mundo que me era para sempre indiferente. Pela primeira vez em muito tempo pensei em mamãe. Pareceu-me compreender por que, ao fim de uma vida, arranjara um “noivo”, porque recomeçara. Lá, também lá, ao redor daquele asilo onde as vidas se apagavam, a noite era como uma trégua melancólica. Tão perto da morte, mamãe deve ter-se sentido liberada e pronta a reviver tudo. Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar por ela. Também eu me senti pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio (CAMUS, 2014, p. 109-110).

Portanto, a rendição de Mersault permite que ele integre a categoria dos estrangeiros “adeptos do neutro, [...] partidários do vazio, insensíveis [...]; não forçosamente derrotistas, em geral eles se transformam nos maiores ironistas.” (KRISTEVA, 1994, p. 18). É a visão do ódio dos expectadores, em sua imaginação, que o torna feliz, não sem antes apresentar uma ironia rangente: “para que me sentisse menos só”. Assim como a viagem do Desconhecido, a realizada pelo herói de Camus

também é iniciática: Mersault descobre uma verdade que muda completamente a sua visão de mundo, o que não implica o descarte de sua ideologia prévia, já que ela é a base para a transformação operada.

Levando em conta a jornada do homem de gris e de Mersault, podemos constatar que ambos se qualificam como estrangeiros em suas próprias comunidades. Apesar de a estrangeiridade predominar, é interessante assinalar que tal condição se desfaz parcialmente quando os protagonistas empreendem o retorno a si mesmo: o Desconhecido recupera sua identidade e, na volta para casa, pretende fazer as pazes com a esposa; Mersault, por seu turno, sentenciado à morte, reflete sobre “a vida absurda” (CAMUS, 2014, p. 109) que levava até então, aceitando a indiferença do universo. Tal chave de leitura baseia-se na teorização realizada por Kristeva (1994). Segundo a autora, “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo.” (KRISTEVA, 1994, p. 9). Uma vez que a estrangeiridade faz parte da unidade interna do ser humano, demonstrada aqui pelo homem de gris e por Mersault, chega-se à conclusão de que “o estrangeiro começa quando surge a consciência” da diferença de cada um “e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Tanto a caracterização do Desconhecido quanto a de Mersault como estrangeiros alcança sua concretização em espaços narrativos bem definidos, situação que nos permite examinar como o ambiente opera sobre as ações empreendidas pelos protagonistas. Tal exercício constitui a segunda relação intertextual a ser estabelecida entre *Noite* e *O estrangeiro*. A despeito de os eventos da narrativa de Erico ocorrerem majoritariamente à noite e os de Camus centrarem-se, em sua maioria, no decorrer de dias ensolarados, existe um traço que une os dois espaços ficcionais: a forte presença do calor. Observe-se: “O suor escorria-lhe pela testa, pelas faces, pelo dorso. Fazia um calor sufocante. O ar morto e espesso tinha algo de viscoso. Das lajes das calçadas e do asfalto das ruas, batidos o dia inteiro pela soalheira, subia um bafo de fornalha.” (VERISSIMO, 2009, p. 14). E: “O céu já estava cheio de sol. Começava a pesar sobre a terra e o calor aumentava rapidamente.” (CAMUS, 2014, p. 22). A sensação de calor pela qual os protagonistas passam no decorrer de suas jornadas não é gratuita. Ela demonstra a importante função que o espaço desempenha sobre os atos de Mersault e do homem de gris. Nesse sentido, o espaço alcança “estatuto tão importante quanto outros

componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.” (DIMAS, 1985, p. 5).

A existência do intenso calor que caracteriza os espaços narrativos age como fator que determina boa parte das ações executadas pelos heróis. No caso do homem de gris, o calor, aliado à perda da memória, instaura um sentimento de confusão em seu ser:

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito (VERISSIMO, 2009, p. 14).

O estado de confusão não termina nesse ponto, reforçando-se no decorrer de sua caminhada pela cidade estrangeira. Exemplo disso é o momento em que ele se depara diante de uma rua estreita e sombria: “Deve ser outra cidade – pensou o homem de gris, sem sequer procurar saber como viera parar ali. Lambeu os lábios e sentiu-os salgados. O calor continuava.” (VERISSIMO, 2009, p. 23). Tendo em vista que se encontra em um espaço estranho e pelo fato de nem mesmo saber quem é, não é possibilitado ao Desconhecido o esclarecimento da confusão que o domina nessa etapa de sua jornada.

