

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

**O estranho na transcrição cinematográfica de Luchino Visconti para
O estrangeiro, de Albert Camus: uma análise da abertura fílmica**

Ana Cláudia Sampaio Martins

Pelotas, 2015

Ana Cláudia Sampaio Martins

**O estranho na transcrição cinematográfica de Luchino Visconti para
O estrangeiro, de Albert Camus: uma análise da abertura fílmica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientadora: Profa. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Coorientadora: Profa. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado

Pelotas, 2015

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M379e Martins, Ana Cláudia

O estranho na transcrição cinematográfica de Luchino Visconti para O estrangeiro, de Albert Camus : uma análise da abertura fílmica / Ana Cláudia Martins ; Daniele Gallindo Gonçalves Silva, orientadora ; Maristela Gonçalves Sousa Machado, coorientadora. — Pelotas, 2015.

91 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2015.

1. L'étranger. 2. Albert Camus. 3. Lo straniero. 4. Luchino Visconti. 5. Estranho. I. Silva, Daniele Gallindo Gonçalves, orient. II. Machado, Maristela Gonçalves Sousa, coorient. III. Título.

CDD : 809

Ana Cláudia Sampaio Martins

**A figura de Meursault na transcrição cinematográfica de Luchino Visconti
para *O Estrangeiro*, de Albert Camus: uma análise da abertura filmica**

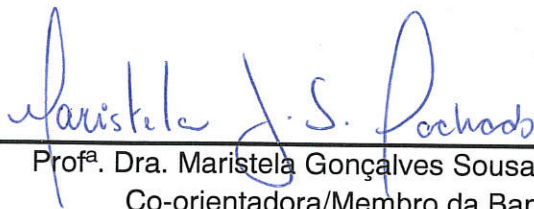
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

25 de junho de 2015

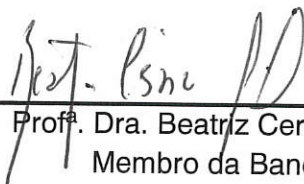
Banca examinadora:



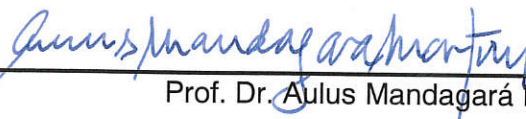
Prof^ª. Dra. Danièle Gallindo Gonçalves Silva
Orientadora/Presidente da Banca
Doutora em Germanística/ Literatura Alemã Antiga
pelo Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha



Prof^ª. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado
Co-orientadora/Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof^ª. Dra. Beatriz Cerisara Gil
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Esse estudo não foi fruto de um esforço individual, e, portanto, eu gostaria de agradecer às pessoas que tornaram o seu resultado possível.

À minha orientadora, Profa. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva, que, pelo apoio e pelos conselhos, proporcionou a realização desse trabalho.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado, por ter me introduzido nos estudos literários, pela disponibilidade, pelos livros emprestados e por ter me guiado durando os anos de graduação e de mestrado.

À banca examinadora, pela leitura e atenção dispendidas à dissertação.

À minha família, que sempre me apoiou nas minhas decisões e proporcionou a busca pelos meus sonhos, até os mais delirantes deles. Agradeço principalmente pelo amor incondicional que mantemos uns pelos outros.

À Ana, pelos dias em que só ela me fazia acreditar que era possível. Pelas noites em claro e pelos cafés. Pelas leituras e puxões de orelha. Por sempre estar ao meu lado. Simplesmente por ser Ana.

Resumo

MARTINS, Ana Cláudia Sampaio. **O estranho na transcrição cinematográfica de Luchino Visconti para *O estrangeiro*, de Albert Camus**: uma análise da abertura fílmica. 91 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Esse trabalho discute as diferentes representações de estranho nas narrativas **L'Étranger**, de Albert Camus, e **Lo straniero**, de Luchino Visconti. Para tanto, nossa reflexão baseia-se nos preceitos elencados por Tiphane Samoyault sobre o conceito de intertextualidade de modo a entender como as obras artísticas se relacionam. Pensamos, ainda, o significado de adaptação a partir das proposições feitas por Linda Hutcheon. Sob essas perspectivas, discutimos questões referentes às teorias do estranho de Julia Kristeva e Bernhard Waldenfels em relação ao recorte proposto das narrativas – o *incipit* do romance camusiano e a abertura fílmica da película de Visconti. Desse modo, fazemos a análise do comportamento estranho da personagem principal das narrativas literária e fílmica, Meursault, a fim de problematizar a hipótese da pesquisa, que busca entender se a narrativa fílmica é capaz de restituir o estranhamento do romance desde a sua abertura.

Palavras-chave: *L'Etranger*; Albert Camus; *Lo straniero*; Luchino Visconti; estranho.

Abstract

MARTINS, Ana Cláudia Sampaio. **The stranger in the cinematographic transcreation by Luchino Visconti for *The stranger* by Albert Camus**: an analysis of filmic opening scene. 91 pages. Dissertation (Comparative Literature Master's Degree) - Graduate Program in Languages, Center of Languages and Communication, Federal University of Pelotas, 2015.

This study discusses the different representations of alien in the narratives **L'Étranger** by Albert Camus and **Lo straniero** by Luchino Visconti. Therefore, our reflection is based on the precepts chosen by Tiphane Samoyault about the concept of intertextuality in order to understand how the works relate. We also consider the meaning of adaptation by the proposition of Linda Hutcheon. Under this perspective, we discuss the issues concerning the theory of alien of Julia Kristeva and Bernhard Waldenfels in the narratives thematic focus – the incipit from the novel and the opening scenes of Visconti's film. Thereby, we analyze the alien behavior of the main character in the literary and filmic narratives, Meursault, in order to discuss the hypothesis of the research that seeks to understand if the filmic narrative is able to repay the strangeness of the novel since the opening.

Keywords: *L'Étranger*; Albert Camus; *Lo straniero*; Luchino Visconti; stranger.

Lista de figuras

Figura 1 – Menção ao romance em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:02:42 da película	39
Figuras 2 e 3 – Cenas de Meursault e Raymond em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:33:39 a 00:33:44 da película, respectivamente	59
Figura 4 – <i>Close</i> nas mãos algemadas de Meursault em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:00:36 da película	62
Figura 5 – Luz e sombra em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:03:05 da película	64
Figura 6 – Parte do filme que coincide com a entrada romanesca em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967), com a duração de 00:03:16 a 00:03:40 da película	64
Figura 7 – A entrada da personagem em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:00:34 da película	65
Figura 8 – Meursault na cela com árabes em <i>Lo straniero</i> (Luchino Visconti, 1967) aos 00:55:42 da película	70

Sumário

1 Introdução.....	9
2 As entradas em ficção: a significação do <i>incipit</i> e da abertura fílmica nas narrativas	16
2.1 Sobre o romance	16
2.1.1 <i>L'incipit</i> – “<i>Cela ne veut rien dire</i>”	18
2.2 Sobre a adaptação	26
2.2.1 Uma teoria da adaptação	31
2.2.2 Abertura fílmica – “<i>Un film en train de se faire</i>”	34
3 <i>O estrangeiro</i>: o conceito de estranho e as representações de Camus e de Visconti	41
3.1 O conceito de estranho à luz de Waldenfels e Kristeva.....	41
3.1.1 A formação do sujeito estranho segundo Waldenfels.....	41
3.1.2 O lugar e o não lugar do estrangeiro segundo Kristeva.....	47
3.2 O estranho camusiano.....	50
3.3 O estranho recriado por Visconti.....	54
4 Textos e contextos em <i>O estrangeiro</i>	61
4.1 As relações entre as narrativas	61
4.2 O mal-estar causado pelo estranho.....	76
5 Considerações finais	85
Referências.....	89

1 Introdução

Inserido no âmbito da Literatura Comparada – apresentada, de forma simples, como uma metodologia de leitura que considera textos em consonâncias e/ou divergências –, esse estudo analisa duas obras muito próximas quanto ao enredo, mas diferentes em relação às linguagens, proporcionando um número maior de produções de sentido em ambos os textos. Dessa forma, propomos-nos a considerar, em termos teóricos e reflexivos, os procedimentos e efeitos de leitura resultantes da relação entre literatura e cinema da obra literária **L'Étranger**, de Albert Camus, de 1942, adaptada para a linguagem cinematográfica no filme **Lo straniero**, de Luchino Visconti, de 1967.

Considerando a articulação entre literatura e cinema, a intertextualidade é indispensável para a investigação das relações dialógicas entre os textos. O termo intertextualidade – já passados, no entanto, os seus empregos iniciais –, remete, hoje, a um conceito problemático, sendo, por vezes, uma noção ambígua do discurso literário. Tiphaine Samoyault (2008), que aponta para esse excesso de uso formal do termo, defende que, apesar disso, ele ainda é o mais indicado, pois apresenta “a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca” (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

A partir de 1982, com a obra **Palimpsestes**, Gérard Genette desloca definitivamente o termo intertextualidade da linguística para a poética. Ampliando o dialogismo bakhtiniano para a noção de transtextualidade, no qual a intertextualidade está inserida, Genette inaugura uma tipologia geral que procura dar conta de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. Das relações transtextuais, podemos mencionar as aproximações não apenas de textos literários, mas de textos de códigos estéticos diferentes. Nesse sentido, também as relações entre o cinema e a literatura perpassam pelo princípio da intertextualidade, ou, no seu aspecto ampliado, da transtextualidade.

O presente estudo das narrativas é desenvolvido a partir de uma perspectiva comparatista, e, por conseguinte, as análises críticas feitas por Tiphaine Samoyault sobre a intertextualidade e as de Gérard Genette sobre as relações intertextuais possíveis são contempladas como bases para a comparação. No seu livro **A Intertextualidade** (2008), Samoyault aponta para as várias direções tomadas para o

termo, ao longo dos anos, por outros teóricos, facilitando a obtenção de um panorama global sobre a temática e as suas implicações nos textos que são, aqui, comparados.

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva, como aponta Samoyault, em **Semeiotikê, Recherches pour une Sémanalyse** (1969), a partir da ideia emprestada de Mikhail Bakhtin de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Assim:

O estatuto da palavra define-se, então, a. horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b. verticalmente: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico (KRISTEVA, 2012, p. 141).

A ideia proposta por Kristeva indica que um texto pode adquirir maior significação quando colocado em relação a outro texto com o qual dialoga. Assim, ao se apropriar de um texto e incorporá-lo em si, o texto capacita-se à construção de novos significados. Pensando, ainda, sobre a influência dos estudos de Bahktin na obra de Kristeva, Samoyault salienta a questão do dialogismo, a qual tem por base a reflexão de Bakhtin acerca da construção de um novo texto a partir dos textos já existentes:

O texto aparece como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Sendo essa uma noção que norteou as pesquisas sobre o tema no seu início, a abordagem dada posteriormente por Genette foi importante para que os estudos sobre a intertextualidade fossem formalizados. Assim, Genette deu à intertextualidade o *status* de um campo formal, o qual se desenvolve ao elaborar categorias taxinômicas das relações literárias possíveis.

Assim, o autor de **Palimpsestos** introduz o trabalho sobre a relação de um texto com um outro texto, e define, então, a intertextualidade como a “*presença efetiva de um texto em outro*”; distingue-a da relação pela qual um texto pode derivar de um texto anterior, sob a forma da paródia e do pastiche e que ele chama de *hipertextualidade*. Ele chama *transtextualidade* o objeto da poética, isto é, o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede (SAMOYAULT, 2008, p. 29, destaques da autora).

Dessa forma, Genette consegue colocar a intertextualidade em um terreno menos instável, compreendendo estudos críticos de maior alcance. Nesse contexto, Genette categoriza a intertextualidade da seguinte maneira:

O primeiro [estudo] foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (GENETTE, 2010, p. 14).

Assim, com Genette, o termo adquire uma concisão, não sendo tão abrangente e instável como outrora. Segundo essa proposição, a qual melhor se encaixa com o trabalho aqui desenvolvido:

O texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis.

É a proposição mais simples da literatura em segundo grau, em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais, como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estreita relação dos textos entre si. [...] O [procedimento] tipológico e descritivo, de Gerard Genette, pressupõe observar fatos precisos: o autor de **Palimpsestos** recusa a ideia de que **Dom Quixote** possa ser lido como uma paródia vaga dos romances de cavalaria e prefere considerá-lo no seu estatuto hipertextual, como protótipo de um gênero que ia se constituir com o título de “anti-romance” (SAMOYAUULT, 2008, p. 44, destaques da autora).

Portanto, ciente da importância dos estudos da literatura comparada e da sua configuração como um instrumento para os estudos literários, essa pesquisa pretende refletir sobre um *corpus* artístico específico com base em uma análise comparativa entre a literatura e o cinema. O estudo aqui apresentado baseia-se em entender os processos de criação e transcrição artísticas, percebidos como procedimentos do fazer artístico que viabilizam a leitura intertextual do mundo por meio dos textos.

Os esforços desse estudo partem da concepção de que toda narrativa, por ser dotada de valor estético, possui caráter polissêmico, por isso a sua linguagem caracteriza-se como ambígua, metafórica e implícita. No recorte pretendido, colocando as duas narrativas eleitas em aproximação por meio da comparação, buscamos analisar como uma pode ampliar, espelhar, transformar e modificar a outra

tanto na produção de sentidos quanto nos limites possíveis próprios a cada uma dessas linguagens estéticas.

O intuito é, pois, contrastar a forma como Camus e Visconti constroem as suas narrativas e como as escolhas desses autores interferem nas suas interpretações, além de incluir o período histórico como componente da narrativa e fazer uma análise desse período. Os objetos de comparação dessa parte do trabalho serão o *incipit* e a abertura fílmica, os quais são vistos como importantes para o entendimento das narrativas da qual fazem parte, e, mais ainda, são pensados como partes cruciais das mesmas. Para entender como o estranho se apresenta nas entradas em ficção eleitas, é necessário propor uma análise do contexto de inserção das narrativas de modo a compreender o que significa o conceito de estranho em cada situação sócio-histórica-cultural, e não apenas de maneira isolada da realidade externa.

O objetivo principal é problematizar alguns aspectos específicos das obras citadas, com vistas à construção de sentido em ambos os textos, além de considerar o processo de adaptação, em suas peculiaridades, do livro para o filme. Para tanto, levamos em conta o percurso dos estudos comparados de literatura e cinema, problematizando o *incipit* e a abertura fílmica – momentos estratégicos para a adesão do leitor/espectador ao universo narrativo – e os impactos desses componentes na leitura de ambas as narrativas, além de discutir alguns conceitos que lhes são peculiares, a exemplo da compreensão sobre o estranho a partir da personagem/protagonista Meursault.

A fim de organizar essa análise comparativa, no primeiro capítulo são estudadas as entradas em ficção representadas pelo *incipit* e pela abertura fílmica, assim como conceitos sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias. Essa organização faz-se pertinente porque, nesse trabalho, buscamos demonstrar que os momentos inaugurais de um texto são dotados de grande significação e importância, sendo percebidos, então, como um rico ponto de análise, uma vez que, por serem o primeiro contato do leitor com o que é narrado, desempenham um papel relevante na leitura do todo. Para corroborar essa hipótese, iniciamos a análise com a problematização das entradas em ficção. Assim, abordamos o *incipit* – que, em nosso recorte, engloba os dois parágrafos iniciais do livro camusiano –, a fim de mostrar que, já na entrada romanesca, pode-se observar o estranhamento comportamental da personagem Meursault por meio da caracterização proposta por Camus, na qual é possível identificar o protagonista do romance como um “estrangeiro”.

No que tange à abordagem da adaptação cinematográfica de Luchino Visconti, no filme **Lo straniero** (1967), investigamos se a narrativa fílmica é capaz de restituir o estranhamento do romance desde a sua abertura. Para tanto, esse estudo pensa na abertura fílmica nos mesmos moldes utilizados para trabalhar com o *incipit*, visto que os dois estão situados no limiar do texto. A abertura fílmica consiste, em nosso recorte, nos primeiros três minutos e quarenta segundos da adaptação. Esse fragmento é interessante porque rompe com a linearidade do livro, sendo o momento mais marcante da transposição para a linguagem cinematográfica, já que o diretor antecipa uma cena em relação ao livro, possibilitando novas interpretações à narrativa. Assim, a densa reflexão de Nicole de Mourgues (**Le Générique de Film**, 1994), ao refletir sobre a sequência genérica, serve de suporte teórico ao estudo dessa questão.

Como base teórica para o estudo da adaptação cinematográfica, utilizamos o texto **Uma teoria da adaptação** (2013), de Linda Hutcheon, a fim de propor uma reflexão acerca do processo de transposição que a narrativa fílmica sofre, comparada à literária. O texto cinematográfico aqui analisado, homônimo da obra de Albert Camus, tece, a princípio, várias relações transtextuais com o texto primeiro, o literário. Ambos, no entanto, sendo peças ficcionais resultantes de organizações autorais, instauram-se como objetos distintos de estudo, ainda que sejam ressaltadas as suas semelhanças; isso porque, enquanto códigos estéticos diferentes – o cinema e a literatura –, trabalham com formas e fazeres diversos.

No segundo capítulo, são abordadas as concepções de estranho segundo as perspectivas de Julia Kristeva e Bernhard Waldenfels. A partir dos pressupostos teóricos desses dois autores, interpretamos o conceito de estranho/estrangeiro na obra camusiana com base na atenção dada ao personagem principal enquanto não pertencente ao espaço em que habita – nesse sentido, destacam-se a negação de Meursault em aceitar os padrões com os quais ele não se identifica, a sua conformação com a sua diferença, e, ainda, a sua indiferença para com o que o cerca. Nesse capítulo, então, a noção de estranho/estrangeiro é vislumbrada mediante a sua relação com o *corpus* analisado – primeiramente, no romance e, posteriormente, na adaptação cinematográfica.

O último capítulo dessa pesquisa visa a aprofundar a comparação dos textos – literário e fílmico –, seja ela a partir da aproximação das duas narrativas ou, então, das suas divergências, além de pensar a adaptação como sendo uma leitura crítica

do texto fonte. Fazemos uma análise comparativa entre as duas entradas em ficção – romanesca e fílmica –, já analisadas separadamente no primeiro capítulo, partindo das congruências entre elas, a fim de averiguar as questões concernentes ao comportamento estranho da personagem principal, comportamento esse evidenciado, desde os primeiros momentos, em ambas as narrativas.

Levando em consideração os aspectos sócio-histórico-culturais das narrativas literária e fílmica, contrastamos a construção do estranho nas mesmas, ou seja, como os seus autores desenvolvem esse conceito nas suas narrativas. O protagonista, Meursault, transgride as convenções sociais e, por isso, é entendido como um “estrangeiro” pela sociedade na qual se insere. Desse modo, a reflexão acerca do estranhamento conferido ao protagonista das narrativas, que é sentido pelo leitor/espectador, sustenta-se na percepção de Bauman (1998), defendida em **O Mal-estar na Pós-modernidade**, de que a sociedade constrói os seus estranhos ao instituir convenções arbitrárias de comportamento social. Esse ponto de vista leva a investigar a forma como tais elementos são condicionados socialmente. Portanto, e utilizando, também, as noções propostas por Antonio Candido em **Literatura e Sociedade** (2010), buscamos entender a atuação dos fatores sociais sobre as obras analisadas. Para tanto, as noções de agregação e segregação servem para nortear esse estudo:

A primeira [agregação] se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda [segregação] se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade (CANDIDO, 2010, p. 33).

Consequentemente, torna-se importante entender as relações do artista com o meio em que vive e, além disso, perceber as reflexões que a sociedade proporciona para a obra literária e vice-versa. Sobre essa questão, Candido entende que:

Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (como foi exposto) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária, e que pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Münchhausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos (CANDIDO, 2010, p. 22).

Ainda nesse capítulo, o estudo do narrador faz-se importante, pois, para fornecer um contraponto com o narrador romanesco, é necessário averiguar se, no narrador fílmico, é possível encontrar características do estranho, visto que essa análise consiste no fio condutor dessa pesquisa. Tal análise vale-se de elementos da narratologia fílmica desenvolvidas por André Gaudreault e Philippe Marion e por André Gardies a partir das noções de Gérard Genette.

Destarte, é finalidade dessa pesquisa observar como essas hipóteses orientam-se nas entradas que constituem o *corpus* do estudo, tendo em vista as expectativas do leitor ao entrar em contato com os primeiros elementos do texto literário e de que forma o deslocamento proposto na adaptação cinematográfica, na abertura fílmica, afeta ou não o entendimento e/ou percepção dos leitores. Além disso, conforme mencionado, esses aspectos característicos das narrativas valem não só em relação ao contraste entre as mídias, mas, também, no que tange ao contexto e aos aspectos sócio-histórico-culturais dos textos e as linguagens utilizadas nas suas construções, sendo, portanto, importantes para entender de que forma o “estranho” é construído nos textos.

2 As entradas em ficção: a significação do *incipit* e da abertura fílmica nas narrativas

2.1 Sobre o romance

Primeiro romance publicado por Albert Camus, **L'Étranger**, de 1942, narra a história de Meursault, o narrador/personagem, e faz parte do “ciclo do absurdo” – trilogia composta por um romance (**O estrangeiro**), um ensaio (**O mito de Sísifo**) e uma peça de teatro (**Calígula**).

O romance é dividido em duas partes: a primeira, com seis capítulos, e a segunda, com cinco. No primeiro capítulo da primeira parte, o ponto de partida para a entrada no romance é o anúncio da morte da mãe do narrador e a sua ida até o asilo onde ela morava para a realização do velório e enterro. Ele narra os acontecimentos de forma direta, sendo que incorpora vários detalhes na sua narrativa, como quando descreve o tempo que demora para chegar do lugar de origem até o seu destino final, a temperatura, o sol e, ainda, sobre a sua indisposição – sendo esse um modo de narrar recorrente na narrativa. Após o término dos eventos fúnebres, no segundo capítulo, Meursault vai à praia e lá encontra uma ex-colega de trabalho, Marie. Passam uma tarde agradável juntos e, em seguida, vão ao cinema assistir a um filme de comédia, e, à noite, Marie dorme na casa de Meursault.

No terceiro capítulo, o protagonista volta à sua rotina diária, de trabalho e casa. Nesse capítulo, apresenta-nos duas personagens: Salamano, um senhor idoso, que desde a morte de sua esposa vive acompanhado apenas do seu cachorro, os quais vivem em uma relação conturbada. No momento em que presencia a cena em que esse senhor maltrata o cachorro, Meursault está acompanhado de Raymond, um outro vizinho, que, após a saída de Salamano, convida Meursault para jantar e tomar vinho. Nesse encontro casual, o narrador escreve uma carta (a qual, posteriormente, virá a ser um agravante no seu julgamento) para a amante de Raymond, a pedido desse, dizendo que a quer de volta, ainda que a intenção real de Raymond seja a de humilhá-la.

No quarto capítulo, Raymond tem uma briga com a sua amante no quarto, chegando a agredi-la fisicamente. Na delegacia, Meursault aceita ser testemunha de defesa de Raymond.

No quinto capítulo, Raymond convida Meursault para ir até uma praia, perto de Argel, na casa de um amigo de Raymond, Masson, e avisa a Meursault que está sendo seguido por alguns árabes.

No sexto capítulo, os três – Meursault, Marie e Raymond – vão para a praia. Lá, depois de se divertirem com as companhias de Masson e da mulher desse, os três homens resolvem dar uma caminhada pela areia. Em seguida, encontram os árabes que estavam perseguindo Raymond, sendo que um deles é o irmão da amante de Raymond. E então Meursault, Raymond e Masson envolvem-se em uma briga com os árabes, e Raymond se machuca. Mais tarde, Raymond e Meursault resolvem procurar os árabes, levando consigo uma arma de fogo que, por precaução, fica com Meursault. Eles encontram os desafetos, mas não agem, voltando para a cabana. Meursault decide caminhar pela praia mais uma vez e vai até o local onde os homens estavam, encontrando-se com um deles. Eles trocam olhares e o árabe retira do bolso o que parece ser uma navalha, fazendo Meursault responder ao ato com um tiro inicial que atinge o homem, disparando, em seguida, mais quatro tiros.

No primeiro capítulo da segunda parte do livro, o narrador já está preso. Na prisão, é interrogado e um juiz de instrução interessa-se pelo caso e, particularmente, pela morte da mãe de Meursault. O protagonista recebe um advogado de defesa para ouvi-lo e entender melhor o caso; além disso, tem outro encontro com o juiz de instrução.

No segundo capítulo, Meursault recebe a visita de Marie e conta como é a sua vida dentro da cadeia.

O terceiro capítulo começa, depois de uma elipse de cinco meses, quando tem início o julgamento do seu caso. As testemunhas são chamadas para depor: Raymond, Marie, Masson, Tomás Perez – namorado de sua mãe no asilo, que o réu conheceu no dia do enterro –, Salamano e Celeste – o dono do restaurante que Meursault costuma frequentar. O julgamento ocorre na presença de jornalistas e autoridades, e o interrogatório de Meursault manteve-se focado quase que exclusivamente no dia do enterro da mãe do réu, desviando a atenção do assassinato – motivo pelo qual Meursault estava sendo julgado. Cada testemunha depõe e, da melhor forma, tenta responder às perguntas de maneira a favorecer o acusado; porém, algumas respostas não o ajudam.

No quarto capítulo, continua o julgamento e, ao final, Meursault é declarado culpado e condenado a ter a sua cabeça decepada em praça pública.

No quinto capítulo, Meursault está à espera da sua execução. Nesse momento, recusa a visita de um padre designado para que possa confessar-se e receber o perdão; entretanto, o religioso aparece, o que provoca a cólera de Meursault, dando início a uma discussão com o padre que culmina em agressão física.

Nos seus últimos dias, ele pensa em sua mãe e reflete sobre a experiência vivida na presença do padre, experiência essa que dá fim à sua indiferença sentida até então, percebendo que, com esse episódio, a raiva desencadeara um processo de epifania: ao ter uma reação violenta diante do padre, realiza-se o estopim que libera-lhe da esperança da vida, desejando, assim, que no dia da sua execução a praça esteja cheia. Dessa vez, ele quer a companhia dos outros.

2.1.1 *L'incipit* – “*Cela ne veut rien dire*”¹

Segundo a definição do dicionário, *incipit* “designa, em sentido amplo, o verso ou as palavras que dão início a um manuscrito ou a uma obra literária, notadamente destituída de título” (MOISÉS, 2013, p. 247). Cada início tem a sua importância, principalmente no que tange à leitura crítica do texto que o procede, visto que é o primeiro contato do leitor com o texto. Assim, conforme Lungo:

Todo começo é uma tomada de posição, sob o perigo do julgamento de um leitor a quem é preciso interessar e cativar. O início desempenha um papel estratégico decisivo, pois que deve legitimar e orientar o texto, dar indicações de gênero e de estilo, construir um universo ficcional, fornecer informações acerca da história narrada (LUNGO *apud* MOISÉS, 2013, p. 247).

Nessa seção, analisamos, inicialmente, a importância do trabalho com o *incipit*, uma vez que a abertura do romance nunca é despreziosa, pois cabe a ela, por exemplo, realizar a passagem do mundo real para o mundo ficcional e mediar a passagem do silêncio às palavras, do antes ao depois, da ausência à obra. Segundo Andrea Del Lungo, a importância ou o interesse do *incipit* surge pela sua posição de fronteira, de marco, a qual inaugura o texto, em que o mundo exterior deixa de existir para dar lugar ao mundo interior da narrativa.

A abertura do romance é importante na medida em que promove o primeiro contato do leitor com o texto literário. Como “espaço linguístico” (LUNGO, 1994, p. 134), a abertura leva a refletir o texto como forma possível de comunicação. Assim,

¹ “Isso não esclarece nada” (CAMUS, 2014b, p. 13).

Lungo aplica a terminologia de Jakobson para a categoria de mensagem, ou seja, o *incipit* é o momento de colocar os dois polos da comunicação em contato: remetente e destinatário. Faz, também, com que seja construído o contexto e parte do enredo, pois apresenta personagens e a relação que esses tecem entre si. Lungo define a importância do *incipit* da seguinte forma:

A importância do *incipit* (e o interesse na sua análise) deriva da sua posição de fronteira: todo texto deve, de fato, ao seu início, se reportar, por um lado, à arbitrariedade da sua origem e, de outro, à arbitrariedade dos seus limites, de seu sistema demarcativo que ficou nomeado, depois de Iouri Lotman, de “cadre”² (LUNGO, 1994, p. 133, destaque do autor, tradução nossa).

As primeiras frases de um livro podem revelar a presença ou ausência de um narrador, o gênero no qual o livro se insere, a ambientação da trama etc. – detalhes que, por encontrarem-se em posição inaugural, têm um grande apelo, o qual desperta no leitor a vontade de prosseguir. Dessa forma, as primeiras páginas têm a função de seduzir, de captar a atenção do leitor.

Lungo resume em quatro principais as funções e os desafios do *incipit*: começar um texto, interessar o leitor, colocar a ficção em cena e desenvolver a história. A primeira função é, segundo o autor, a mais evidente, pois ela designa o ponto de partida, delimitando os lugares que o texto vai percorrer. A segunda é, como já mencionado, a de seduzir o leitor, de capturá-lo e deixá-lo com vontade de continuar a leitura. A terceira é a de construir a narrativa ficcional a partir de informações variadas, mas que precisam ser recuperadas, podendo trazer subsídios que estão fora do texto. A quarta é a de desenvolver a história, colocando o leitor dentro da ação, o que pode ocorrer ao começar com a história já em curso ou ir aos poucos dando elementos para o leitor construir a história na medida em que ela acontece (LUNGO, 1994, p. 138-145).

Contudo, a delimitação do que é o *incipit* é um tanto flutuante. Considerada a terminologia – *incipio*, do latim –, seria o começar, designando as primeiras palavras de um texto. Porém, Lungo acredita não ser necessário limitar a análise do *incipit* à primeira frase e sim a uma primeira unidade do texto, cuja amplitude pode ser muito variada. Sendo os critérios também variáveis, aqui consideramos os dois primeiros

² “L’importance de l’incipit (et l’intérêt de son analyse) dérive de sa position de frontière: tout texte doit en effet, à son début, se rapporter, d’une part, à l’arbitraire de son origine et, de l’autre, à l’arbitraire de ses limites, de son système démarcatif qui a pris le non, depuis Iouri Lotman, de ‘cadre’” (LUNGO, 1994, p. 133).

parágrafos de **L'Étranger**, que têm o que poder-se-ia chamar de efeito de fechamento – termo utilizado por Lungo –, pois o trecho tem uma marcação clara: começa com uma linguagem telegráfica, que anuncia a sua presença como narrador em primeira pessoa. Passando para o outro parágrafo, tem-se algumas informações que permitem ao leitor entender as circunstâncias e algumas características do narrador, não havendo uma mudança de temporalidade – como ocorre no início do terceiro parágrafo –, delimitando, então, o recorte pretendido, dando a esses dois parágrafos um caráter de unidade.

Considera-se que os dois parágrafos escolhidos como o *incipit* de **L'Étranger** constituem uma unidade, pois exercem as quatro funções citadas acima, quais sejam, a de delimitar um espaço da ficção, a de seduzir o leitor, a de construir desde o início do romance o ambiente do narrador e a de colocar o leitor dentro da ação, havendo, também, uma mudança temporal – a do início do terceiro parágrafo: “Peguei o ônibus às duas horas”³ (CAMUS, 2014b, p. 13), a qual permite que o recorte seja escolhido.

A abertura de **L'Étranger** (1942) de Albert Camus é uma das entradas romanescas mais estudadas da literatura ocidental. No presente estudo, conforme mencionado, o recorte proposto para esse fragmento é composto pelos dois primeiros parágrafos do livro, que consistem da constatação da morte da mãe de Meursault até a preparação da viagem desse à cidade onde será realizado o sepultamento:

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.

O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às duas horas e chego ainda à tarde. Assim posso velar o corpo e estar de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: “A culpa não é minha”. Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que eu nada tinha por que me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames. Com certeza, irá fazê-lo depois de amanhã, quando me vir de luto. Por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial⁴ (CAMUS, 2014b, p. 13).

³ “J’ai pris l’autobus à deux heures” (CAMUS, 2000, p. 10).

⁴ “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’était peut-être hier.

L’asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d’Alger. Je prendrai l’autobus à deux heures et j’arriverai dans l’après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J’ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n’avait pas l’air content. Je lui ai même dit: ‘Ce n’est pas de ma faute’. Il n’a pas répondu. J’ai pensé alors que je n’aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n’avais pas à m’excuser. C’était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil.

O fragmento textual caracteriza-se pela descoberta do narrador da morte de sua mãe. A linguagem utilizada por ele para esclarecer esse fato aproxima-se da de uma mensagem telegráfica, com orações curtas, sem subordinação entre elas, mas que fazem sentido na medida em que se pensa na sua construção global, pois uma preenche o que falta na outra. O que acontece no segundo parágrafo é um adendo do primeiro parágrafo, visto que, naquele, o narrador esclarece detalhes sobre o lugar onde a mãe estava quando morreu, o que irá fazer para ir até o enterro e as providências que tomou para o funeral, não rompendo, portanto, com a unidade criada entre os dois parágrafos. Sobre esse fator da escrita camusiana em **L'Étranger**, Bernard Pingaud propõe que “o estilo do **L'Étranger** se distingue pelo emprego dos processos emprestados da linguagem oral, precisamente o *passé composé*, uma certa negligência cronológica, a ausência ou as raras presenças de conectivos”⁵ (PINGAUD, 2012, p. 75, tradução nossa).

Tal *incipit* tem uma grande visibilidade nos estudos sobre as entradas romanescas. Sobre o impacto do começo de romances, o romancista e ensaísta Pingaud assevera, na abertura de seu livro sobre o romance **L'Étranger**, que:

Um livro começa a existir no momento em que seu autor escreve as primeiras linhas. E a escrita é sempre uma aventura, na qual, se bem conduzida, nenhum escritor se compromete cheio de certezas, sabendo exatamente o que vai dizer: ele descobre escrevendo⁶ (PINGAUD, 2012, p. 15, tradução nossa).

A importância desse fragmento textual na literatura e nos estudos sobre as aberturas é comentada por Pingaud, na passagem na qual ele resume a força da primeira frase de um livro:

Acontece que é suficiente abrir o romance, ler a famosa frase (tão famosa quanto aquela de **A procura do tempo perdido**): “Hoje, mamãe morreu”, para ter o sentimento de entrar em um mundo perfeitamente autônomo, que não tem a necessidade de nenhuma justificação particular, mas que se

Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle” (CAMUS, 2000, p. 9-10).

⁵ "Le style de **L'Étranger** se distingue par l'emploi de procédés empruntés au langage oral, notamment le *passé composé*, une certaine négligence chronologique, l'absence ou la mollesse des coordinations" (PINGAUD, 2012, p. 75).

⁶ "Un livre ne commence à exister qu'au moment où son auteur en trace les premières lignes. Et l'écriture est toujours une aventure dans laquelle, si bien préparé qu'il soit, aucun écrivain ne s'engage l'esprit clair, en sachant exactement ce qu'il va dire: il le découvre en écrivant" (PINGAUD, 2012, p. 15).

impõe, ele mesmo, ao leitor como se o texto a cada linha o inaugurasse⁷ (PINGAUD, 2012, p. 15, tradução nossa).

E utilizando-se da afirmação de Alain Robbe-Grillet, Pingaud reforça o poder da frase destacada, que pode ter sido apaziguado, com o passar desses anos, pelos inúmeros estudos que contemplaram o tema; porém, a análise do teórico insiste na potencialidade do início desse romance:

Alain Robbe-Grillet observa justamente o efeito indesejado dessa banalização em torno dos “milhares de pseudointelectuais”: “O enorme aparecimento em seminários em teses universitárias que o homenageiam pelo mundo inteiro, somado ao seu grande sucesso imediato e durável, sem contar com a recuperação definitiva por todos os manuais escolares para o ensino médio, o fazem de referência maldita”. E, no entanto, acrescenta Robbe-Grillet, “Toda vez que eu retomo a leitura, [...] seu poder intacto funciona novamente”⁸ (PINGAUD, 2012, p. 16, destaques do autor, tradução nossa).

A percepção do valor da abertura de romances em geral é também avaliada por David Lodge ao notar a grande responsabilidade que as aberturas têm para com o leitor. A significância do início é vista por ele como indispensável para o leitor continuar com a leitura do livro, garantindo que o comprometimento desse com a leitura seja efetivado, como exprime a reflexão a seguir:

Para o leitor, no entanto, o romance sempre começa com a frase de abertura (que, é claro, pode muito bem não ser a primeira frase que o romancista escreveu). Depois vem a frase seguinte, logo depois a outra... Quando o começo de um romance acaba é outra pergunta difícil de responder. O começo é o primeiro parágrafo, as primeiras páginas ou o primeiro capítulo? Qualquer que seja a definição, o começo de um romance é a fronteira que separa o mundo real que habitamos do mundo que o romancista imaginou. Assim, ele deve nos “transportar”, como se costuma dizer. Não é uma tarefa simples. Ainda não estamos acostumados com o tom de voz do autor, com o seu vocabulário, com seus hábitos sintáticos. A leitura começa devagar e hesitante. Temos um bocado de novas informações para absorver e guardar, como o nome dos personagens, suas relações de afinidade e consanguinidade e os detalhes relativos a tempo e espaço, sem os quais é impossível acompanhar a história (LODGE, 2011, p. 15, destaques do autor).

⁷ "Reste qu'il suffit d'ouvrir le roman, de lire la fameuse première frase (aussi fameuse que celle d'À la recherche du temps perdu): 'Aujourd'hui maman est morte', pour avoir le sentiment d'entrer dans un monde parfaitement autonome, qui n'a besoin d'aucune justification particulière, mais s'impose de lui-même au lecteur comme si le texte, à chaque ligne, l'inaugurait" (PINGAUD, 2012, p. 15).

⁸ "Alain Robbe-Grillet observe à juste titre le fâcheux effet de cette banalisation auprès des 'milieux intellectuels à la page': 'L'énorme appareil de colloques et de thèses universitaires qui l'honorent à travers le monde, joint à son trop grand succès immédiat et durable, sans compter sa récupération définitive par tous les manuels scolaires pour lycéen, en font aujourd'hui une référence maudite'. Et pourtant, ajoute Robbe-Grillet, 'Chaque fois, d'ailleurs, que j'en reprends la lecture, [...] son pouvoir intact opère à nouveau'" (PINGAUD, 2012, p. 16).

Sobre as frases de abertura, Raymond Jean marca a importância da primeira frase, mostrando que é a partir dela que o romance passa a existir: “A importância da frase de abertura advém, simplesmente, do fato dela realizar no livro a passagem do silêncio à palavra, de um antes para um depois, de uma ausência para a obra”⁹ (JEAN, 1997, p. 421, tradução nossa). Raymond Jean utiliza, ainda, a análise de Aragon sobre a natureza fronteira do *incipit* e do seu apelo:

Atrevo-me na hipótese de que, no início da criação, frase de despertar, encantamento inicial, *incipit* de natureza particular, o bizarro ou o ridículo das palavras que surgem e em mim fazem o papel daquilo que se chama hoje de trevo, me orienta numa rota inesperada do espírito, e por um gesto de desvio, me determina, homem e criador, numa invenção de viver e de escrever. Todo começo, de um poema ou de um romance, faz renascer a velha imagem de Hércules na encruzilhada, que sempre se toma por uma fábula pedagógica, uma fábula do destino do homem e de suas escolhas na vida. Para mim a frase surge (ditada) de onde eu parto para qualquer coisa que vai ser o romance, no sentido ilimitado da palavra, nessa encruzilhada de caráter, senão entre o vício e a virtude, ao menos entre a criação e a infertilidade¹⁰ (ARAGON *apud* JEAN, 1997, p. 423, destaque nosso, tradução nossa).

O que Aragon diz seria o mesmo que afirmar que a localização do *incipit* delimita a existência do texto literário – ele inaugura o romance e só a partir dele que se pode considerar a existência de um texto. Nas palavras de Hélène Sabbah:

A primeira função do “início do romance” é de se fazer existir pelas palavras que não existem ainda para o leitor: uma situação, os personagens, uma época, lugares, uma intriga. Criando, ele informa, e graças a ele, as primeiras linhas oferecem elementos de conhecimento. Nesse sentido pode-se dizer que o “início do romance” entrega respostas a perguntas (onde? quem? o quê? como? quando?) que se pergunta todo o leitor que se prepara para ler uma história¹¹ (SABBAH, 1991, p. 4, destaques da autora, tradução nossa).

⁹ "L'importance de la phrase-seuil d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans le livre le passage du silence à la parole, d'un avant à un après, d'une absence à l'œuvre" (JEAN, 1997, p. 421).