No que concerne à presença do calor sobre as ações de Mersault, a situação não se restringe apenas à confusão, à perda dos sentidos. Aqui, o calor maciço leva o protagonista ao assassinato de um árabe. Ao avistar “a pequena massa sombria do rochedo envolto em uma auréola ofuscante pela luz e pela névoa do mar” (CAMUS, 2014, p. 59), as atenções do narrador-personagem se voltam para a “nascente fresca atrás do rochedo.” (CAMUS, 2014, p. 59). Nada mais óbvio, então, do que a procura por um lugar que venha a atenuar a sensação de mal-estar. Contudo, é nesse exato local que o desafeto de Raymond se encontra. Ao ver Mersault, o mouro rapidamente coloca a mão no bolso. O herói, por seu turno, agarra o revólver que se encontra dentro de seu paletó. A ambientação caracteriza-se pela estagnação: “Eram o mesmo sol e a mesma luz, sobre a mesma areia, que se prolongavam até aqui. Havia já duas horas que o dia não progredia, duas horas que lançara âncora num oceano de metal fervilhante.” (CAMUS, 2014, p. 59). O queimar do sol, somado à luz que brilha do aço da faca do árabe, é o ponto culminante da desgraça que atingirá Mersault. Observemos a cena:

Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (CAMUS, 2014, p. 60).

Na sequência da narrativa, durante o julgamento, Mersault declara ao presidente da sessão que não havia tido intenção de matar o mouro, e “que fora por causa do sol” (CAMUS, 2014, p. 95) que executara tal ação. Ainda que o protagonista esteja consciente do ridículo de sua situação – colocar a culpa de seu crime no sol –, fica clara a relevância que o espaço possui enquanto fator determinante na ação que a personagem em questão empreende ao longo de sua jornada. Sendo assim, tanto o homem de gris quanto Mersault sofrem influência do ambiente no qual praticam suas ações, justamente pelo fato de estarem imersos em tais espaços. Imersão reforçada pelo sentimento de estrangeiridade que perpassa tais indivíduos.

Um terceiro e derradeiro paralelo entre *Noite e O estrangeiro* pode ser estabelecido levando em consideração a conduta das personagens Mestre e Raymond. Característica comum a tais coadjuvantes é o fato de ambos pertencerem ao submundo, tendo como ocupação a exploração de mulheres. Observemos um excerto de cada narrativa. Ao apresentar o seu príncipe, o corcunda revela que “o meu amigo aqui é muito relacionado, pode lhe arranjar a mulher que você quiser. É só dizer...” (VERISSIMO, 2009, p. 33-34). Apesar de o homem do cravo vermelho afirmar ironicamente que tal profissão não seja a que realize de fato, ele agencia encontros para pessoas da alta sociedade, como o que ocorre entre um comendador e uma mulher casada nas dependências de uma casa de tolerância (Cf. VERISSIMO, 2009, p. 62-77). No que tange a Raymond, Mersault declara que “no bairro, dizem que ele vive à custa de mulheres. Mas quando lhe perguntam pela sua profissão responde que é ‘comerciante’. Em geral, não gostam dele.” (CAMUS, 2014, p. 33). Pelo fato de trabalharem como proxenetas, é natural que tais indivíduos causem sentimento de

repulsa aos setores conservadores da sociedade, ainda que seus serviços tendam a ser solicitados por diferentes membros da esfera social.

Pela caracterização do homem do cravo e de Raymond também ficamos sabendo que eles se vestem com elegância, o que condiz com a condição profissional de cãften desses personagens. Ao entrar no “Girassol dos Oceanos”, o Mestre é apresentado pelo narrador da seguinte maneira:

Homem de idade indefinida, alto e esguio, trazia ele, numa elegância exagerada de ator, uma roupa de sarja azul-marinho, muito bem cortada, camisa branca, gravata grená, chapéu de feltro negro e sapatos de duas cores. Na botoeira do jaquetão chamejava um cravo vermelho, e do bolso superior sobressaíam, empinadas, as pontas dum lenço da mesma cor da gravata. O recém-chegado tirou o chapéu com muito cuidado, para não desfazer o penteado. Seus cabelos, um tanto ralos, estavam repartidos ao meio e lustrosos de brilhantina (VERISSIMO, 2009, p. 32).

Já, no caso de Raymond, a descrição é mais concisa, própria do estilo neutro (BARTHES, 2004) e enxuto desta narrativa camusiana. Nas palavras do narrador-personagem: “É bem baixo, com ombros largos e um nariz de pugilista. Anda sempre muito corretamente vestido.” (CAMUS, 2014, p. 33). São homens preocupados com o presente: o Mestre objetiva descobrir, através de uma série de perguntas, a identidade do Desconhecido, assim como realizar os compromissos agendados; Raymond, por seu turno, necessita resolver um problema envolvendo uma amante recente, o que o faz solicitar a ajuda de Mersault – este o auxilia na escrita de uma carta. Desse modo, são sujeitos marcados pela ausência de propósitos maiores, concentrados em resolver questões práticas do cotidiano, como o arranjo de mulheres para seus clientes. Portanto, a declaração de Raymond de que “realmente [vale] a pena pertencer ao submundo” (CAMUS, 2014, p. 36) pode ser estendida também ao homem do cravo vermelho.