¹⁰ "Je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, *incipit* de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mot surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un échangeur, m'oriente sur une route inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, me détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrite. Tout début, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'hercule au carrefour, qu'on a toujours considérée comme une fable pédagogique, une fable du destin de l'homme, de as conduite dans la vie. Pour moi la phrase surgie (dictée?) d'où je pars vers quelque chose qui sera le roman, au sens illimité du mot, a ce caractère de carrefour, sinon entre le vice et la vertu, du moins entre se taire et dire. Entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité" (ARAGON *apud* JEAN, 1997, p. 423).

¹¹ "La première fonction du "début du roman" est de faire exister par les mots ce qui n'existe pas encore pour le lecteur: une situation, des personnages, une époque, des lieux, une intrigue. En créant, il informe, et grâce à lui, les premières lignes offrent les éléments d'une connaissance. En ce sens on peut dire que le "début de roman" apporte des réponses aux questions (où? qui? quoi? comment? quand?) que se pose tout le lecteur s'appêtant à lire une histoire (SABBAH, 1991, p. 4).

Na abertura de **L'Étranger**, percebe-se que, sem dissimular a sua presença, o narrador em primeira pessoa conta a morte de sua mãe. A onipresença do “je” é evidente nessa passagem, a qual é narrativa e ao mesmo tempo discursiva. A primeira frase do livro já provoca um estranhamento no leitor: “Hoje, mamãe morreu”. A frase é curta, parece uma simples constatação sem nenhuma emoção, ainda que a palavra “mamãe” pudesse denotar intimidade. A falta de preocupação e o aparente descaso são notados, inclusive, na frase seguinte, quando a personagem está em dúvida quanto ao dia da morte. As indicações de lugar do segundo parágrafo – “O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel” (CAMUS, 2014b, p. 13) – são mencionadas com mais atenção do que aquela que é dada à morte da mãe; todavia, alguns detalhes secundários são incorporados na sua fala, uma vez que a narração parece pueril, as frases são curtas e sem uma grande complexidade gramatical, narrando sequências de ações quase que de forma mecanizada. A aproximação da narrativa a uma oralidade pode, também, ser identificada por essa brevidade no relato dos acontecimentos. “Por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial”¹² (CAMUS, 2014b, p. 13). Esse modo de expressão minimalista verifica-se na ausência de descrições de lugares ou pessoas – a mãe morta, que é o centro da narração, não apresenta nenhuma característica, ficando explícito apenas que ela já era idosa, visto que o leitor não sabe nem ao certo a sua idade.

Um breve estudo da personagem/narrador aponta que cada acontecimento é visto a partir da visão do narrador. A ruptura com os padrões sociais, as atitudes que se esperam da personagem, a sua indiferença com o mundo e com o que o cerca são significadas, também, pela ruptura com a composição tradicional do romance, a exemplo da utilização do *passé composé*¹³, pouco usual nos escritos da época, pois remete mais a uma narrativa oral do que a um romance.

Apesar de se tratar de um trecho relativamente curto, ele é capaz de mostrar ao leitor vários indícios sobre a narrativa que o sucede, como foi elucidado nas análises dos teóricos sobre a importância e validade da significação presente na abertura dos romances. A abertura de **L'Étranger** possui traços que identificam o

¹² "Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle" (CAMUS, 2000, p. 9-10).

¹³ Passado composto, um tempo verbal do francês, correspondente ao pretérito perfeito do indicativo.

texto do qual faz parte, sendo um deles o caráter formal da configuração sintática do livro – a maioria dos capítulos tem em seu início a aparência de que o que se segue é uma narrativa feita em forma de diário, na qual o narrador vai expor da forma que lhe convém os relatos mais importantes do seu dia – o que não se confirma com o decorrer da leitura, que contraria as expectativas do leitor.

O que já é possível ler no *incipit* do **L'Étranger** são alguns sinais da estranheza de Meursault, visto que é ele quem narra a história – a sua própria –, permitindo que o leitor perceba a sua dicção, o seu olhar sobre o mundo que o circunda. A propósito da personagem central, nota-se a objetividade com a qual descreve a morte da mãe, a sua não manifestação de um sentimento que poderia ser dito como comum ou esperado nessa ocasião. Ele não aparenta estar triste ou abalado pelo acontecimento, visto que está mais preocupado com o tempo que vai demorar para chegar até o asilo do que com o fato em si. Pode-se notar, também, como ele se relaciona com o seu patrão – a desconfiança desse percebida pelo narrador, assim como descrito no momento em que fala da reação do seu patrão ao ser informado sobre a morte da mãe do protagonista, em que o narrador percebe que o patrão, sem demonstrar compaixão, “não estava com um ar muito satisfeito”¹⁴ (CAMUS, 2014b, p. 13).

Pensando, ainda, na relação do narrador com o patrão, pode-se perceber que ela se configura como uma forma de representar a sociedade que segrega o narrador, posto que, quando o protagonista dá importância para o olhar e a reação do seu empregador, está preocupado com os valores sociais, com a forma que ele se expõe diante do mundo. Para isso, o narrador justifica-se dizendo: “A culpa não é minha”¹⁵ (CAMUS, 2014b, p. 13). A preocupação de Meursault com a aceitação da sua “desculpa” para faltar ao trabalho é tamanha a ponto de dizer que, quando ele estiver usando os trajes adequados para uma pessoa de luto, ou seja, estiver performatizando o luto, mostrando exteriormente a sua condição interna – no caso, uma gravata preta e uma braçadeira –, o patrão veria que a fatalidade é real.

A representação da sociedade como repressora é sutil, mas nem por isso menos significativa – os sinais de uma pessoa em luto deveriam ser visíveis pelas reações emocionais, o que não acontece com Meursault, já que ele não consegue demonstrar sentimentos que não condizem com a sua verdade. Como forma de mostrar ao ulterior o seu luto, ele utiliza-se de meios externos à sua essência e fúteis,

¹⁴ "Mais il n'avait pas l'air contenté" (CAMUS, 2000, p. 9).

¹⁵ "Ce n'est pas de ma faute" (CAMUS, 2000, p. 9).

como a roupa, evidenciando a sua tentativa de reproduzir a norma como uma maneira de dizer que não está desviando-se das regras impostas pela sociedade; no entanto, apesar dos seus esforços, não consegue fugir dos olhares condenadores que lhe são dirigidos, o que é comprovado no interior da narrativa, não sendo, porém, o ponto de análise desse capítulo. Ainda que o narrador/protagonista vista-se como enlutado, parece haver um paradoxo entre a aparência (vestimenta) e a essência, que acaba sendo interpretado, pelos outros, como a emoção não existente. Por fora, enlutado – é isso o que o corpo vestido adequadamente mostra; todavia, é julgado pela falta de emoção, pela expectativa de uma demonstração de luto (choro e tristeza), que venha do seu interior, ou seja, da essência. Assim, Meursault utiliza-se de subterfúgios para adequar-se aos padrões comportamentais aceitos pelo meio social, apostando que a mensagem passada pela roupa seria suficiente para que a comunicação seja realizada. Entretanto, no caso do luto, há expectativas que ultrapassam apenas a vestir-se com roupas e apontam para “vestir” completamente o corpo, isto é, incorporar o papel do enlutado a partir de demonstrações emocionais.

A sua personalidade e a sua atitude reclusa somam-se para a incompreensão de Meursault quanto ao mundo que o entorna. Apesar de não se enquadrar nos padrões, o protagonista busca, da melhor maneira, adequar-se ao que acredita ser certo, como chegar a tempo de velar a sua mãe ou de solicitar dias de folga ao patrão, pois está no período de luto e, ainda, pedir para o seu vizinho uma gravata preta e uma braçadeira – no parágrafo que segue o *incipit* –, que mostraria aos outros a sua condição de enlutado.

Em sendo assim, a análise do *incipit* já apresenta indícios de que o narrador/protagonista dispõe de características que permitem enquadrá-lo no conceito de estranho, o qual estudamos no próximo capítulo.

2.2 Sobre a adaptação

Lo straniero, de Luchino Visconti, inicia com o protagonista, Meursault, sendo levado algemado por dois oficiais até uma sala, e a câmera faz um *close* em suas mãos algemadas. No filme de Visconti, o protagonista ganha um primeiro nome, cidade e data de nascença e uma profissão: Arthur Meursault, natural de Argel, nascido em 1903 e agente de transportes. Ele está na sala com um juiz de instrução que lhe pergunta se já havia providenciado um advogado para cuidar do caso.

Entretanto, o acusado explica que não acha necessário, pois acredita que a sua defesa seja simples, dando início, assim, a um *flashback* que começa com a sua ida ao asilo no qual a sua mãe morava. A câmera revela Arthur correndo para pegar um ônibus para Marengo, a sua entrada na condução e a escolha pelo assento, e pode-se inferir que, pela locação e pelas roupas dos figurantes, as gravações do filme foram feitas na Argélia, país onde ambienta-se a narrativa. Já dentro da condução, a câmera mostra o protagonista em um estado de sonolência.

O genérico, conforme mencionado, possibilita o primeiro contato do espectador com o filme. Sendo assim, as informações que são mostradas nesse início são percebidas com avidez por quem assiste. Alguns elementos são importantes para que se entenda o contexto das narrativas, entre os quais estão o cenário e o que se pretende representar. Mourgues assim afirma que:

Da representação de um conjunto de objetos, passa-se, portanto ao significado global "espaço latinoamericano". Será simplesmente porque eu reconheço, a partir da seleção de objetos, a América Latina? Ainda é preciso reconhecê-lo, ou já conhecê-lo. É realmente um processo hipotético-dedutivo que baseia essa interpretação e que se realiza em duas etapas¹⁶ (GARDIES, 1993, p. 72, destaques do autor, tradução nossa).

A câmera está dentro do ônibus, e o som predominante é o de buzinas, de barulho de carros, mostrando que a viagem é desagradável, incômoda. A narrativa em voz *off* começa com um *flashback* – Meursault descendo as escadas para pegar o ônibus até Marengo. Aos 3 minutos e 14 segundos de filme, já dentro do ônibus, inicia a narração de Meursault para o advogado de instrução, quando o protagonista menciona o telegrama que recebeu do asilo. Após a sequência com o juiz de instrução, o título do filme aparece e a narrativa fílmica torna-se linear com a narrativa escrita, mesmo que o telespectador saiba que o que está sendo mostrado é a narração do protagonista para o juiz. Meursault narra o que aconteceu com a sua mãe, o telegrama que recebeu do asilo e o seu incômodo durante a viagem de ônibus.

O protagonista chega ao asilo e é recebido por um funcionário que o identifica como sendo da família da falecida. Em seguida, é levado ao diretor da instituição, para o qual se justifica por ter colocado a mãe no asilo, dizendo que ela estaria melhor aos cuidados dispendidos no local. Meursault entra na sala onde está acontecendo o

¹⁶ "De la représentation d'un ensemble d'objets je passe donc au signifié global 'espace latino-américain'. Est-ce simplement parce que je reconnais, à partir de cette sélection d'objets, l'Amérique latine? Encore faudrait-il, pour la reconnaître, la connaître déjà. C'est en fait un processus hypothético-déductif qui fonde cette interprétation et qui se réalise en deux étapes" (GARDIES, 1993. p. 72).

velório, seguido por um funcionário, Gaston, que o acompanha, e então a câmera filma o caixão e uma senhora sentada de costas para quem entra no cômodo. O caixão está tampado e Gaston se propõe a abri-lo, mas Arthur o interrompe, dizendo que não é necessário fazê-lo, causando estranhamento no funcionário. Em seguida, a senhora sai da sala. O funcionário oferece comida e café e Meursault aceita o café, ficando, então, sozinho no recinto.

Anoitece e Meursault continua na sala escura. Gaston volta e anuncia que os amigos da falecida virão para o velório à noite. O funcionário acende a luz, que causa incômodo ao protagonista. Esse pega uma carteira de cigarros do bolso e hesita ao colocar a cigarrilha na boca, oferecendo o maço ao funcionário, que olha para o caixão e também hesita, mas acaba cedendo. Meursault acorda com a movimentação dos outros moradores do asilo que chegam para o velório. Ao fundo, escuta-se uma senhora que chora copiosamente. O tempo passa e a maioria dos idosos está dormindo.

No dia seguinte, Meursault está na rua esperando o início do cortejo. É avisado pelo diretor do asilo que foi permitido a um dos idosos, Tomás Perez, acompanhar o cortejo e o enterro, pois esse era um amigo íntimo de sua mãe. O enterro acontece e Arthur diz que terá memórias vívidas daquele dia – da terra avermelhada caindo sobre o caixão de sua mãe, de Tomás Perez desfalecendo e dos gerânios escarlates nas sepulturas do cemitério.

No dia seguinte ao enterro, Meursault retorna a Argel e vai à praia, onde encontra por acaso uma ex-colega de escritório – Marie. Os dois se divertem e passam a tarde juntos. Após se banharem, ele a convida para ir ao cinema e os dois assistem a um filme de Fernandel. Ela percebe o luto do protagonista, que usa a braçadeira preta, ficando chocada quando esse conta que a mãe falecera no dia anterior, uma vez que a única indicação da situação da morte enfrentada por ele é identificada pela vestimenta. Mesmo assim, Marie e Meursault riem no cinema e se beijam, passando, depois, a noite juntos.

Meursault acorda sozinho em sua casa, mas cheira o travesseiro ao seu lado. Fica observando a rua da sua janela, analisando as pessoas que passavam até anoitecer. Já no trabalho, o seu chefe presta-lhe condolências. Em seguida, sai com um amigo para comer no seu restaurante habitual. Chega em casa tarde e conversa com seus vizinhos, sendo que um deles lhe convida para subir, tomar vinho e jantar. No apartamento do vizinho, durante a conversa, esse conta a história de uma amante

sua que o traía, e, por isso, havia agredido-a e brigado com o irmão da moça. Ele pede a opinião de Meursault sobre uma punição e, também, para escrever uma carta a ela, momento em que Meursault descobre que a amante é árabe. Depois disso, o protagonista vai para o seu apartamento.

Marie busca-o no trabalho para passearem e pergunta-lhe se ele se casaria com ela. Ele responde que, se esse fosse o desejo dela, casaria, mesmo acreditando que não a amava. Eles vão para o apartamento de Meursault e têm uma relação sexual. Marie pergunta novamente se ele a ama e a resposta é a mesma, justificando que isso não tem importância. Os dois voltam para a cama e são interrompidos por uma briga entre o vizinho, Raymond, e a amante desse. Um policial chega no local e interroga Raymond, e a amante vai embora. O oficial intima Raymond e Meursault a comparecerem a uma delegacia. Os dois saem da delegacia e voltam caminhando para casa.

Por convite de Raymond, Meursault e Marie vão a uma praia perto de Argel, na casa de um amigo de Raymond, sendo seguidos pelo irmão da amante de Raymond e seus amigos. Na praia, tomam banho de mar, almoçam e, em seguida, os três homens vão caminhar à beira-mar. No percurso, encontram os homens que os seguiram e começam a brigar. Raymond é ferido com uma faca, o que os faz retornar até a barraca. Raymond vai até a casa de um médico para fazer curativos e, ao retornar, vai com Meursault até o lugar onde se encontram os árabes. No caminho, Raymond entrega a sua arma para Arthur, alegando que não quer fazer nada “de cabeça quente”. Então os árabes fogem e Meursault retorna com o Raymond à cabana. Em seguida, Meursault, aturdido pelo sol e pelo calor, decide sair sozinho e caminhar pela praia, e, sem pensar, vai até o local onde estavam os árabes. Meursault e os homens enfrentam-se com olhares até o momento em que um dos árabes tira a faca do bolso e Meursault, por instinto, atira no homem, disparando mais quatro vezes no ferido.

A cena corta para a entrada de Meursault em uma cela cheia de árabes. Após o anoitecer, o protagonista é retirado da cela comum e levado para a cela da “solitária”. No dia seguinte, recebe a visita de um advogado que quer falar com ele sobre a sua vida privada. Assim, falam da morte da mãe de Meursault e o advogado questiona se ele sofreu com essa perda. Arthur responde que não tem certeza, apesar de gostar muito dela, pois a sua morte não agrega grande significado para ele. O advogado o instrui a dizer que ele estava suprimindo sentimentos tidos como normais, mas

Meursault o repele dizendo que dizer isso seria mentira. Ele é informado que o diretor do asilo servirá de testemunha de acusação juntamente com outros funcionários.

Meursault é chamado novamente à sala do juiz de instrução. Lá, é questionado sobre os sentimentos que tinha por sua mãe, respondendo de um modo evasivo. Em seguida, o juiz pergunta sobre o porquê de o réu ter atirado mais quatro vezes no corpo estendido no chão e, como não obtém resposta, pega uma cruz e coloca-a diante de Meursault, dizendo que todos os pecados podem ser perdoados por Deus. Pergunta, então, se ele acredita em Deus e, após a resposta negativa, o juiz altera os seus ânimos, dizendo que isso é impossível. Ao terminar as suas perguntas, chama Meursault de anticristo, e então o prisioneiro sai.

O protagonista recebe a visita de Marie, mas os dois não conseguem conversar, pois são interrompidos pelos gritos das outras visitas e dos outros presidiários que também tentam se comunicar. Ela avisa que só poderá visitá-lo essa única vez, porque, por não serem casados, foi-lhes concedido apenas um encontro.

Cinco meses se passam e toma lugar o julgamento. O juiz do caso começa perguntando a Meursault se é verdade que ele internou a sua mãe em uma casa para idosos e os motivos que o levaram a fazê-lo. Ele responde que a colocou no asilo porque não tinha como cuidar dela. O meritíssimo, então, pergunta se ele sentia-se mal com isso, e o réu responde que, com o tempo, a sua mãe e ele haviam se tornado independentes um do outro. Depois de fazer perguntas sobre a relação do réu com a mãe desse, o juiz dá a voz ao promotor, que é o primeiro a questionar sobre o crime cometido. O promotor quer saber se Meursault havia retornado ao local onde se encontravam os árabes com a intenção de ferir ou matar os homens, no que Meursault responde negativamente. Então, o promotor pergunta-lhe qual a razão de estar armado e de ir ao local onde os árabes se encontravam. O réu responde que as duas coisas aconteceram por acaso. Nisso, o seu advogado tenta defendê-lo, porém é interrompido pelo juiz, que suspende a audiência.

A audiência é retomada com os depoimentos. O primeiro a depor é o diretor da casa para idosos, que declara que ficou surpreso com a calma e a falta de expressividade do réu diante do falecimento da própria mãe, além de alegar que Meursault não prestou devidamente as suas homenagens diante do túmulo. A próxima testemunha é o funcionário do asilo, Gaston, que diz que o acusado fumou, tomou café e dormiu no velório da mãe. É dada a palavra ao acusado, o qual não tem nada a acrescentar à fala da testemunha, a não ser que Gaston falava a verdade. Depois,

outras testemunhas são chamadas e, por mais que tentem, não conseguem dar um depoimento favorável ao réu. No final, o promotor de justiça fala sobre um outro julgamento que ocorrerá no dia seguinte – trata-se de um homem que está sendo acusado de parricídio –, colocando os dois crimes como semelhantes, já que Meursault é tão culpado por não ter tido uma reação convencional no dia das celebrações fúnebres de sua mãe quanto por ter matado um homem. Então, ele é declarado culpado e condenado à morte por guilhotina em praça pública.

A cena seguinte é a de Meursault esperando o dia da sua execução. Como sabe que as execuções só acontecem pela manhã, passa as noites em claro esperando o amanhecer e só dorme durante o dia. Recusou-se a receber a visita de um capelão, pois não sente vontade de falar nada. Reflete, então, sobre o absurdo da existência, dizendo que, quando se morre, não faz diferença se se tem 30 ou 70 anos. Depois de um tempo, quando está deitado, um religioso entra na sua cela e os dois conversam. Meursault diz que não acredita em Deus e que a presença do capelão o incomoda; assim, esse conclui que o prisioneiro está desesperado. O condenado nega; entretanto, diz que tem medo. O devoto diz a ele que Deus pode afastá-lo dos seus medos e que todos estão condenados à morte. Meursault rebate, acrescentando que nem todos estão condenados à execução. O capelão diz que ele encontrará nas paredes o rosto divino, e Meursault diz que já procurou por um rosto naquelas paredes, mas um rosto de mulher, o de Marie. O pároco pede um abraço e o condenado nega, e quando o sacerdote diz que irá rezar por ele, o condenado diz que não quer que o faça. Sozinho, esperando a sua morte, ele pensa na sua mãe, reflete a respeito da indiferença do mundo e, no meio dos seus pensamentos, os guardas vão entrando e preparando-o para a execução. Ele deixa escorrer uma lágrima enquanto a câmera se aproxima em *close* do seu rosto e, em voz *off*, deseja que tenha uma multidão no momento da sua execução.

2.2.1 Uma teoria da adaptação

A análise teórica do conceito de adaptação baseia-se, aqui, no livro de Linda Hutcheon, **Uma teoria da adaptação** (2013). A autora compreende o termo como sendo tanto uma entidade ou produto formal quanto um processo. Pensada como um produto, a adaptação é a transposição anunciada de uma ou mais obras, podendo haver uma mudança de mídia ou de gênero. Já como um processo de criação, a

adaptação envolve seja uma (re-)interpretação, seja uma (re-)criação, podendo ser chamada de apropriação ou recuperação. Como esclarece Hutcheon, a adaptação é vista como um processo de recepção, no qual existe um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

A adaptação, portanto, pode envolver uma mudança de mídia ou de gênero e, para isso, cada uma dessas formas exige o que a autora chama de “modos de engajamentos” (HUTCHEON, 2013, p. 47) distintos por parte do público e do adaptador. Ela ressalta a mudança de foco que ocorre nas diferentes mídias e elenca três principais modos de engajamento para narrar as histórias – a saber, contar, mostrar e interagir –, analisando as limitações e vantagens que cada modo oferece para os diferentes tipos de adaptação. Contar histórias fica reservado para romances, contos e etc; mostrar histórias cabe às mídias performativas; e interagir com histórias está vinculado com a relação, física e sinestésica, com o público – o que acontece, por exemplo, em *videogames* e passeios em parques temáticos.

Tratar um texto como adaptação implica colocá-lo em uma constante relação com o texto adaptado – tendo esse como fonte –, anunciando que esse possui uma relação com aquele. Sabendo que as adaptações são trabalhos autônomos, deve-se interpretá-las como tal, como explica Hutcheon:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29, destaques da autora).

Tendo estabelecido o que se entende por adaptação, devemos, agora, atentar para a preocupação acerca do que é adaptado. Isso considerado, o que guia essa pesquisa é o entendimento de que a parte adaptada do texto fonte é a trama, ou seja, o núcleo narrativo; não excluindo, é claro, as personagens e os temas, visto que as personagens e o enredo são praticamente indissociáveis. Pensando, então, na adaptação como processo, essa é entendida como uma interpretação criativa por parte do adaptador, sendo naturalmente “palimpsestosa”, como exemplifica a autora:

Trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, p. 47) –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele

que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior (HUTCHEON, 2013, p. 27, destaques da autora).

A adaptação buscaria uma equiparação em diferentes sistemas de signos para diferentes elementos da história, como aponta Hutcheon:

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalência” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivação, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (HUTCHEON, 2013, p. 32, destaque da autora).

Como anteriormente mencionado, os modos de engajamentos são os suportes sobre os quais a adaptação se desenvolve. Dessa forma, essa pesquisa privilegia os modos contar e mostrar, visto que trabalhamos com as duas mídias e gêneros distintos, os quais se enquadram nesses dois modos – o romance e a película, respectivamente. No que concerne aos modos contar e mostrar, pode-se dizer que as adaptações são as mais frequentes quando se fala da passagem da escrita para a imagem. Nesse sentido, a mudança de mídia implica uma mudança de ponto de vista, ainda que não decorra da mudança de mídia. Percebe-se, então, que, no modo contar, a interioridade das personagens é mais facilmente apreendida pelo leitor, pois um tipo de código distinto é utilizado, o qual, a depender das decisões do escritor, contém recursos como a capacidade de entrar na subjetividade da personagem. No modo mostrar, o que a personagem sente deve ser passado por imagens; não obstante, isso não significa dizer que o modo mostrar não tem a capacidade de revelar a interioridade da personagem, mas essa interioridade é passada para o público através de um código ou uma forma de representação particular, encontrada nessa outra mídia, que, por sua vez, possui uma linguagem própria. Sobre esse aspecto da adaptação, Hutcheon tem a seguinte concepção:

Portanto, reza o argumento, o cinema pode nos mostrar personagens vivendo e pensando, sem jamais revelar suas experiências ou pensamentos, exceto através da técnica “literária” do *voice-over*. No entanto, [...] o filme pode encontrar equivalente cinematográfico, e assim o faz. Algumas cenas, por exemplo, podem assumir um valor emblemático, tornando o que se passa na mente de um personagem compreensível ao espectador. [...]

As aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas. Em outras palavras, é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm (HUTCHEON, 2013, p. 93, destaques da autora).

Para ler a abertura fílmica e a sequência genérica aqui estudadas, é importante pensar nas particularidades desses dois modos e observar como cada um deles expõe o que se busca investigar – a presença do protagonista e a sua relação com a teoria do estranho. Assim, sabendo que o romance e o filme mantêm uma relação intertextual, as relações transtextuais tecidas entre eles serão analisadas sem perder de vista que ambos são peças ficcionais resultantes de organizações autorais que constituem-se como objetos distintos de estudo, ainda que ressaltadas as suas semelhanças.

2.2.2 Abertura fílmica – “*Un film en train de se faire*”¹⁷

A nossa análise da abertura fílmica da obra de Visconti fundamenta-se na poética da sequência genérica proposta por Nicole de Mourgues em **Le Générique de film** (1994). A escolha da entrada fílmica como objeto de análise deu-se pelo fato de que, nos primeiros segundos de filme, já são encontrados elementos que indicam as bases do que se verá a seguir, no decorrer da narrativa fílmica. Os estudos de sequência genérica e abertura fílmica são pouco realizados no Brasil, uma vez que as pesquisas que envolvem o cinema dão enfoque, especialmente, a outros elementos das obras fílmicas, sendo difícil, então, encontrar estudos que se debrucem sobre a análise específica do genérico de filmes – elementos esses que podem ser apresentados por diferentes recursos, visuais ou sonoros.

Mourgues aponta para as características formais do que entende como sequência genérica, dizendo que esse fragmento fílmico pode estar situado em uma posição inaugural, de forma compacta, às vezes em posição final, ou, ainda, dividido entre o início e o fim; mas, de todas as formas, está na “orelha” do filme. Segundo Mourgues, quando a sequência genérica está em posição inaugural, assemelha-se a um paratexto, no sentido dado por Genette (1987). A sequência genérica consiste na indicação dos créditos, ou seja, pessoas ou organizações que participaram da criação da obra: diretor, atores, roteirista, produtores, colaboradores. Trata-se de um

¹⁷ “Um filme no momento de sua criação” (tradução nossa). Inscrição na tela do filme **La chinoise** (1967), de Jean-Luc Godard.

metadiscorso sobre a obra que está sendo apresentada – tanto quanto o título –, indicando que o filme é baseado em alguma outra obra ou colocando-se como um modo de interlocução com o espectador.

Assim como o *incipit*, a sequência genérica tem o papel de mediar a passagem do mundo real para o mundo ficcional, fazendo a vez de uma “zona franca”¹⁸ entre esses dois mundos:

No cinema, é fácil constatar com que frequência concretiza-se a ideia de “entrada em ficção” em diretores tão diferentes quanto F. Lang, H. Hawks, S. Guitry, O. Welle, E. Schoedsack, S. Leone... na medida em que uma quantidade impressionante de filmes possui uma porta, um lugar de entrada por excelência, a entrada fílmica. A porta tem uma função demarcativa evidente. T. Küntzel (1975, p. 138-139) mostrou bem que a porta, como os fundos pretos nos quais ela é seguidamente associada, tem uma função de “separação/união”, que ela “(des)une dois lugares diferentes”, em resumo, ela permite a passagem natural e figurada de um lugar para outro, de um exterior para um inferior ou inverso¹⁹ (MOURGUES, 1994, p. 51, destaques da autora, tradução nossa).

A sequência genérica é, portanto, o espaço no qual as expectativas do espectador podem ser abrandadas, no momento em que esse se depara com a indicação de que o que está pronto para ver é o resultado de uma produção artística, a qual não tem compromisso com a realidade exterior em que está inscrita. Soma-se a essa acepção a de que esse fragmento fílmico pode ser visto como a instauração de um contrato entre o filme e seu espectador, sendo, então, um ato de enunciação que, desde os primeiros planos, informa ao seu espectador que está diante de uma produção fílmica, pois:

Os primeiros planos dos filmes são, então, como as primeiras frases de um romance, segmentos introdutórios de forte valor descritivo que, seguidamente, ancoram a ficção no seu espaço-tempo diegético: quando servem de suporte a sequência genérica, o espectador é clivado: ele fica diante de dois sistemas discursivos que falam juntos: mesmo se ele escolhe ler atentamente a sequência genérica, ele está impregnado mesmo que involuntariamente da atmosfera criada pelas imagens e/ou sons que avançam paralelamente²⁰ (MOURGUES, 1994, p. 43, tradução nossa).

¹⁸ "Zone franche" (MOURGUES, 1994, p. 8).

¹⁹ "Au cinéma, il est facile de constater avec quelle fréquence se concrétise cette idée d' 'entrée dans la fiction' chez des réalisateurs aussi différents que F. Lang, H. Hawks, S. Guitry, O. Welle, E. Schoedsack, S. Leone... dans la mesure où une étonnante quantité de films cadre une porte, lieu d'entrée par excellence, au début de film. La porte a une fonction démarcativa évidente. T. Küntzel (1975, p. 138-139) a bien montré que la porte comme les fonds au noir auxquels elle est souvent associée, a une fonction de 'séparation/liaison', qu'elle '(dis)joint deux lieux différents', bref qu'elle permet le passage naturel et figuré d'un lieu à autre, d'un extérieur à un inférieur ou l'inverse" (MOURGUES, 1994, p. 51).

²⁰ "Les premiers plans de films sont donc, comme les premières phases de romans, des segments introductifs à forte valeur descriptive qui, souvent, ancrent la fiction dans son espace-temps diégétique: lorsqu'ils servent de support au générique, le spectateur est clivé: il doit faire face à deux systèmes

Nesse sentido, a sequência genérica é pensada como parte integrante da obra – decisiva e significativa –, visto que as primeiras palavras inscritas na tela já são consideradas como parte do filme. Decisiva, porque nela estão inscritos, muitas vezes, detalhes que mediam a leitura da obra, como informações extradiégeticas que modificam e/ou treinam o olhar do espectador. Significativa, porque esses mesmos detalhes são resultantes das escolhas do cineasta e implicam no todo, não sendo meros agradecimentos e/ou reconhecimentos pelo trabalho exercido. Corroborando com a ideia de que esses primeiros fragmentos são importantes para o entendimento da obra, e como já sendo parte do filme, Mourgues afirma: “Os primeiros segundos de um filme, bem como as primeiras palavras de um livro, testemunham uma espécie de surgimento, próprio de todo o nascimento”²¹ (MOURGUES, 1994, p. 47, tradução nossa).

A teórica fala sobre a noção de paratexto de Genette para entender a função do genérico como *seuil*; porém, vale notar que o genérico está, ao mesmo tempo, dentro e fora do texto, de onde advém a sua existência paradoxal. Nesse sentido:

O genérico faz função de câmara, ele é o “vestíbulo” do filme. Situado na orelha do filme, ele é o lugar de passada obrigatória de um mundo ao outro, do mundo real – que é ao mesmo tempo espaço de fabricação do filme e seu espaço de recepção (a sala de cinema) – ao mundo ficcional, ao universo diégetico. É, antes, em termos de espaço, que se define o genérico. Ele ocupa a borda, a franja do texto fílmico, essa “zona um pouco indecisa”, mas é grande a euforia causada por “seuil” (GENETTE, 1987, p. 7) e, como tal, revela parte do que G. Genette (1982, p. 9) chama de “paratexto”²² (MOURGUES, 1994, p. 22, destaques da autora, tradução nossa).

Ainda falando de Genette, a teórica resume a sua concepção geral do genérico com a fórmula do paratexto feita pelo autor:

Citemos, para resumir, a fórmula de Genette (1987, p. 11): “paratexto = peritexto+epitexto”. O genérico é um elemento do texto fílmico que, apesar das variantes, ocupa uma localização fixa “em torno do texto”: geralmente

discursifs qui parlent ensemble: même s'il choisit de lire attentivement le générique, il s'imprègne malgré lui de l'atmosphère créée par les images et/ou les sons qui cheminent parallèlement" (MOURGUES, 1994, p. 43).

²¹ "Les premières secondes d'un film tout comme les premiers mots d'un livre témoignent d'une forme d'émergence propre à toute naissance" (MOURGUES, 1994, p. 47).

²² "Le générique fait fonction de sas, il est le 'vestibule' du film. Situé à l'orée du film, il est le lieu de passage obligé d'un monde à l'autre, du monde réel – qui est à la fois l'espace de fabrication du film et son espace de réception (la salle de cinéma) – au monde fictionnel, À l'univers diégetique. C'est avant tout en effet en termes d'espace que se définit le générique. Il occupe la bordure, la frange du texte fílmique, cette 'zone un peu indéçise' mais ô combien stratégique qui fait 'seuil' (GENETTE, 1987, p. 7) et qui, en tant que tel relève de ce que G. Genette (1981, p. 9) appelle 'le paratexte'" (MOURGUES, 1994, p. 22).

compreendido nos nossos dias como um pré-texto e um pós-texto: “Ele é o alfa e o ômega do texto” (HOEK, 1989, p. 7). Ele envelopa o texto. Serve para o colocar em valor, o presentificar. Ele é, portanto, literalmente peritextual, especialmente quando divide o mesmo suporte (a película) que o todo do texto fílmico e que a sua disposição às mesmas matérias de expressão, mesmo que, por vezes, privilegiando a linguagem sobre a forma escrita ou oral. Podemos dizer que ele é, portanto, “ele mesmo um texto: se ele não foi ainda o texto, ele já é texto” (GENETTE, 1987, p. 12)²³ (MOURGUES, 1994, p. 22, destaques da autora, tradução nossa).

Na película analisada, o genérico inicia com duas menções ao seu restauro, antes do início da primeira sequência: a primeira é a de que o filme foi restaurado pela Scuola Nazionale di Cinema-Cinateca Nazionale, no âmbito do “Progetto Visconti”, com a colaboração de Cinecittà Holding International Picture Investment Limited; e a segunda tela indica que o trabalho de restauro foi realizado no período de primavera-verão de 1999, no laboratório Technicolor de Roma, sob a supervisão de Giuseppe Rotunno. Sobre os primeiros planos cinematográficos, Mourgues atenta para as características mais frequentes no cinema; e, partindo da sua afirmativa, podemos assemelhar o primeiro plano com a primeira frase de um livro:

Dizemos que, no cinema, com o primeiro plano do filme, passamos da tela branca e silenciosa a um conjunto organizado de palavras, de imagens e sons e, especialmente, passamos sucessivamente da luz da sala à escuridão e depois ao feixe de luz da projeção. Ainda é interessante constatar que muitos filmes se abrem justamente sob uma passagem à luz²⁴ (MOURGUES, 1994, p. 47, tradução nossa).

O filme começa com a imagem de um corredor cheio de homens e algumas mulheres e a aproximação da câmara em um homem algemado sendo levado por dois policiais, caminhando por entre aquelas pessoas. Há um tumulto de vozes, pessoas que vão e vêm, e esse homem segue, acompanhado dos guardas. Pode-se notar que as roupas dessas pessoas são características do universo árabe, misturadas com

²³ "Citons pour résumer la formule de Genette (1987, p. 11): 'paratexte = péritexte + épitexte'. Le générique est un élément du texte filmique qui, en dépit de variantes, occupe un emplacement fixe 'autour du texte': il comprend généralement de nos jours un avant-texte et un après-texte: 'il est alpha et l'oméga du texte' (HOEK, 1989, p. 7). Il enveloppe le texte. Il sert à le mettre en valeur, à le présentifier. Il est donc bien au sens propre du terme péritextuel, d'autant plus qu'il partage le même support (la pellicule) que l'ensemble du texte filmique et qu'il a à sa disposition les mêmes matières de l'expression même s'il lui arrive de privilégier la langue sous sa forme écrite ou orale. On peut dire qu'il est donc 'lui-même un texte: s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte' (GENETTE, 1987, p. 12)" (MOURGUES, 1994, p. 22).

²⁴ "Nous dirons qu'au cinéma, avec le premier plan du film, on passe de l'écran blanc et silencieux à un ensemble organisé de mots, d'image et de sons et surtout on passe successivement de la lumière de la salle au noir puis au faisceau lumineux de la projection. Aussi est-il intéressant de constater que beaucoup de films s'ouvrent justement sur un passage à la lumière" (MOURGUES, 1994, p. 47).

trajes peculiares do ocidente. Percebe-se, também, que o calor domina a atmosfera do lugar, pois muitos se abanam e estão visivelmente incomodadas pelo calor.

Após essas imagens, a câmera faz um *close* nas mãos algemadas da personagem e, depois de percorrerem o corredor, os homens descem uma escada e dirigem-se até uma porta, sendo possível, pela primeira vez, o espectador vislumbrar claramente o rosto do sujeito algemado, antes ligeiramente desfocado e coberto por sombras enquanto caminhava. Um dos policiais bate na porta e uma voz comanda o homem algemado a entrar. Um dos guardas abre a porta, retira as algemas do homem e manda-o ingressar na sala. Aqui se vê mais claramente essa personagem em plano americano, que, com um olhar discreto, examina a sala e senta-se, conforme solicitado pelo homem à sua frente. Nesse momento, a câmera foca o rosto desse homem, que se dirige ao que acabou de entrar, proferindo um nome – Arthur Meursault.

A câmera acompanha o diálogo dos dois, filmando quem está falando. Meursault está na sala com o juiz de instrução, que lhe pergunta, de maneira atenciosa, se já havia providenciado um advogado. Entretanto, o acusado explica que não acha necessário, pois acredita que a sua defesa seja simples, dando início, assim, a um *flashback* que começa com um *close* no rosto de Meursault – como se estivesse entrando nos pensamentos da personagem –, e mostra a sua viagem a Marengo, onde fica o asilo no qual a sua mãe morava. O rumor de barulhos do ambiente é cortado e tem início uma música comum a filmes de suspense.

A câmera corta para Arthur correndo para pegar o ônibus; após um esforço, consegue entrar na condução, pagando pelo bilhete e escolhendo um lugar para se sentar. Já dentro da condução, a câmera mostra o protagonista em um estado de sonolência. A câmera está dentro do ônibus, momento oportuno no qual o nome do filme aparece e começa a sequência genérica, com a menção escrita aos detalhes de produção seguidos pelos nomes dos dois atores principais – Marcello Mastroianni e Anna Karina –, além de outros detalhes técnicos, da inscrição informando que o filme é adaptado da obra de Albert Camus e do nome do diretor, Luchino Visconti.

Dessa forma, ao considerar o filme estudado sob a ótica da eleição da abertura fílmica como momento chave da entrada em ficção, pode-se ver que a primeira sequência do filme não inclui nenhuma inscrição de título, diretor ou nomes de atores. No caso de **Lo straniero**, a sequência genérica aparece logo após a abertura fílmica – que começa aos 2 minutos e 2 segundos de filme, com a inscrição “DINO DE

LAURENTIIS- Presenta”²⁵, iniciando, assim, o genérico que termina aos 3 minutos e 10 segundos com a seguinte inscrição “Reglia di- LUCHINO VISCONTI”²⁶. Após o término da apresentação da sequência genérica, dá-se o início ao *incipit* do romance de Camus, em voz *off*, em que Meursault está no ônibus indo para Marengo e a sua narração para o juiz de instrução é ouvida concomitantemente aos barulhos dos carros e as demais sonoridades do filme.

Na sequência genérica do **Lo straniero**, de Visconti, aos 2 minutos e 41 segundos, lê-se na tela a menção à obra camusiana:



Figura 1 – Menção ao romance em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:02:42 da película

Informações como essas são importantes para que, já nesses minutos iniciais, a leitura do espectador seja mediada por essas referências. E, assim como o referimento ao texto camusiano, a apresentação dos atores também suscita expectativas no espectador²⁷.

A sequência inaugural do filme realiza um deslocamento da linearidade diegética, criando uma sequência na qual a personagem é levada por guardas até a

²⁵ “Dino de Laurentiis - Apresenta” (tradução nossa).

²⁶ “Direção de - Luchino Visconti” (tradução nossa).