Podemos ainda dizer que a atuação das personagens Mestre e Raymond tem efeitos sobre as ações desempenhadas pelo homem de gris e por Mersault, respectivamente. Em *Noite*, o homem do cravo, após inquirir o protagonista acerca de sua identidade e de seus atos precedentes à chegada no café-restaurant, tranquiliza o desmemoriado, garantindo que se ele permanecesse em sua companhia tudo acabaria bem. Nesse instante, o corcunda deixa bem claro ao Desconhecido o que este não deve

esquecer: “[...] nós conhecemos o seu segredo. Não adianta fugir. Você agora é nosso.” (VERISSIMO, 2009, p. 37). Por intermédio de chantagem, as duas aves noturnas, com o comando do Mestre, conduzirão o homem de gris pelos caminhos da noite. A influência do homem do cravo sobre o Desconhecido aumenta no momento em que eles decidem entrar em um velório. Ali, o trio fica sabendo, por meio de dois senhores idosos, que um crime havia sido cometido por volta do anoitecer: “[...] uma mulher foi encontrada morta em cima da cama do casal [...]” (VERISSIMO, 2009, p. 53). Pelo fato de não se saber a identidade do culpado, a culpa recai sobre o marido, que se encontra desaparecido. Aproveitando-se da situação, o Mestre “olhou vivamente para o Desconhecido, cujos lábios agora tremiam.” (VERISSIMO, 2009, p. 53). Ao saírem do velório, o homem do cravo pressiona o protagonista por respostas, ao ver que este está com o colarinho manchado de sangue. Volta a questionar o homem de gris, deixando-o ainda mais confuso – teria ele assassinado sua própria esposa? –, circunstância que continua a garantir sua dependência em relação aos dois seres noturnos. Finalmente, o Mestre conforta o seu prisioneiro: “Conosco você está seguro. Se quiser podemos livrá-lo da polícia, fazê-lo passar para o outro lado da fronteira... Com dinheiro tudo se arranja.” (VERISSIMO, 2009, p. 55). Pouco ou nada importa ao homem do cravo vermelho se o Desconhecido matou a esposa ou tenha cometido outro crime: valendo-se de extorsão, ele e o corcunda poderão ganhar uma boa quantia de dinheiro em cima da desgraça alheia.

Já, em *O estrangeiro*, Mersault se deixa envolver numa trama de vingança amorosa arquitetada por seu amigo Raymond, a qual lhe é inteiramente alheia, “mas cujos acasos o levarão a cometer um assassinato.” (PINTO, 2014, p. 5). É a redação de uma carta que dá início ao processo: “Redigia um pouco sem pensar, mas esforcei-me o mais possível para contentar Raymond, pois não tinha razão nenhuma para não contentá-lo.” (CAMUS, 2014, p. 36). Novamente, a indiferença de Mersault o colocará em situações problemáticas. A escrita da missiva dá resultado, e o proxeneta consegue se vingar da amante, espancando-a sem piedade. O problema maior surge na sequência dos fatos: um árabe, irmão da mulher agredida, decide buscar desforra sobre Raymond. As consequências de tal episódio já são conhecidas: após o confronto com os mouros, o amigo de Mersault acaba ferido, e este, por causa do sol e por obra do acaso, termina assassinando “o árabe de Raymond” (CAMUS, 2014, p. 59). Em síntese, o suporte que tais personagens dão aos seus respectivos protagonistas é essencial para o desenvolvimento da trama principal das obras. Além disso, a influência que ambos

exercem sobre os heróis auxilia estes na transmissão de suas respectivas “ideologias do cotidiano”¹⁰, as quais, por sua vez, estão intrinsecamente associadas à caracterização do homem de gris e de Mersault enquanto estrangeiros.

Ao alicerçarmos o presente exercício intertextual no conceito de diálogo podemos afirmar, juntamente com Pageaux (2011, p. 40), que a operacionalidade de tal empreitada “faz da literatura comparada uma espantosa máquina de produzir transitividade.” O comparativismo deve ser entendido, assim, como a “máquina perturbadora” de Jenny (1979), na qual o sentido deve estar em constante transformação, sempre se atualizando, tendo em vista que os sistemas literários evoluem com o decorrer do tempo. Buscamos, nesse sentido, associar “o levantamento intertextual a um objetivo preciso, a fim de ver como se [operou] a circulação dos enunciados e como esta última [afetou] a constituição da linguagem das personagens e o estilo geral da obra.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 138). Portanto, ao selecionarmos como objeto de estudo as narrativas *Noite* e *O estrangeiro*, procuramos demonstrar, pela análise comparada, como a novela de Erico Verissimo pode ser lida à luz de suas relações com o romance de Albert Camus.