²⁷ Por exemplo, ao lermos que os atores Marcello Mastroianni e Anna Karina atuam no filme, já lembramos das suas filmografias e características respectivas, e provavelmente de aspectos prévios que lhes foram atribuídos, como o perfil de galã dos anos 1960 de Mastroianni e o título de musa da *nouvelle vague* francesa de Karina. Isso gera uma expectativa no espectador, afetando a sua leitura do filme.

sala do juiz de instrução. Como já dito, ao deslocar esse fragmento, que ocorreu posteriormente ao ato hediondo de assassinato, optando, assim, por começar a sua narrativa *in medias res*, o diretor dá ao espectador uma informação que antecipa que algo de grave aconteceu e levou à prisão do personagem, fazendo com que a expectativa do leitor se aproxime mais da narrativa de um crime do que de um funeral, como é o caso do romance.

Até o presente momento, vimos que a entrada fílmica é um momento em que há grande apelo significativo, sendo um lugar rico em interpretações, as quais podem antecipar, marcar ou construir o espaço do leitor; é, pois, o momento em que o texto adquire forma e conteúdo. Assim sendo, o emprego das definições de sequência genérica é necessário para a interpretação de que o recorte proposto na adaptação cinematográfica é capaz de fornecer possibilidades de investigação dos efeitos causados pelo estranhamento que é perceptível no decorrer da narrativa fílmica – o que averiguamos no capítulo seguinte, no qual são expostas as teorias sobre o estranho de Julia Kristeva e Bernhard Waldenfels a fim de entender como os dois teóricos percebem o conceito e, posteriormente, como esse conceito é representado nas narrativas romanesca e fílmica visitadas.

3 O estrangeiro: o conceito de estranho e as representações de Camus e de Visconti

3.1 O conceito de estranho à luz de Waldenfels e Kristeva

3.1.1 A formação do sujeito estranho segundo Waldenfels

Em sua **Phenomenology of the Alien** (2011), Bernhard Waldenfels postula que o estranho é um fenômeno limitado e que sua existência não é possível sem um lugar estranho. No primeiro capítulo, intitulado “The human as a liminal being”, a questão dos limites é evidenciada ao averiguar a ordem e a fronteira, sendo que a ordem não apenas contém o limite e a fronteira emerge da ordem. Ao tratar, no domínio humano, dessa mesma questão, a fronteira, sempre visada por Waldenfels, é colocada em um lugar de incerteza.

Como explana Waldenfels, o ser humano não é caracterizado pelo seu comportamento e certezas, por regras instintivas ou por algum programa artificial; ele é uma criatura que não tem fronteiras ou limites fixos. Dessa forma, o autor coloca em pauta as concepções de propriedade (do que lhe é próprio), de estranheza e de intervenção. Sua primeira afirmativa, dada no seu subcapítulo nomeado “Ownness, alienness, contingency”, é a de que não é possível existir uma ordem global sem haver uma ruptura, a não ser que exista um lugar específico, no qual tudo se desenrole e evapore. Distingue, então, o outro do estranho, dizendo que são dois conceitos distintos. Para chegar a tal conclusão, explica que a propriedade surge quando algo é retirado do que é próprio, sendo isso exatamente o que se experimenta como estranho ou heterogêneo. Para pensar a propriedade, em Waldenfels, é mister pensar o sentido de *own* que seria o próprio – aquilo que é de um só sujeito – e que a estranheza pressupõe que o ego deve ter uma esfera de propriedade e algo do seu próprio ser.

Na visão do autor, a figura do estranho pode ser explicada da seguinte forma:

Filosoficamente falando, o estranho é algo que, em meio a todas as potencialidades do tipo pessoal-disposicional, histórico-cultural, ou ainda do tipo transcendental, prova-se ser im-possível, a perturbação ou o desafio para as possibilidades existentes²⁸ (WALDENFELS, 2011, p. 34, tradução nossa).

²⁸ “Philosophically speaking, the alien is something which, in the middle of all potentialities of a personal-dispositional, historical-cultural, or even transcendental kind, proves to be im-possible, a disturbance or challenge to existent possibilities” (WALDENFELS, 2011, p. 34).

Quando o filósofo analisa os limites que circunscrevem a definição de estranho, ele a coloca em comparação com as noções de alteridade e individualidade, as quais são entendidas como parte da estranheza. O que caracteriza o estranho não é apenas a incompreensão que ele traz junto de si, mas, também, o fato de não ser ou não pertencer a uma determinada concepção de normalidade. Para se considerar algo estranho, é preciso haver uma referência com a qual se possa confrontá-lo, sendo a caracterização da estranheza advinda, então, das coisas da qual ela difere – o estranho, pois, não é próprio. Nesse sentido, algo é estranho porque não é igual ao referencial dado; assim, o estranho só pode existir dentro dessa posição dialética.

Outro ponto a ser esclarecido, que está relacionado a essa dualidade, é a questão de pertencimento: o estranho só é classificado como tal porque não pertence a um grupo determinado. Waldenfels explica essa configuração do estranho do modo que segue:

No nível social, encontra-se a estrutura correspondente a “pertencer ou não pertencer”: qualquer pessoa que pertence a uma família, povo, casta, comunidade religiosa ou cultura nunca pertence a ela totalmente. Isolamento, distância, afastamento, assim como os momentos de solidão e estar-fora-do-lugar, para os quais os fenomenologistas se referem frequentemente nas suas análises da experiência do estrangeiro, não significam um decréscimo dessa experiência, mas eles pertencem à sua essência. No cerne de qualquer fenomenologia do estrangeiro se encontra a percepção de que uma experiência do estrangeiro [...] não significa uma deficiência, assim como a nossa experiência do que está no passado e no futuro é tampouco inferior. O caráter radical do estrangeiro não significa que o estrangeiro seja algo completamente diferente do próprio e do familiar, no entanto, isso significa que ele pode não ser deduzido do próprio nem submisso ao universal²⁹ (WALDENFELS, 2011, p. 35, destaques do autor, tradução nossa).

O estranho radical³⁰, na visão do filósofo, não deve ser visto como algo que não se assemelha com nada, bem como não deve ser colocado em uma categoria fixa. Como expõe na passagem acima, o caráter radical não é o mesmo que dizer que o

²⁹ “On the social level, one encounters the corresponding structure of ‘belonging in non-belonging’: everybody who belongs to a family, people, caste, religious community, or culture never entirely belongs to it. Remoteness, distance, farness, as well as the moments of solitude and being-out-of-place to which phenomenologists often refer in their analyses of alien experience, do not mean a diminishing of this experience; rather, they belong to its essence. At the core of any phenomenology of the alien one finds the insight that an experience of the alien, as we have characterized it above, does not mean a deficit, just as our experience of what lies in the past or in the future is in no way deficient. The radical character of the alien does not mean that the alien is something entirely different from the own and the familiar; however, it does mean that it can neither be deduced from the own nor subsumed under the general” (WALDENFELS, 2011, p. 35).

³⁰ O teórico não faz nenhuma distinção entre “estranho radical” e “estranho”.

estranho se distancia completamente de algo familiar, tampouco inferido pelo que é íntimo ou, ainda, subordinado ao que é indefinido.

A ordem é muito significativa para o filósofo, principalmente quando se trata das definições de estranho. A delimitação da ordem – da fronteira – é importante para Waldenfels porque, nas suas acepções do conceito, ele tende a colocá-lo no limiar de duas definições contrárias, tais como bem e mal, certo e errado, ou, até mesmo, chega a dizer que o estranho encontra-se, também, nos dois polos dessas antíteses. Assim, entende-se que, para fazer tais delimitações de estranho ou próprio, é preciso de uma terceira parte que distinga um do outro, ou seja, uma terceira pessoa que faça os juízos sobre as outras duas partes. Para esse autor:

Respondendo ao apelo do estrangeiro e fornecer uma resposta exemplar tornam-se mutuamente possíveis apenas quando o próprio e o estrangeiro são considerados por uma terceira parte que desenha comparações e, no caso de um conflito, cria um balanço. O ponto de vista de uma terceira parte, que garante direito e justiça, é de certa forma indispensável³¹ (WALDENFELS, 2011, p. 41, tradução nossa).

O autor prossegue dizendo que qualquer tentativa de tornar o estranho equivalente ao que é próprio seria o mesmo que tentar colocar como simétricos o presente e o passado ou a vida e a morte; portanto, como se qualquer um desses conceitos pudesse atravessar o limiar que os separa. Entretanto, o estrangeiro, segundo ele, não permite esse tipo de comportamento, uma vez que “se comporta como ideias que nos ocorrem, como obsessões que nos perseguem, como sonhos, dos quais não estamos completamente acordados”³² (WALDENFELS, 2011, p. 41, tradução nossa).

Outra problemática colocada em questão na análise do estranho é a do lugar físico onde a estranheza se encontra – o corpo do estranho. Essa surge a partir do questionamento de que, para pensar o outro como estranho, é preciso haver consciência de si próprio. Assim, o teórico afirma que a corporeidade e a estranheza estão intimamente conectadas, pois não se pode falar da existência de um sentimento sem haver um corpo que o sinta.

³¹ “Meeting the call of the alien and giving the gift of an answer turn into mutual giving and taking only when the own and the alien are considered by a third party who draws comparisons and in the case of a conflict creates a balance. The viewpoint of the third party, which guarantees law and justice, is in a certain manner indispensable” (WALDENFELS, 2011, p. 41).

³² “it behaves like ideas that occur to us, like obsessions that hunt us, like dreams from which we never fully wake up” (WALDENFELS, 2011, p. 41).

A identificação do outro como sendo estranho parte do seu “eu” próprio, ou seja, identificando no outro as coisas que não lhe são próprias. O corpo do outro é algo que se assemelha ao “meu”, mas que não é igual. O corpo humano sente e é sentido pelo outro, olha e é olhado, toca e é tocado, sendo colocado, então, em uma posição de dualidade. Assim, mais uma vez, o próprio e o estranho estão sendo colocados como partes condicionadas uma da outra – de um lado, o corpo de quem olha e quem é olhado; de outro lado, quem vê e o que vê não coincidem.

A problemática da cultura é um fator importante para delimitar os limites do estranho e do surgimento da estranheza. O que acontece com as diferentes culturas acaba refletindo nos sujeitos que pertencem ou não a um determinado grupo – a estranheza parte de algo familiar a “nós” e até de “nós”. Quando o indivíduo é caracterizado pela marca do estranho, ele é necessariamente colocado em comparação com quem o estigmatiza; e o mesmo acontece com a cultura, pois qualquer separação ocorre partindo de uma cultura específica, a qual pode ser um fator delimitador para a categorização de um estranho. Ele é estranho porque não pertence à mesma cultura de quem o olha.

A questão da fronteira pode ser interpretada, também, no plano físico, uma vez que a comparação entre o estranho e o próprio pode partir dos limites territoriais: alguém que vem de outra terra é estranho para os locais, pois não pertence àquele grupo e nem compartilha das mesmas acepções. Como sinaliza o autor: “o estrangeiro chega da outra terra. O próprio está ligado ao eu, como um corporalmente, eticamente, ou culturalmente manifesto eu”³³ (WALDENFELS, 2011, p. 73, tradução nossa). A categorização do estranho não está somente ligada à negação da cultura – do território –, mas, igualmente, pelo que ele traz de novo, a curiosidade que desperta, a falta de controle que impõe àquele que quer decifrá-lo e essa impossibilidade de compreendê-lo que o faz ser estranho, visto que o estranho está inalcançável.

O estranho suscita questões como a impossibilidade de apreendê-lo, de enquadrá-lo em lugares fixos, pois sempre está ligado às coisas que o próprio não consegue atingir, sendo essa uma das causas de tal oposição:

A oposição entre o próprio e o estranho não emerge por mera separação, mas de um processo de in-clusão e ex-clusão. Estou onde você não pode estar, e vice-versa. Chamamos um lugar de estranho quando ele é onde eu

³³ “the stranger arrives from the other-land. The own is grouped around the self, as a bodily, ethnically, or culturally marked self” (WALDENFELS, 2011, p. 73).

não estou e não posso estar, e onde, no entanto, eu estou na forma dessa impossibilidade³⁴ (WALDENFELS, 2011, p. 73, tradução nossa).

Para Waldenfels, a definição de estranho é determinada por vários fatores, alguns dos quais foram apresentados. Entretanto, para esse trabalho, elegemos os conceitos que contribuem para iluminar a noção de estranho pretendida. Isso não significa dizer que as concepções mostradas até então são irrelevantes – pelo contrário. Contudo, algumas questões são mais caras para a nossa análise, como é o caso da relação cultural intermediada.

Atentamos, por enquanto, para as diferenciações entre o próprio e o estranho, mas é oportuno falar sobre as questões que unem essas duas acepções ou os pontos de contato entre elas. Para isso, retomamos a ideia de que os dois conceitos estão, de algum modo, interligados, e que, mesmo nas suas diferenças, é preciso colocar um diante do outro, como ocorre na seguinte passagem: “Se o próprio está interligado com o estrangeiro, isso também significa que o estrangeiro começa em nós mesmos e não fora de nós, ou melhor, significa que nós nunca estamos completamente em casa com nós mesmos”³⁵ (WALDENFELS, 2011, p. 76, tradução nossa). Portanto, ao ser trabalhada a questão cultural, percebe-se que o estranho é aquele que vem de fora, aquele que difere da cultura de quem o observa. Isso aponta para a ideia de que quem olha é também estranho para quem é observado. Muito embora, como sustenta Bernhard Waldenfels, esse tipo de olhar leve para uma generalização que não faz avançar o pensamento sobre o estranho, melhor seria colocar os dois sob a ótica de um terceiro, o qual institui paradigmas que permitem a definição do estranho e do próprio como tal.

Ainda pensando sobre a cultura e a estranheza característica desse sujeito, deve-se olhar para a experiência do estranho de maneira que seja aberta a possibilidade da existência de uma estranheza própria e uma alheia a si, mesmo que elas estejam unidas, ou seja, sem afastar uma da outra, como exemplifica o teórico no trecho a seguir:

³⁴ “The opposition between the own and the alien does not emerge from a mere separation, but from a process of in- and ex-clusion. I am where you cannot be, and vice versa. We call a place alien if it is where I am not and cannot be and where I am nevertheless, in the manner of this impossibility” (WALDENFELS, 2011, p. 73).

³⁵ “If the own is interwoven with the alien, this also means that the alien begins in ourselves and not outside ourselves, or rather, it means that we are never entirely at home with ourselves” (WALDENFELS, 2011, p. 76).

Além disso, as estranhezas interna e externa não devem ser consideradas como dois paralelos e formas separadas de estranheza, mas, de preferência, como um ritmo duplo que se realiza em si próprio. Eu sou um estrangeiro para mim assim como sou atormentado pelo estrangeiro; eu sou também estrangeiro quando me aproximo do estrangeiro, e respondo a ele. Alguém que está atônito e assustado pelo estrangeiro não é dono de si próprio. A estranheza interpessoal ou intercultural não pode ser separada da estranheza intrapessoal ou intracultural³⁶ (WALDENFELS, 2011, p. 77, tradução nossa).

Waldenfels afirma que esse terceiro pode ter diversas funções, tais como a de ser quem dá as ordens, o mediador ou o intérprete. Esse autor assevera, ainda, que não é possível haver uma troca cultural se não houver algum tipo de mediador. Assim, à relação do estranho com terceiros está implicada a questão cultural, como quando coloca-se o estranho fora de um determinado grupo cultural. Ser estranho (estrangeiro) significa, nesse caso, não pertencer à cultura na qual se está inserido, não estar posto dentro da coletividade. A experiência do estranho não pode ser vivenciada por terceiros – bem como o seu contrário –, o que torna a tentativa de aproximar essas culturas no próprio no reforço das diferenças entre elas. Tal perspectiva sobre o conceito de estranho é importante para esse trabalho, pois a relação entre a estranheza e a cultura está evidenciada de forma contundente nas análises das narrativas propostas.

A cultura constitui um dos traços distintivos para a configuração do ser como estranho, visto que coloca o processo de estranhamento em destaque. Esse estranho, quando contraposto com o próprio, corrobora com a ideia de que aquele deve vir de outro lugar, um lugar fora do nós, de outra cultura, de outra localidade geográfica. Nas concepções de Waldenfels, o estranho seria aquele que se encontra na posição menos privilegiada dos binarismos, apenas podendo existir em um lugar igualmente estranho. O autor o categoriza pela marcação de impossível, de ser algo que não poderia existir fora da “normalidade”, mesmo não sendo caracterizado apenas pela incompreensão que lhe é própria, mas, principalmente, por não pertencer a uma determinada concepção de normalidade.

Seguindo perspectiva semelhante, a análise de Kristeva faz-se pertinente para prosseguirmos com a reflexão sobre o estranho.

³⁶ “Furthermore, internal and external alienness are not to be regarded as two parallel and separate forms of alienness, but rather as a double rhythm that realizes itself in one. I am alien to myself as I am haunted by the alien; I am also alien as I approach the alien, and respond to it. Someone who is astonished and startled by the alien is not his own master. Interpersonal or intercultural alienness cannot be separated from intrapersonal or intracultural alienness” (WALDENFELS, 2011, p. 77).

3.1.2 O lugar e o não lugar do estrangeiro segundo Kristeva

Kristeva propõe, em **Estrangeiros para nós mesmos** (1994), uma análise para o estrangeiro, definindo-o e discorrendo sobre o papel desse na sociedade. As identidades tradicionais que vigoraram ao longo da história estão em declínio e novas construções identitárias se fazem necessárias no mundo moderno, não havendo mais espaço para uma concepção essencialista ou fixa de identidade. Kristeva (1994) critica essa normatização, problematizando o conceito de “nós”, pois entende a impossibilidade de uma sociedade sem estrangeiros. Acredita, no entanto, que não há uma configuração única de estrangeiro, mas, sim, uma coabitação desse que nós reconhecemos ser.

Essa atitude não parece ser simplesmente uma resposta espontânea à discriminação jurídica, cultural e psicológica que o estrangeiro sofre: “Não me dão lugar, portanto, preservo o meu lugar”. Na massa – crescente no mundo moderno – dos estrangeiros que não desejam ou não podem se integrar aqui nem voltar para os seus países, desenvolve uma nova forma de individualismo: “Não pertenço a nada, a nenhuma lei, eu contornei a lei, eu mesmo faço a lei”. Essa postura do estrangeiro certamente suscita a reprovação consciente dos nativos; mesmo assim atrai a simpatia inconsciente do homem moderno – descentrado, desejante, destinado ao absoluto, errante insaciável (KRISTEVA, 1994, p. 108, destaques da autora).

Nesse “nós” de Kristeva está implícita a possibilidade da existência de outros e diversos “eu”, uma vez que, quando ela fala em “nós”, aponta, também, para a problematização do termo, para o paradoxo que traz junto de si – o “nós” representa um eu que está fora de mim. Então, o “estrangeiros para nós mesmos” do título refere-se a uma comunhão entre mais de um eu, como se, ao reconhecer no outro a estranheza, refletisse em mim a minha própria. Segundo a autora: “O estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 10).

Cumprido salientar que, para a reflexão proposta nesse trabalho, da noção globalizante de Kristeva não é considerada a parte na qual ela aponta para a estranheza relacionada com a rebeldia perante os vínculos e as comunidades, porquanto o estrangeiro aqui estudado só é considerado um estranho pelo fato de não seguir as normas da comunidade vigente no seu contexto social e histórico.

Julia Kristeva fala do nacionalismo para ressaltar a questão da estranheza que acomete os indivíduos de uma nação distinta quando inseridos no meio de outros que

pertencem a essa mesma nação. O entrosamento do estrangeiro na sociedade moderna, segundo a autora, é impossível, pois os sujeitos valorizam a individualidade e a diferença. Logo, o nacionalismo dá lugar ao individualismo, e, mesmo assim, não há espaço para o estrangeiro. Em qualquer lugar, até mesmo no meio de outros estrangeiros, ele é, ainda, estrangeiro, o que acarreta o seu ostracismo – ele, então, é o que Kristeva chama de “fanático da ausência”, por vontade própria, mas, também, alheia:

Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo. O estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. A rejeição de um lado, o inacessível de outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além (KRISTEVA, 1994, p. 13).

A autora traz a situação dos imigrantes, os estrangeiros vindos de outra terra, e, como exemplo, fala dos trabalhadores imigrantes, os quais exercem ocupações que os nativos não querem, por desprezo, relizar. Dessa forma, o trabalho que assumem ao chegar nessa terra estrangeira funciona como um tipo de esconderijo, que encobre a sua estranheza, mas que o reprime à submissão, o que acaba reforçando a sua condição de estrangeiro e causando inimizade com os demais. Contudo, mesmo em sua própria terra, estrangeiros nunca terão um lugar, pois o seu lugar é o não lugar; é sempre o além, o próximo, uma terra sem lugar fixo, e a terra é tão errante quanto ele próprio. O estrangeiro, prossegue Kristeva:

Não pertence a lugar nenhum, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Estando o espaço do estrangeiro em constante movimento, ele tampouco se encontra inerte. Não obstante, continua seguro de si, estabelecido em si, e, mesmo sendo subjugado e segregado dos demais, permanece onde está, ciente da sua sabedoria; daí pode advir a sensação dele ser um completo narcisista. No entanto, como apresenta a autora, o estrangeiro não possui um “si”, pois possui “falsos *selves*”:

O que equivale dizer que, estabelecido em si, o estrangeiro não tem um *si*. No limite, uma segurança oca, sem valor, que centra as suas possibilidades de ser constantemente outro, ao sabor dos outros e das circunstâncias. *Eu* faço o que se quer, mas não sou “eu” – meu “eu” está em outro lugar, meu “eu” não pertence a ninguém, meu “eu” não pertence a “mim”... – “eu” existe? (KRISTEVA, 1994, p. 16, destaques da autora).

O não pertencimento é o ponto essencial da figura do estrangeiro, sendo esse o ponto que buscamos delinear nesse estudo. Outro tópico pertinente ao conceito é o de não formar laços permanentes – não tem vínculos com os familiares e as relações afetivas são cambiáveis. Aos olhares alheios, o estrangeiro pode parecer ser um sujeito insensível, e é dessa aparente insensibilidade que advém parte da sua identidade fragmentada. Para Kristeva, ele pode ligar-se aos outros ou a algo, porém, apenas momentaneamente:

A categoria social ou o talento pessoal, evidentemente, imprimem variantes sensíveis nesse apostolado. Entretanto, quaisquer que sejam as suas diferenças, todos os estrangeiros que fizeram uma *escolha* acrescentam à sua paixão pela indiferença uma certa intransigência fervorosa, que revela a origem do seu exílio. Pois é por não ter *ninguém* dentro de si mesmos para saciar essa raiva, essa combustão de amor e de ódio, e por encontrar forças para não sucumbir a isso, que eles vagueiam pelo mundo, neutros, mas consolados por haverem conseguido atingir uma distância interior contra o fogo e o gelo que outrora os queimara (KRISTEVA, 1994, p. 17, destaques da autora).

Por não criar laços permanentes com os que o cercam, o estrangeiro percebe-se como livre, mas essa liberdade tão estimada é sinônimo de solidão. Ele acredita tê-la escolhido ou sente-se obrigado a suportá-la, conquanto não seja capaz de senti-la sozinho. Desse modo, Kristeva aponta, uma vez mais, para um paradoxo do estrangeiro: “Este é o seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. No entanto, nenhum cúmplice está apto a se associar a ele no espaço tórrido de sua unidade” (KRISTEVA, 1994, p. 20).

Tal menção ao cúmplice suscita, novamente, a solidão do estrangeiro e o fato de esse ter ou não amigos. Como se pode observar, a autora menciona os amigos do estrangeiro como pessoas que se sentem obrigadas a ajudá-lo, talvez pela culpabilidade de fazerem parte do grupo que o exclui, ou, ainda, são pessoas que se sentem estrangeiras de si mesmas. Porém, a união dos estrangeiros é traumática, visto que cada um tem a sua própria vontade de exclusão, pois não seria correto dizer que, por ser estrangeiro, outro estrangeiro e ele devam ser amigos.

Os laços formados pelo estrangeiro são, portanto, provisórios, pois ele detém o controle dos relacionamentos, os quais são meras distrações e completamente

descartáveis, de modo que, quando não mais forem necessárias, desprende-se delas sem nenhum ressentimento. Dessa forma são basicamente todas as suas relações, baseadas na comodidade que encontra em cada uma aliada à sua vontade de fazer ou não parte do mundo social, em maior ou menor grau.

Assim sendo, o estrangeiro caracterizado por Kristeva é um sujeito que tem a indiferença como a sua principal característica, a qual é eclipsada com a sua exclusão por parte dos outros e por sua própria, pois o afastamento que lhe é infligido pelos outros não o afeta, e, por isso, recorre à artimanha de excluir o outro primeiro, facilitando a sua solidão sem abalar a sua autoconfiança. Nas palavras de Kristeva: “Enclave do outro no outro, a alteridade cristaliza-se então como autêntico ostracismo: o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do que o excluem” (KRISTEVA, 1994, p. 31).

Tendo percorrido as perspectivas adotadas por Waldenfels e por Kristeva, procuramos, então, entender como é construída a figura do estrangeiro para valermos dela nas análises dos textos eleitos nesse estudo.

3.2 O estranho camusiano

Tendo como base os textos de Kristeva e Waldenfels, a análise do estranho em **L'Étranger**, de Albert Camus, contempla a personagem de Meursault. Procuramos, assim, aproximar a nossa leitura da personagem romanesca das propostas elaboradas por esses teóricos.

Para isso, situamos a personagem no ambiente em que a narrativa se passa: a história transcorre em Argel, quando ainda estava sob o domínio francês, visto que o livro foi publicado em 1942 e o movimento de libertação da Argélia aconteceu entre os anos de 1954 e 1962.

Inicialmente, podemos notar a configuração de estranho da personagem a partir da sua relação com as demais personagens: Meursault distancia-se das pessoas, pois, ao ser confrontado com relacionamentos e intimidades, não tem as reações esperadas; ele destoa da maioria, de modo que o seu comportamento demonstra uma falta de conhecimento sobre os costumes do espaço que habita, como se fosse vindo de um outro lugar. Isso é percebido na discrepância entre Meursault e as personagens com quem se relaciona, como Raymond e Marie. Segundo Waldenfels, a identificação da estranheza advém da relação entre o próprio e o

estranho – sem a relação dialética, não é possível fazer a identificação de nenhum deles. Quando pensamos na figura de Meursault, confronta-se a sua relação com os outros, relações essas que surgem por conveniência, pois Meursault não está à procura de amigos ou namoradas. O protagonista apenas aceita a presença do suposto amigo, e, quanto à Marie, é ela quem impõe a ele o relacionamento dos dois – ele é sempre levado pela vontade alheia.

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não amava³⁷ (CAMUS, 2014b, p. 46).

Para entender o narrador como sendo estranho é preciso colocá-lo em contraste com os modelos de “normalidade”. No livro, encontra-se a representação desses modelos no diretor do asilo – visto que é um dos primeiros momentos em que Meursault sente a necessidade de se justificar –, no juiz de instrução, no padre e até mesmo no seu advogado. Segundo Waldenfels, a visão de uma terceira pessoa, que não esteja dentro do binarismo entre o estranho e o próprio, é importante para a verificação de quem é o estranho e quem é o próprio, pois, na percepção um do outro entre esses dois, cada um deles é estranho por sua vez. Logo, no caso da narrativa, fica em suspenso a interação com o leitor – os terceiros – porque não está dentro do binarismo entre próprio – o juiz de instrução, quem o acusa e mesmo os ouvintes do julgamento – e o estrangeiro – Meursault. São essas personagens que problematizam as atitudes do narrador durante o funeral da sua mãe, colocando em dúvida as suas concepções do que é certo ou errado, o que em nada abala, no entanto, as certezas do réu. E isso pode ser problemático porque é Meursault quem narra, permitindo a percepção do leitor de que o narrador não é tão estranho aos comportamentos sociais, uma vez que consegue narrar a indignação dos outros. Entretanto, isso não o torna capaz de seguir as regras que observa e narra, pois, para ele, a forma pela qual se relaciona e expressa as suas afetividades é a correta – nunca em detrimento da vigente, pois apenas aceita a sua condição de estranho, de estrangeiro diante das demais manifestações distintas da sua:

³⁷ "Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais sans doute je ne l'aimais pas" (CAMUS, 2000, p. 69).

Enxuguei o suor que me cobria o rosto e só tomei consciência do lugar e de mim mesmo quando ouvi chamar o diretor do asilo. Perguntaram-lhe se mamãe se queixava de mim e ele respondeu que sim, mas que todos os pensionistas tinham um pouco a mania de se queixar da família. O presidente disse-lhe para especificar se ela me censurava por tê-la colocado no asilo e o diretor respondeu novamente que sim. Mas desta vez nada acrescentou. A uma outra pergunta, respondeu que a minha calma no dia do enterro o surpreendera. Perguntaram-lhe o que entendia por “calma”. O diretor olhou então para as pontas dos sapatos e disse que eu não quisera ver mamãe, que não chorara uma única vez e que partira logo depois do enterro, sem me recolher junto ao túmulo. Ainda outra coisa o surpreendera: a agência funerária lhe dissera que eu não sabia a idade de mamãe. Houve um momento de silêncio e o presidente perguntou-lhe se o que ele tinha falado era de fato sobre mim. Como o diretor não compreendia a pergunta, o presidente disse: “É a lei.” Depois ele perguntou ao promotor se tinha mais alguma pergunta a fazer à testemunha:

- Ah, não, isso basta – exclamou ele com uma tal veemência e um tal olhar de triunfo na minha direção que, pela primeira vez há muitos anos, tive vontade tola de chorar, porque senti até que ponto era detestado por toda aquela gente³⁸ (CAMUS, 2014b, p. 84).

Waldenfels argumenta sobre os estrangeiros vindos de outra terra; porém, o narrador é tão nativo quanto os outros, o que não o torna, contudo, menos estrangeiro, uma vez que não demonstra conhecer as regras sociais locais, ainda que essas sejam percebidas a partir de paradigmas ocidentais. Apesar disso, a sua estranheza não advém da sua nacionalidade, mas, sim, do seu comportamento – os acontecimentos que determinam a sua condição de estranho estão ligados ao seu desinteresse perante os fatos e pessoas com quem convive. É certo que ele só é estranho porque não se comporta como os demais que o circundam, mas, principalmente, por ele não querer ser igual, uma vez que está confortável com as suas escolhas, com as suas atitudes e seguro do seu comportamento. Meursault, apesar de ter conhecimento das regras sociais, não busca enquadrar-se nelas, ou ao que seria próprio para alguém na sua condição de enlutado. Um exemplo dessa afirmativa é o momento em que ele

³⁸ "J'ai essuyé la sueur qui couvrait mon visage et je n'ai repris un peu conscience du lieu et de moi-même que lorsque j'ai entendu appeler le directeur de l'asile. On lui a demandé si maman se plaignait de moi et il a dit que oui mais que c'était un peu la manie de ses pensionnaires de se plaindre de leurs proches. Le président lui a fait préciser si elle me reprochait de l'avoir mise à l'asile et le directeur a dit encore oui. Mais cette fois, il n'a rien ajouté. A une autre question, il a répondu qu'il avait été surpris de mon calme le jour de l'enterrement, On lui a demandé ce qu'il entendait par calme. Le directeur a regardé alors le bout de ses souliers et il a dit que je n'avait pas voulu voir maman, je n'avais pas pleuré une seule fois et j'étais parti aussitôt après l'enterrement sans me recueillir sur sa tombe. Une chose encore l'avait surpris: un employé des pompes funèbres lui avait dit que je ne savais pas l'âge de maman. Il y a eu un moment de silence et le président lui a demandé si c'était bien de moi qu'il avait parlé. Comme le directeur ne comprenait pas la question, il lui a dit: 'C'est la loi.' Puis le président a demandé à l'avocat général s'il n'avait pas de la question à poser au témoin et le procureur s'est écrié: 'Oh! non, cela suffit', avec un tel éclat et un tel regard triomphant dans ma direction que pour la première fois depuis bien des années, j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là" (CAMUS, 2000, p. 137-138).

solicita ao seu empregador a autorização de licença para ir velar e enterrar a própria mãe, como se observa na seguinte passagem:

Pedi dois dias de licença a meu patrão e, como uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: "A culpa não é minha." Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isso³⁹ (CAMUS, 2014b, p. 13).

Waldenfels afirma que essas particularidades são próprias da constituição do estranho. Pode-se verificar essas características quando Meursault justifica a decisão de colocar a mãe no asilo:

Era verdade. Quando estava lá em casa, mamãe passava todo o tempo a me seguir em silêncio com os olhos. Nos primeiros dias de asilo chorava muitas vezes. Mas era por causa do hábito. Ao fim de alguns meses teria chorado se a tirassem de lá, tudo devido ao hábito⁴⁰ (CAMUS, 2014b, p. 14).

Na sequência, pode-se notar que ele também não sentia falta da mãe, pois afirma que não ia visitá-la com frequência e isso não o afetava, já que a presença ou ausência de terceiros na sua vida nada influencia. O fato de não ir visitar a sua mãe é justificado por questões práticas, que seriam incômodas para ele, e isso é dito com muita naturalidade: "Foi um pouco por isso que no último ano quase não fui visitá-la. E também porque a visita me tirava o domingo, sem contar o esforço para ir até o ônibus, pegar as passagens e fazer duas horas de viagem"⁴¹ (CAMUS, 2014b, p. 14).

Meursault representa o conceito de estrangeiro que é desenvolvido nesse estudo porque possui algumas características que possibilitam tal interpretação, tais como: não chorar no enterro da mãe, não querer mudar de cidade, não amar Marie e ainda assim aceitar casar-se com ela, não querer se defender diante das acusações que sofre. Pode, então, ser associado à caracterização proposta pelos teóricos citada anteriormente, pois reage de maneira que causa estranheza para a sociedade de que faz parte. Meursault, porém, não pode agregar em si todos os males que lhe são conferidos pelas demais personagens na narrativa – como ser culpado pela morte da

³⁹ "J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit: 'Ce n'est pas de ma faute.' Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela" (CAMUS, 2000, p. 9).

⁴⁰ "C'était vrai. Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence. Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent. Mais c'était à cause de l'habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile. Toujours à cause de l'habitude" (CAMUS, 2000, p. 12).

⁴¹ "C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis presque plus allé. Et aussi parce que cela me prenait mon dimanche – sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route" (CAMUS, 2000, p. 12).

mãe, como é sugerido pela acusação no dia do seu julgamento – e, tampouco, ser vitimizado. Seu comportamento é, pois, distinto do que se entende como aceitável socialmente, externando a sua emocionalidade⁴² conforme as suas vontades e não como a sociedade pré-determina, visto que a sua personalidade caracteriza-se por um comportamento circunspecto e alheio à tradicional coletividade social, sendo, dessa forma, posto à margem social. Meursault, nesse sentido, pode ser entendido como um tipo social que não se assemelha à maioria, e identifica-se com aquela configuração social, proposta por Kristeva, que é marcada pela indiferença, fragmentação e individualismo.

O sentimento de não pertencimento surge diluído na narrativa, pois não aparece explicitamente no texto como sendo um dos elementos basilares para a construção do romance. Surge na frase de abertura do livro, que mostra esse estranhamento causado pelas manifestações insensíveis da personagem; na narração da morte da mãe, que é feita de forma mecânica, sem deixar espaço para que o leitor identifique, nesse trecho, algum traço de sentimento.

Assim, a abertura do romance é, também, onde começa o estranhamento, onde há a desnaturalização do sentimento humano compartilhado pela maioria das pessoas, que é a tristeza perante o óbito da mãe, juntamente com as reações que são socialmente esperadas nessa situação.

3.3 O estranho recriado por Visconti

A adaptação cinematográfica do diretor italiano Luchino Visconti, de 1964, é contemplada com situações que aproximam a personagem Meursault, interpretada por Marcello Mastroianni, das características de um estranho/estrangeiro.

Para fazermos a análise da adaptação cinematográfica, dois aspectos devem ser estabelecidos de antemão: a abertura fílmica e a figura actorial da personagem principal. A chamada figura actorial é um ponto de análise interessante, ainda que a contemplemos brevemente. Sobre a composição dessa figura, Gardies reflete: “Na verdade essa figura resulta da combinação não de dois, mas de quatro componentes:

⁴² Rosenwein (2010) entende que as emoções são sinais sociais, afirmando que não há uma emoção “real”, e sim um contrato social que impõe ao indivíduo que se expresse de determinada forma em uma situação definida.

o atuante, o papel, a personagem e o ator-interprete, cada um dirigido por um sistema próprio"⁴³ (GARDIES, 1993, p. 59, tradução nossa).

Ainda segundo Gardies, o atuante é a personagem que atua em função da história, visto que em um filme há personagens que não são atuantes, como os figurantes. O papel é o que é desenvolvido por esse atuante, que vincula-se ao gênero do que é narrado. A personagem, por sua vez, é participante do mundo diegético que a história propõe. Já o ator-intérprete está relacionado ao corpo no qual os outros componentes se manifestam, trazendo consigo questões referentes à intertextualidade e ao imaginário sociocultural.

A figura actorial aqui em estudo é a do ator Marcello Mastroianni, que interpreta Meursault. Na época do filme, Mastroianni era o que se poderia chamar de “galã”, estrelando os filmes de grandes diretores italianos, tais como Luchino Visconti, Frederico Fellini e Michelangelo Antonioni. Em grande parte dos filmes em que atuou, Mastroianni representava um homem conquistador, sendo par romântico de várias estrelas da época, como Jeanne Moreau, Claudia Cardinale e – em **Lo straniero** – Anna Karina. O ator é de muitos modos relevante para a construção da personagem, considerando-se, inclusive, a imagem que carrega de seus trabalhos antecedentes, o que influencia no desenvolvimento de um novo projeto. Como dito, Mastroianni sempre atraiu olhares e construiu sua fama de “*latin lover*” devido à sua postura galante. Em **Lo straniero**, porém, solicitar Mastroianni para interpretar uma personagem com características de estranho constitui uma antítese em relação aos papéis que costumava representar, sobretudo na figura de amado e amante, solicitação essa que deve trazer uma certa antipatia do leitor para com a personagem, sendo uma escolha, portanto, digna de estranhamento. Ainda sobre a figura dos atores, André Gardies tem a seguinte percepção:

A manifestação mais importante desse apelo ao imaginário é o princípio da identificação, sem o qual provavelmente o firmamento das estrelas não teria nunca brilhado. Edgar Morin, em **Le cinéma ou l'homme imaginaire** (1956) e **Les stars** (1972), analisou esse fenômeno psicossociológico, próprio ao século XX, pelo qual o cinema soube criar e manter um imaginário coletivo feito de sonhos e felicidade ilusória. Rudolph Valentino, Marlène Dietrich, James Dean, Marilyn Monroe e tantos outros não teriam provavelmente nunca adquirido a dimensão mítica que foi a deles sem o poder próprio ao dispositivo cinematográfico, verdadeira máquina de fazer do espectador um

⁴³ "En fait cette figure résulte de la combinaison non pas de deux mais de quatre composants: l'actant, le rôle, le personnage, le comédien-interprète, chacun relevant d'un système propre" (GARDIES, 1993, p. 59).

sujeito em estado de grande percepção e de hipertensão imaginativa⁴⁴ (GARDIES, 1993, p. 15, tradução nossa).

Em alguns de seus filmes, Mastroianni é visto como um homem sedutor; no entanto, muitos desses relacionamentos são marcados por algum tipo de conflito, pois o homem representado por ele tem um problema com as mulheres, envolvendo-se em relacionamentos que não são exemplares. Não é um homem comprometido, apaixonado pelas mulheres com quem se relaciona, e, de fato, aparenta ter um interesse puramente físico pelas suas parceiras. Em **Lo straniero**, isso não é diferente, visto que a sua personagem não ama a personagem de Anna Karina, Marie. Ele simplesmente gosta da sua companhia, embora não ache essencial ter um relacionamento amoroso com alguém. Ademais, na abertura fílmica, a presença de Mastroianni remete, mesmo, à ideia de um galã, ainda que o ator já tenha incarnado personagens em conflito. Em função disso, talvez a expectativa dos leitores fosse a de ver atores como Alain Delon ou Gérard Philippe no papel – como foi sugerido por Visconti na época, conforme veremos mais adiante.

Dentro da película, a personagem de Meursault ganha um primeiro nome, Arthur. Essa nomenclatura da personagem faz com que ele fique mais perto do espectador, apresentando-se menos impessoal, sendo essa uma possível forma de suavizar a sua personalidade estrangeira que é característica do romance camusiano.