Mais do que uma prática entre dois ou mais textos, a intertextualidade permite ao comparatista refletir sobre o diálogo entre os contextos culturais que dão origem e/ou motivam a escrita das narrativas. Tal diálogo traduziria um processo que Pageaux (2011, p. 203) denomina espontaneamente de “interculturalidade”. É possível, no âmbito dessa reflexão, pensar o conceito de pluralismo cultural como agenciador das atividades que visam promover a diversidade entre as culturas. Conforme Malgesini e Giménez (2000, p. 323),

o pluralismo cultural é aquela ideologia ou modelo de organização social que afirma a possibilidade de conviver harmoniosamente em sociedades, grupos ou comunidades étnicas, culturais, religiosas ou linguisticamente diferentes. Diferentemente de outros modelos, o pluralismo cultural valoriza positivamente a diversidade sociocultural

¹⁰ De acordo com Bakhtin (2006, p. 121), a ideologia do cotidiano compreende, em oposição às “ideologias constituídas”, “o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência”.

e toma como ponto de partida que nenhum grupo tem por que perder sua cultura ou identidade própria¹¹.

Cabe ressaltar que o intercultural não é pensado aqui de forma simplificada, como mera troca cultural, mas sim como “um campo complexo em que se entrecruzam múltiplos sujeitos sociais, diferentes perspectivas epistemológicas e políticas, diversas práticas e variados contextos sociais.” (FLEURI, 2003, p. 31). Desse modo, “enfatizar o caráter relacional e contextual (*inter*) dos processos sociais permite reconhecer a complexidade, a polissemia, a fluidez e a relacionalidade dos fenômenos humanos e culturais.” (FLEURI, 2003, p. 31). Logo, a crítica comparada evidencia-se como uma modalidade de estudo altamente qualificada para a abordagem dos mais diferentes fenômenos culturais, o que permite ao comparatista aumentar o seu repertório de leituras e avaliar com maior parcimônia os valores de cada cultura.

Referências

AGUIAR, Flávio. Prefácio: *O mea culpa* da metrópole In: VERISSIMO, Erico. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 8-11.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. A figuração de um tempo de extremos: Erico Verissimo e o século XX. *Fragmentum*, n. 43, p. 23-31, out.-dez. 2014.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

¹¹ No original: “el pluralismo cultural es aquella ideología o modelo de organización social que afirma la posibilidad de convivir armoniosamente en sociedades grupos o comunidades étnica, cultural, religiosa o lingüísticamente diferentes. A diferencia de otros modelos, el pluralismo cultural valora positivamente la diversidad sociocultural y toma como punto de partida que ningún grupo tiene porqué perder su cultura o identidad propia.”

CHAVES, Flávio Loureiro. O compromisso da literatura. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 65-68.

_____. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011. p. 207-228.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, p. 16-35, maio-ago. 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*, n. 27, p. 5-49, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. Porque la clave de la coincidencia es otra. Disponível em: <<http://blogdaadrianalisboa.blogspot.com.br/2007/07/porque-la-clave-de-la-coincidencia-es.html>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

MALGESINI, Graciela; GIMÉNEZ, Carlos. Pluralismo cultural. In: _____. *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata; Comunidad de Madrid, 2000. p. 323-327.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Noite: a dissolução de fronteiras*. *Ciências & Letras*, n. 38, p. 105-114, jul.-dez. 2005.

MEMÓRIA SELETIVA. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*. Instituto Moreira Salles, n. 16, nov. 2003. p. 8-17.

NEVES, Gervasio Rodrigo. A passagem de Albert Camus por Porto Alegre. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 2010. p. 1-13. Disponível em: <<http://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Gervasio%20Rodrigo%20Neves%20-%20A%20Passagem%20de%20Albert%20Camus%20por%20Porto%20Alegre.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

PAGEAUX, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Tradução de Marcelo Marinho. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: EdUFSM, 2011. p. 19-42.

_____. Literaturas, intertextualidade, interculturalidade. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Tradução de Flavia Mara de Macedo e Marcelo Marinho. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: EdUFSM, 2011. p. 183-212.

PINTO, Manuel da Costa. Prefácio à edição de bolso: *O estrangeiro*, tragédia solar. In: CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014. p. 5-9.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Américo Lopes da. Reencontro com Albert Camus. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 3, n. 5, p. 161-185, 1994.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O horror antigo e o horror moderno em *O Tempo e o Vento* e *Noite* de Erico Verissimo. *Ciências & Letras*, n. 38, p. 95-104, jul.-dez. 2005.

VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Saga*. 21. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1997. p. XI-XIV.

_____. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v. 1.

_____. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.