No filme de Visconti, acontecem outras mudanças de perspectiva em relação ao romance, como a mais relevante delas, que decorre da percepção de que o estranhamento causado pelo início do romance não acontece no filme. A personagem nos é introduzida em uma situação que coloca o espectador imediatamente em suspeição – Meursault está sendo conduzido algemado por guardas, enquanto, no romance, ele é apresentado como alguém que perde um membro importante da família. Na película, o espectador está esperando descobrir que Arthur cometera algum crime ou que seja explicado o porquê de o protagonista estar nessa situação,

⁴⁴ "La manifestation la plus importante de cet appel à l'imaginaire, c'est bien le principe d'identification, sans lequel probablement le firmament des stars n'aurait jamais brillé. Edgar Morin, dans **Le cinéma ou l'homme imaginaire** (1956) et **Les stars** (1972), a analysé ce phénomène psycho-sociologique, propre au XXe siècle, par lequel le cinéma a su créer et entretenir un imaginaire collectif fait de rêves et de bonheur illusoire. Rudolph Valentino, Marlène Dietrich, James Dean, Marylin Monroe et bien d'autre encore n'auraient probablement jamais acquis la dimension mythique qui fut la leur sans le pouvoir propre au dispositif cinématographique, véritable machine à faire du spectateur un sujet en état de surperception et d'hypertension imaginative" (GARDIES, 1993, p. 15).

não pressupondo, portanto, um estranhamento imediato com o que está sendo mostrado.

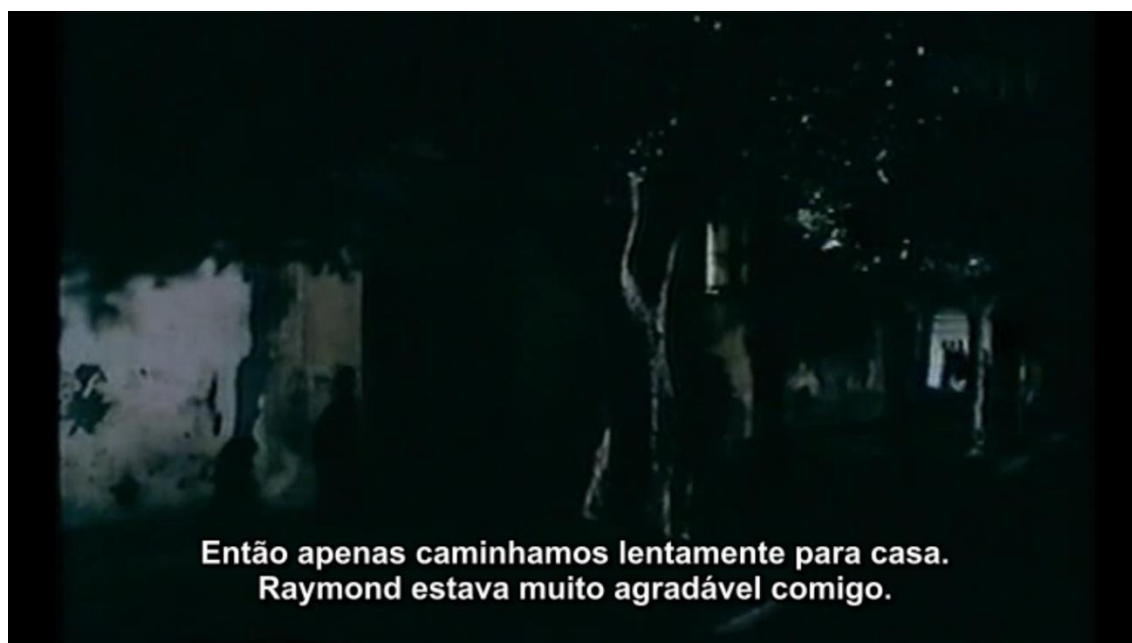
Outra leitura possível quando considerada a não linearidade da narrativa escolhida pelo diretor ao optar pelo deslocamento da sequência é a de que, após o fim da sequência inicial, quando o protagonista corre atrás de um ônibus, uma interpretação equivocada do enredo seria possível: a de sua liberação pelos oficiais. Mas essa leitura é descartada no momento em que o espectador percebe que o corte da sequência se deu pelo fato de o protagonista ter começado uma narrativa em *flashback*, a qual corresponde ao seu relato para o juiz de instrução. A continuação dessa sequência remete ao início do romance. Desso modo, o estranhamento causado pela primeira frase do romance perde o seu impacto dentro do arranjo inicial do filme montado por Visconti.

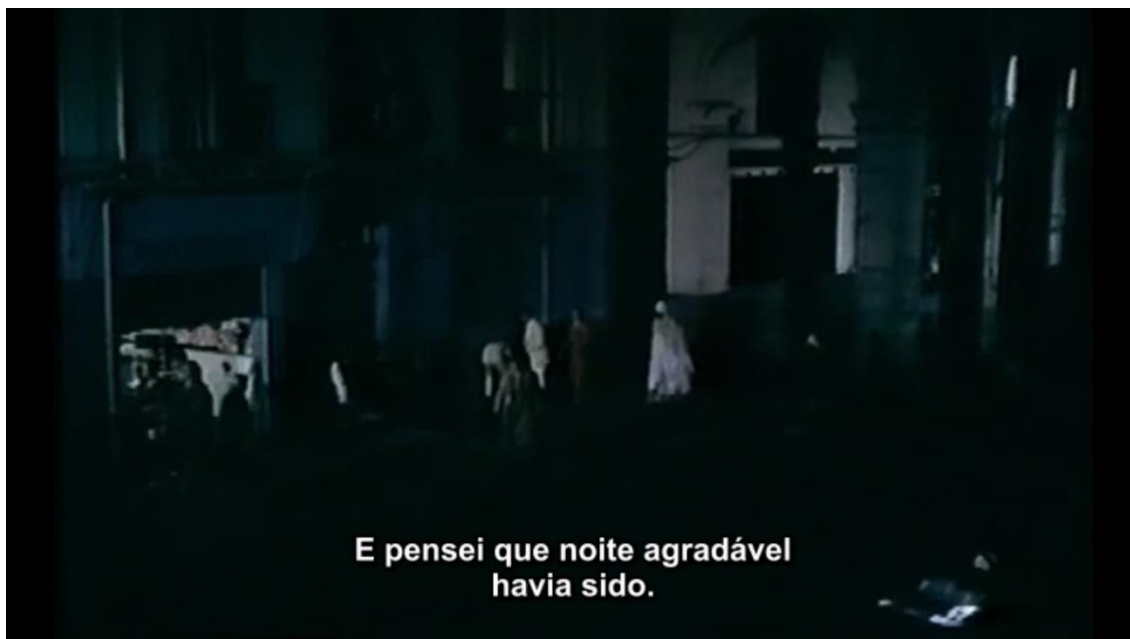
Pode-se, então, notar a estranheza em Meursault nos momentos em que vemos a sua relação com as demais personagens da película. A princípio, não se sabe muito da sua vida. No decorrer da narrativa, ele encontra Marie, a antiga datilógrafa do escritório onde trabalha, que saiu da empresa antes que eles pudessem começar um relacionamento. Eles estão na praia e encontram-se por acaso, divertem-se no mar, vão ao cinema e, em seguida, ao apartamento de Meursault, onde passam a noite juntos. O relacionamento dos dois tem início no dia posterior ao enterro da mãe de Meursault, e a impressão que isso causa no espectador limita-se à percepção de que os dois têm vontade de ficarem juntos, mas sem compromisso. À medida que a narrativa se desenvolve, percebe-se que Marie quer ter um relacionamento sério, quer casar-se com Meursault, e esse aceita, porém, sem demonstrar afeição pela parceira, já que, quando ela pergunta se ele gostaria de casar-se com ela, obtém como resposta a opinião de Meursault que diz, friamente, que está de acordo com a união se essa for a vontade dela. Marie pergunta se ele a ama e recebe a negativa, com a explicação de que ele não acha que isso seja importante ou relevante para o relacionamento dos dois.

Considerando a perspectiva de Meursault em relação ao seu relacionamento com Marie, percebe-se a presença da indiferença do estrangeiro, da sua falta de apego com as pessoas próximas a ele. Em **Estrangeiros para nós mesmos** (1994), Kristeva identifica esses aspectos na personagem camusiana Meursault, leitura essa que podemos estender ao Arthur Meursault de Mastroianni, que também não sente paixão, a qual a autora define a seguir:

A paixão talvez esteja no ponto infinito de uma queimadura que, para o psiquismo, equivale ao ponto zero do congelamento: branco, vazio. Sexualmente, sim: os seus enlaçamentos com Marie são intensos e ávidos, o sabor de suas bocas na água perturba de prazer o leitor mais frio, mais precavido. Amor? Ou um sentimento reabsorvido em sensação? Em todo caso, um estado estranho, onde a sensação não ousa refletir. Por medo ou então falta de tempo, ela se reprime em pele irisada, em olhares mais do que penetrantes, em olfato apurado e... em palavras, mas palavras breves, densas, exatas (KRISTEVA, 1994, p. 32).

A indiferença de Arthur Meursault acomete, também, à suposta amizade que tem com Raymond, seu vizinho. A relação entre eles é desprezível, assim como o relacionamento de Meursault com Marie. Tanto Marie quanto Raymond são dispensáveis para o protagonista – a presença ou a ausência dos dois não faria nenhuma diferença para ele, pois ele basta-se enquanto indivíduo. Mesmo que os dois relacionamentos sejam diferentes, nota-se uma semelhança entre a vontade de Meursault em ter um relacionamento nos dois casos. Ainda que não ame Marie, ele aceitaria se casar com ela, e, mesmo não tendo nada além de um apartamento no mesmo prédio que Raymond, Meursault decide ajudá-lo. As cenas a seguir expressam tais aspectos:





Figuras 2 e 3 – Cenas de Meursault e Raymond em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:33:39 a 00:33:44 da película, respectivamente

Essas duas imagens mostram que o Meursault de Visconti apresenta-se mais amigável com Raymond, não externando a sua indiferença para com o amigo, em comparação ao que ocorre no trecho do romance em que a presença ou ausência de um amigo lhe é irrelevante. No filme, essa percepção da personagem a torna menos estrangeira e a aproxima das convenções sociais, o que atenua a ideia de indiferença marcante no livro.

Mesmo assim, Arthur Meursault não tem sentimentos correspondentes ao que se espera de um amigo, ou namorado, nem tampouco tem ódio ou algum conflito com os árabes que nutrem uma inimizade com o seu suposto amigo, o que não impede Meursault, contudo, de cometer um crime contra um desses árabes. Mas ele não mata o árabe para se defender ou para sair em defesa de seu amigo – a sua justificativa para o assassinato é a de que estava muito quente e que, no momento dos disparos, foi atrapalhado pelo sol. Não há remorso na fala de Meursault quando relata o ocorrido – não há sequer um sentimento de culpabilidade; tudo aconteceu por conta do atordoamento que sentiu, e isso, para ele, justifica tudo. A irrelevância da morte é tão ou maior do que a da própria existência do árabe, pois tal indiferença existe, cristalizada, no estrangeiro. Kristeva interpreta essa personagem (no caso, a do romance) da seguinte maneira: “Enquanto a inquietante estranheza que sinto diante do outro me mata lentamente, a indiferença anestesiada do estrangeiro, em compensação, explode em assassinato de outrem” (KRISTEVA, 1994, p. 33).

Sendo assim, a estranheza presente na adaptação é representada por Arthur Meursault, visto pela figura actorial de Mastroianni. Em alguns momentos, porém, esse estranhamento parece diluído na narrativa, visto que a escolha do diretor ao adiantar uma sequência narrativa faz com que parte das expectativas do espectador quanto ao crime cometido pela personagem inferido na sequência de abertura esteja mais aproximada de tal acontecimento do que se a película tivesse a mesma abertura do romance. Mas, ainda que parte das expectativas do leitor em relação ao assassinato sejam correspondidas, a personagem continua agregando em si características típicas de um estrangeiro, tais como a segurança de si, a apatia perante as convenções sociais e, principalmente, a grande indiferença para com o mundo.

Face às nossas análises, as teorias referentes ao estranho suscitam importantes reflexões, tais como a relação entre o que é próprio e o que é estrangeiro, o que caracteriza um indivíduo como pertencente a uma categoria de estranho, bem como os elementos capazes de apontar para uma estranheza intrínseca ao indivíduo, para o local de inserção desse sujeito. Por esse motivo, esses conceitos serão retrabalhados no próximo capítulo, em que colocamos as duas obras em comparação e aprofundamos a análise sobre elas, levando em consideração, além dos aspectos já mencionados, a contextualização sócio-histórica-cultural que engloba as narrativas literária e fílmica estudadas.

4 Textos e contextos em *O estrangeiro*

4.1 As relações entre as narrativas

A relação intertextual que pretendemos estabelecer nesse estudo baseia-se nas noções gerais indicadas por Genette, Kristeva e Samoyault. Desse modo, a análise dos textos eleitos é posta no âmbito dos estudos sobre a intertextualidade, com o foco na comparação entre livro e filme e com o objetivo de entender como as duas narrativas permitem a representação do conceito de estranho, isto é, como essas narrativas articulam-se com as definições teóricas apresentadas e como tal representação do estranho configura-se na personagem principal. De modo a colocar os textos em comparação, é importante entender como cada texto funciona, e, para a análise dos processos de transcrição, utilizamos as perspectivas adotadas por André Gaudreault e Philippe Marion.

Em termos gerais, as inovações da linguagem cinematográfica fizeram com que o cinema se tornasse cada vez mais próximo da literatura. Isso porque alguns recursos cinematográficos não atuam propriamente apenas em função de sequências de intensa narratividade fílmica (imagética), mas, sim, em função da narratividade da história, que é própria à literatura. Tais recursos revelam-se como um dos pontos altos da capacidade do cinema de trabalhar com o contraste e a distância, e não somente com a integração com o escrito literário.

Pensar que a imagem empenha-se para ser esquecida, enquanto um meio contingente de representação, significa dizer que a imagem deixa de ser apenas uma forma efêmera de representação. Mesmo sabendo que, por meio dos seus recursos imagéticos, o cinema pode representar uma narrativa de um modo distinto das demais formas estéticas, a imagem não será, aqui, tomada como a forma essencial do cinema, no sentido de que a imagem é um dos recursos para contar a história, mas não o único. Contudo, uma vez que trabalhamos com duas mídias diferentes, é mister saber que os seus modos de fazer são específicos de cada uma. Nas palavras de Gaudreault e Marion, o assunto é tratado da seguinte maneira: “Como um projeto narrativo, a fábula é encarnada através da interação com a mídia” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 121). É ela que é adaptada no filme de Visconti – a fábula criada por Camus em *L’Étranger* passa para outra mídia, o cinema, sendo transformada em um outro objeto estético a partir dos materiais de expressão dessa nova mídia. Trata-

se, então, da adaptação do que foi chamado de *fábula* pelos formalistas russos (Chklovski, Pétrovski & Tomachevski), sendo ela o objeto da adaptação⁴⁵.

A fábula dos russos seria o equivalente à *fable* dos franceses. Tomando-a como a parte a ser adaptada, tem-se a ideia de que poderia existir sem uma mídia na qual se realizar; mas, talvez seja problemático imaginá-la sem uma encarnação midiática. Como argumentam Gaudreault e Marion, as mídias devem ser pensadas na articulação do que elas querem falar com o meio de expressão do qual fazem parte: “Qualquer mídia expressiva e, especialmente, uma mídia expressiva artística deve, então, ser moldada tendo em mente a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 110).

A primeira sequência do filme coloca-se, assim, como uma decisão fílmica de alterar uma dada sequência de fragmentos narrativos originais (isto é, do texto de origem, de Camus). O primeiro momento narrativo inovador e modificador na transcrição feita por Visconti corresponde à primeira sequência do filme, que ocupa os seus cerca de um minuto e quarenta segundos iniciais, em que a personagem principal, Meursault, é conduzida algemada ao inspetor e a esse se apresenta. Quando questionado se já dispõe de um advogado para interceder pela sua causa, Meursault responde que não considera a contratação de um advogado necessária, pois vê a sua defesa como sendo demasiadamente simples.



Figura 4 – Close nas mãos algemadas de Meursault em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:00:36 da película

⁴⁵ Como na nossa apreciação da proposta de Hutcheon no capítulo 1.

A imagem que se vê acima é dos 36 segundos iniciais de filme e mostra um *cut-in* feito nas mãos da personagem algemada, levantando a suspeita de que tenha cometido um ato ilícito. Logo nessa entrada, o espectador tem uma visão diferente da personagem, uma vez que um *close* é feito – no cinema, essa técnica normalmente é utilizada para enfatizar um detalhe que não poderia ser visto pelo olhar ampliado do espectador; é uma forma de o diretor dizer para o seu público que esse detalhe é relevante. Para a leitura que buscamos nesse estudo, a distinção na identificação da personagem como estranho que ocorre entre as narrativas literária e fílmica se dá a partir do deslocamento feito na transcrição, pois, enquanto no livro a estranheza deriva da aparente falta de subjetividade do protagonista, na película, tal percepção é oriunda da suspeição criminosa atribuída a Meursault já na primeira sequência. O aspecto inicial de leitura da película, a partir do deslocamento dessa sequência para a entrada da narrativa fílmica, aponta para a impressão de que, na obra transcrita, o espectador é prontamente avisado que o narrador da história é, em verdade, um criminoso. Essa informação (que no livro de Camus é dada somente depois do fato que o leva à prisão, em sequência cronológica linear) gera outros sentidos de leitura dos espectadores, os quais sabem de antemão que o protagonista esconde uma trajetória que, aos poucos, espera-se que seja revelada.

Essa revelação do fato faz com que o estranhamento causado no leitor seja dissolvido na leitura cinematográfica em comparação ao texto de Camus, trazendo à tona outra forma de perceber o estranho. Observa-se que o estranhamento que a personagem Meursault provoca no leitor é realizado com maior intensidade na obra camusiana, uma vez que o anúncio da morte da mãe é o ponto de partida da narrativa, seguido da evidente confusão do narrador – tanto ao que se refere à data exata do falecimento da mãe quanto ao que tange à narração em si – ao contar os acontecimentos.

Após o corte da sequência, o que se vê no filme corresponde também ao início do livro. A partir desse momento, o filme segue basicamente as sequências literárias, reproduzindo, muitas vezes, as mesmas falas e ações das personagens transcritas no romance. É importante lembrar que, no livro, existe uma sequência semelhante à do presídio, porém mais adiante no texto. Novamente na película, vemos as imagens da câmera de dentro do ônibus, acompanhando a viagem de Meursault e mostrando um contraste entre a escuridão do lado interno da condução e a claridade do lado

externo, o que nos permite imaginar que as janelas se parecem com pequenas telas de cinema, no sentido de haver uma alusão à transposição do romance para a tela, especialmente se considerado o momento em que isso ocorre no filme – momento em que, oportunamente, o filme dá início à sequência genérica.



Figura 5 – Luz e sombra em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:03:05 da película



Figura 6 – Parte do filme que coincide com a entrada romanesca em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967), com a duração de 00:03:16 a 00:03:40 da película

Apesar de a sequência que inaugura o genérico fílmico assemelhar-se ao *incipit* de Camus, ela não tem a mesma capacidade de causar estranhamento no

espectador, uma vez que o que é enfatizado pelo narrador em voz *off* é apenas o seu cansaço e sono, sem haver menção à morte da mãe nem à sua apatia em relação ao mundo.

As escolhas dos autores foram mediadas majoritariamente pela ideologia de cada um, ainda que Visconti tenha reproduzido a sua transcrição seguindo algumas condições impostas no contrato com a produtora. Portanto, coloca-se em evidência a ideologia por trás das predileções pessoais dos artistas, as quais também dependem dos recursos da própria linguagem cinematográfica, a exemplo da focalização da câmera na abertura, em que o ponto de fuga centralizado acompanha a aproximação do protagonista.



Figura 7 – A entrada da personagem em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:00:34 da película

Essa escolha de manter a câmera parada tem por intuito acompanhar a visão do espectador, o qual, supostamente, deve estar acomodado no mesmo lugar durante toda a exibição do filme. Esse recurso proporciona ao filme uma entrada literal, em que alguém entra no espaço cinematográfico. Na cena em destaque, a personagem entra no ambiente e posiciona-se por entre as outras pessoas que estão no corredor, e então o espectador vai aos poucos distinguindo essa personagem das demais, processo que conclui-se com a escolha de fazer um *cut-in* nas mãos algemadas da personagem, deixando evidente que ela está sendo acusada de algo e, pondo, assim, em dúvida a sua idoneidade desde as primeiras sequências narrativas.

Essas escolhas são determinadas pela ideologia particular do autor de colocar em evidência um ou outro detalhe da fábula, para dar esse ou aquele sentido a partir das sequências de imagens. No livro intitulado **A linguagem do cinema** (2013), Robert Edgar-Hunt, John Marland e Steven Rawle falam sucintamente sobre a questão da ideologia no cinema:

Com o tempo, duas grandes escolas de pensamento se desenvolveram em torno da natureza da ideologia e de como o cinema deve ser tratado. Elas podem ser definidas como texto e contexto. O texto vê o filme como filme e extrai temas que refletem sobre a sociedade, enquanto o contexto vê o contexto em que o filme foi produzido (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 97).

Os autores esclarecem que a análise ideológica que importa acontece no entrecruzamento entre o texto e o contexto. Sobre esses dois pontos, é importante notar que as narrativas de Camus e de Visconti foram feitas em diferentes períodos – o cineasta lança o filme vinte e cinco anos depois da publicação do romance. Tendo isso em vista, entende-se que os interesses de Visconti ao realizar a película são distintos dos que fizeram Camus escrever; e, já que os contextos são distintos, as escolhas ideológicas também diferem. O diretor escolhe fazer o filme pensando nos seus contemporâneos: o filme foi feito para expressar algo para aquele momento histórico no qual se insere.

No mesmo ano de lançamento do filme, Luis Buñuel lançava **Belle de Jour** e Jean-Luc Godard lançava **La Chinoise**. O público desses dois filmes é possivelmente o mesmo do de Visconti, e o que cada um deles estava buscando exprimir para o público dos seus respectivos filmes é o que está por trás da ideologia. Sobre o tempo e o espaço de recepção dos filmes em relação ao pensamento ideológico, sabe-se que Visconti, assim como seus colegas, buscava exteriorizar os seus próprios ideais para os receptores daquela época:

Pode parecer óbvia a observação de que suas crenças são extremamente dependentes de onde você vem e da época em que vive. Teorias da ideologia sugerem que, como indivíduos complexos, somos, na verdade, uma amálgama de experiências que aconteceram para “nos construir”. Isso significa que pode haver ideologias universais que compartilhamos, mas que também há questões específicas que são contingentes ao tempo. Às vezes isso é chamado de “determinismo contextual” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 97, destaques dos autores).

Os componentes ideológicos presentes nas obras de Camus e Visconti são diferentes entre si, pois, como mencionado, os dois estão inseridos em contextos

históricos diferentes, os quais devem ser levados em consideração a fim de discutir as motivações de cada autor. **L'Étranger** foi criado por Camus, acompanhando, assim, os ideais defendidos por ele. A sua atitude diante da literatura nunca foi aquela que hoje se chama de literatura engajada; o propósito desse autor não era o de falar sobre os acontecimentos presenciados na sua terra natal, como forma de posicionar-se politicamente sobre as atitudes tomadas pelos governos. Muito embora, no romance, a Argélia não seja configurada apenas como pano de fundo – meramente o cenário onde as ações ocorrem –, pois os acontecimentos narrados só adquirem a significação que têm por causa do contexto argelino, a morte do árabe sendo vista como secundária perante a indiferença da personagem no enterro da mãe é uma das evidências dessa relação específica com a ambientação do romance. Nesse sentido, essa ambientação corrobora para que os eventos sejam narrados da forma que foram.

Os anos vividos na Argélia sob o domínio francês e a ideologia de Camus são refletidos, sobretudo, nos textos jornalísticos e nos ensaios desse autor; porém, não há como negar que parte da sua ideologia está presente, também, nos seus textos literários. A sua vontade de fazer textos que falem do absurdo é uma prova desse comprometimento com os ideais próprios. Assim, podemos assumir que, mesmo não sendo uma ideologia partilhada por um grande número de pessoas, ela configura-se como ideologia, visto que é a verdade em que o autor acredita. Como explica Terry Eagleton:

o que às vezes se percebe como ideológico em uma forma de consciência não é o modo como ela ocorre, ou se é verdadeira ou não, mas o fato de ser funcional para legitimar uma ordem social injusta. Desse ponto de vista, não é a origem das idéias que as faz ideológicas. Nem todas as idéias que se originam na classe dominante são necessariamente ideológicas; inversamente, uma classe dominante pode apoderar-se de idéias que germinaram em outro lugar e utilizá-las para seus propósitos. A classe média inglesa encontrou a mística da monarquia já pronta, elaborada por uma classe dominante anterior a ela, e adaptou-a eficientemente a seus próprios fins (EAGLETON, 1997, p. 50).

Ainda que Eagleton atribua à ideologia o caráter legitimador da ordem social, no caso da ideologia que atribuímos aos textos de Camus, não seria tomada a ideia de que o autor busca, por meio desses textos, criar uma ideologia para combater as injustiças que ele presenciava, mas que ele queria, por meio da escrita, mostrar o absurdo da existência.

O absurdo é uma questão que teve uma grande importância na vida de Camus, pois por muitas vezes ele foi associado aos pensamentos e ideologias do

existencialismo – o que ele, todavia, negava, e, inclusive, acabou acarretando o fim da amizade entre ele e o principal líder do movimento existencialista, Jean-Paul Sartre. Ao adotar o absurdo como abordagem do seu primeiro romance, ele coloca a existência não como Sartre propunha, mas questionando a vida e os seus absurdos. Nos cadernos de Camus dos anos 1935-1937, encontram-se notas que podem ser associadas às características absurdas da vida presente em **O estrangeiro**, o seu romance inaugural: “Narrativa – o homem que não quer se justificar. A ideia que se tem dele mesmo lhe é preferível. Ele morre sozinho guardando a consciência de sua verdade. – Inutilidade desse consolo” (CAMUS, 2014a, p. 39).

A escolha do autor em escrever um romance sobre um “homem que não quer se justificar” (CAMUS, 2014a, p. 39) é condizente com a sua ideologia, pois Meursault decide não responder àquilo que não o representa, não fingir ser o que não é e continuar fiel à sua verdade. Em consequência, acaba sentenciado à morte, o que é preferível para a personagem. Os anos que o escritor passou em Argel e em Orã foram relevantes para a construção d’**O estrangeiro**, visto que as suas atividades em jornais como o **Alger Républicain** são ligadas à política, manifestando-se criticamente sobre os eventos sociopolíticos importantes da época. A sua preocupação com a situação dos franco-argelinos e a condição de estrangeiro começaram a aparecer nos seus cadernos, como na seguinte passagem: “Em um país estrangeiro, sol que doura as casas sobre uma colina. Sentimento mais forte que diante do mesmo fato em seu próprio país. Não é o mesmo sol. Eu sei bem que não é o mesmo sol” (CAMUS, 2014a, p. 40).

A situação da Argélia era incômoda para o autor. Quando mudou-se para a capital francesa, trabalhando, entre os anos de 1940 e 1941, no jornal **Paris-Soir**, onde também termina de escrever **L’Étranger**, Camus sente-se como estrangeiro e reflete sobre a situação dos seus compatriotas. Segundo Franck Nouchi, ele não conseguia esquecer-se das vítimas do seu país e tinha a seguinte vontade: “A propósito da Argélia, ‘seu’ país, essa impossibilidade de esquecer as vítimas o conduzia a querer o impossível: a coexistência na igualdade de direitos, dois povos numa mesma nação”⁴⁶ (NOUCHI, 2013, p. 3, destaque do autor, tradução nossa).

⁴⁶ "A propos de l'Algérie, 'son' pays, cette impossibilité à oublier les victimes le conduisit à vouloir l'impossible: la coexistence dans l'égalité de droits, deux peuples dans une même nation" (NOUCHI, 2013, p. 3).

A condição desses dois povos é absurda, mas o sentimento de estranho de Meursault no seu próprio país, no bairro em que morava junto com a mãe, no qual nada realmente mudou, é algo ainda mais profundo, o que poderia, inclusive, tornar quase irrelevante a sua estranheza perante o mundo. No entanto, ao publicar o seu romance, em 1942, ano no qual a Argélia ainda não era independente, Camus faz com que o texto possa ser entendido como uma crítica aos acontecimentos históricos – ser estrangeiro na sua própria terra é o que estava acontecendo com muitos argelinos naquele momento, em que havia a cultura europeia, sempre sobreposta aos costumes locais, e o não pertencimento a nenhuma das duas culturas. Esse cenário afligia tanto descendentes de franceses que ali viviam quanto os argelinos. Sobre essa situação de não pertencimento no próprio país, Camus expressa o seu sentimento:

Sou suspeito para os nacionalistas dos dois lados. Para uns, meu erro é não ser suficientemente patriota. Para os outros, sou patriota demais. Não amo a Argélia à maneira de um militar ou de um colono. Mas será que posso amá-la de outro modo que não como francês? O que muitos árabes não compreendem é que a amo como um francês que ama os árabes e deseja que, na Argélia, eles estejam em sua terra sem que por isso ele mesmo se sinta estrangeiro (CAMUS *apud* TODD, 1998, p. 739).

No que tange à situação sociohistórica da produção do filme de Visconti, a guerra da Argélia já estava terminada havia cinco anos na época de lançamento do filme. No entanto, os conflitos ainda causavam debates; tanto que, ao decidir fazer a adaptação do romance camusiano, o diretor italiano pretendia refletir sobre os acontecimentos do passado, denunciando, assim, que o presente ainda está marcado pelos traumas dos anos anteriores. Sobre o *modus operandi* de Visconti, Schifano afirma:

Humanista, de modo algum disposto a fazer tábula rasa do passado, seus retrocessos, seus grandes *flashbacks* não são retornos aos distantes paraísos perdidos de uma infância, de um casulo familiar, de um acalanto perdido na memória, ou de uma evasão para mundos imaginários: são antes uma decifração dos signos, e todas as releituras que ele faz das grandes obras do passado ali estão para pôr o dedo nos signos precursores de mutações históricas que só se exprimirão anos mais tarde. [...] Mais que uma paisagem nostálgica, a memória desenha uma perspectiva na qual se ligam o passado mais distante e o presente mais atual, quer o presente repita o passado, quer o passado anuncie o presente do qual contém todos os germes e os primeiros sintomas das enfermidades das quais o presente sofre ainda, e por vezes com mais intensidade (SCHIFANO, 1990, p. 365-366).



Figura 8 – Meursault na cela com árabes em *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967) aos 00:55:42 da película

Na sequência trazida pela Figura 8, na qual Meursault é levado para uma cela comum, percebe-se que a separação entre o narrador e seus companheiros de cela é muito significativa, pois, ao estar rodeado por árabes, é mais estrangeiro ainda. Meursault não compartilha com eles as características físicas, nem a aparência, nem a vestimenta, muito menos sabe como se portar nesse ambiente. Ao ser questionado por um dos prisioneiros sobre o motivo que o levou a ser encarcerado, responde de imediato que “matou um árabe”, no que é imediatamente alvo dos olhares dos presos, mas não se sente intimidado. Essa é uma forma de o diretor mostrar que, dentro da cela, só existem árabes, que ele é uma exceção, pois quem normalmente se encontra na posição de marginalidade são os excluídos da sociedade, o que ele agora também é, enfatizando a sua posição de estrangeiro.

Como nas adaptações de Visconti feitas de *Il gattopardo* (1963), romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e de *Morte a Venezia* (1971), de Thomas Mann, o diretor propõe-se a discutir os problemas da época. Segundo Laurence Schifano, Visconti tinha essa mesma vontade com o *Lo straniero*:

Assim deveria ter acontecido com *O estrangeiro* de 1967, que ele [Visconti] renegará por não ter podido dar-lhe o sentido que lia nas entrelinhas: no assassinato, por exemplo, [Visconti diz que] “o terror do *pied-noir* que, criado naquele meio, sente-se rejeitado, e sabe que vai ter que partir, deixando aquela terra para seus donos” – o anúncio, portanto, da guerra da Argélia, que acabava de terminar: “Minha [de Visconti] interpretação e meu roteiro d’*O estrangeiro* existem mesmo [...] eu o escrevi com a colaboração de Georges

Conchon, e é algo completamente diferente do filme. Havia ali ecos d'**O estrangeiro** – ecos que, como percebemos, chegavam até hoje, até a OAS, até a guerra da Argélia; este era realmente o significado do romance de Camus. Eu diria que ele previa o que aconteceu, e essa previsão que se encontra no romance, eu a teria concretizado cinematograficamente". Francine Camus, a viúva do autor, nem quis ouvir falar no assunto. (VISCONTI *apud* SCHIFANO, 1990, p. 366)

A intenção de Visconti era de mostrar, na sua adaptação do **L'Étranger**, a situação das pessoas que sofreram com as circunstâncias, e que ainda sofriam mesmo com o fim da guerra, com a rejeição de ser um estrangeiro, principalmente quando se trata de sê-lo em seu próprio país. Como dito por Schifano, a ideologia por trás da montagem do **Lo straniero** não pode ser concebida no filme, em sua plenitude, parte por objeção da viúva do autor, mas também por dificuldades ocasionadas pelo produtor, Dino De Laurentiis⁴⁷.

Exemplo da intervenção de De Laurentiis fora em relação à opção inicial de Visconti pela presença de Alain Delon, que, segundo o diretor, teria dado o tom certo para o Meursault que imaginava; contudo, Mastroianni estava produzindo o filme para De Laurentiis e Visconti estava ligado, por contrato, com o produtor. Acerca disso, Mastroianni comenta a sua participação no filme:

– Disseram: “Mas por que Mastroianni?” [...]; pensava-se provavelmente num protagonista tipo Gérard Philippe (eu sei que foi cogitado o nome de Delon, antes do meu), e devo dizer que isso era um erro, pois o personagem d'**O estrangeiro** não era um intelectual, não era esse arcanjo misterioso do gênero Philippe. Meursault é um mediterrâneo, um sangüíneo, um homem inteiramente normal, que ama as mulheres, a comida, a companhia dos amigos. É daí que nasce o lado extraordinário do personagem, que é alguém muito sadio, muito normal e muito mediterrâneo (MASTROIANNI *apud* SCHIFANO, 1990, p. 366).

De fato, Meursault não era um intelectual, mas tampouco acreditamos ser alguém definido por “amar as mulheres, a comida, a companhia dos amigos”, e que devesse ser visto como “muito mediterrâneo”. Essa perspectiva sobre o personagem é o que talvez tenha composto o lado do Meursault de Mastroianni que não condissesse com os anseios de Visconti. Não se pode negar que parte da estranheza atribuída a Meursault advém do fato desse ser um indivíduo comum, ter uma vida pacata, sem muitas reviravoltas, emprego fixo, namorada, porém não é como os outros que se encontram em situação semelhante: não aparenta sentir o mesmo pela

⁴⁷ Schifano (1990) chega a sugerir, inclusive, que o resultado final do filme não fora o desejado pelo diretor, visto que queria colocar na tela os problemas que Camus antecipara em 1942 e que viriam a acontecer no dia 31 de outubro de 1954, quando se iniciou a guerra da Argélia.

namorada que ela sente por ele, e é indiferente aos amigos, agindo apenas por acaso, em posição de cúmplice de Raymond. No filme de Visconti, a indiferença para com Raymond pode estar menos evidente que no romance, pois não tem a presença marcante dos comentários que encontramos no livro, como quando ele o ajuda com uma carta, em que Meursault diz: “Tanto fazia ser ou não amigo dele, e ele parecia realmente ter vontade disso”⁴⁸ (CAMUS, 2014b, p. 37).

Sobre a escolha do ator para o papel, Schifano fala da possibilidade de ter Delon ou Philippe no papel principal e as diferenças que isso teria causado em relação à atuação de Mastroianni:

Uma visão muito terra-a-terra do personagem, que convém à primeira parte do romance e do filme, mas bem menos à segunda, onde o muito stendhaliano Gérard Philippe não teria ficado deslocado, e onde Visconti teria conseguido, sem dúvida, evidenciar aspectos mais finos e mais profundos da personalidade de Alain Delon. “Talvez – confirma Suso Cecchi d’Amico – Mastroianni não fosse exatamente o ator indicado, pois ele não tem problemas existenciais, é preguiçoso, enfim, não dá ao filme uma dimensão suficiente”. Mastroianni permanecia muito “italiano”, e ninguém mais que Visconti era sensível àquilo que a origem de um ator pode dar ou tirar de um personagem (SCHIFANO, 1990, p. 367, destaques do autor).

Assim, é possível que a personagem de Meursault não tenha sido idealmente representada no corpo de Mastroianni. Aqui, interessa-nos destacar que a presença de Mastroianni pode ser um fator que implica para diminuir o estranhamento – que se encontra no romance – na transposição fílmica, uma vez que a personagem, ao ser interpretada pelo ator italiano, traz consigo uma aparência menos deslocada e que adquire com maior intensidade a estranheza apenas nos momentos em que existem as intervenções em voz *off*, em que é possível saber o que a personagem está sentindo. Vemos isso na atmosfera criada pelo diretor, principalmente ao dispor o sol e o calor de maneira intensa como sendo adversários à personagem, o que faz com que o espectador sinta o desconforto sofrido por Meursault, que se sente incomodado pela sociedade que o entorna. A fotografia criada por Giuseppe Rotunno evidencia o clima pesado evocado no romance; a relação da presença da luz, do contraste entre imagens escuras e outras de grande luminosidade aparecem como a tradução do sentimento desconfortável que sente a personagem.

Indo de encontro à interpretação de Visconti do romance camusiano, a grande estranheza, percebida no filme, advém da situação não estar “em casa” em lugar

⁴⁸ “Cela m’était égal d’être son copain et il avait vraiment l’air d’en avoir envie” (CAMUS, 2000, p. 54-55).

nenhum, não estar confortável na própria pele. O Meursault de Visconti é indiferente aos amigos, às convenções sociais, às arbitrariedades das relações humanas; porém, ele não é indiferente à própria vida, pois acredita estar vivendo a sua verdade, não sendo afetado pela concepção alheia – ele está bem consigo, a ponto de não sentir necessidade de justificar-se no dia do seu julgamento. Não se sente obrigado a corresponder às expectativas de quem o julga, nem de se enquadrar para o julgamento, ainda que isso tenha sido recomendado pelo seu advogado de defesa.

Destarte, no romance de Camus e na película de Visconti, a personagem de Meursault incorpora traços que podem classificá-la como sendo diferente das demais pessoas, pois ela não se adéqua aos padrões admitidos pela sociedade na qual está inserida. No livro, é possível entender, já a partir do *incipit*, a falta de destreza do narrador nas relações humanas como uma rejeição à normatividade vigente, visto que os outros não compreendem as suas ações e as condenam, como no já citado pedido de licença de Meursault ao patrão para a ida ao enterro de sua mãe. Já a personagem criada por Visconti leva o espectador a perceber nela alguma estranheza, porém como ela parece estar envolvida com as outras personagens, muitas vezes deixando transparecer que está inclusa naquele meio, faz com que a sua estranheza fique mais diluída na narrativa, ao passo que as suas falas em voz *off* ajudam o leitor a entender os seus pensamentos e sentimentos para com os outros e as situações por ele vivenciadas, sendo possível, dessa forma, perceber que Meursault é indiferente perante aos seus. Assim, percebe-se que ambas as personagens têm características do “estranho” que, no entanto, são representadas de maneira diferente, em vista, também, do código estético no qual se inserem.

Para entender os motivos que levam a personagem Meursault a ser caracterizada como estrangeiro, é necessário entender que a trama criada por Camus desenvolve-se em uma sociedade segregadora, tornando a absorção do estranho inaceitável, pois a sociedade não compreende a subjetividade dos indivíduos, ainda que cada um aprecie a sua individualidade.

Meursault traz consigo as características do indivíduo reconhecido pelo leitor como estrangeiro: é um homem individualista, indiferente em relação aos outros. Solitário, vive uma rotina dividida entre a sua casa e o seu trabalho, não almejando nenhuma mudança em sua vida. A construção da personagem é linear, sem dar espaço a hesitações, dúvidas, arrependimentos e inquietações, tornando-a, então, apática. Kristeva analisa o romance camusiano e nota esses aspectos a partir,

sobretudo, da linguagem utilizada pelo narrador/protagonista para contar a sua história, linguagem essa que se caracteriza pela narração telegráfica, minimalista. Para a autora:

De uma exatidão metálica, essas palavras não são contagiantes, não comovem. Elas dissociam, dissolvem a comunidade possível dos interlocutores. Elas nos devolvem – a propósito desses objetos e desses estados – essa lucidez “à parte” que as comunidades tentam suprimir (KRISTEVA, 1994, p. 34, destaque da autora).

Essa indiferença característica, refletida nas frases curtas e ausentes de sensibilidade típicas da linguagem utilizada, pode ser percebida em diferentes trechos das narrativas literária e fílmica, visto que, no decorrer da história, o narrador não exterioriza qualquer emoção ao narrar fatos importantes. Além disso, traz consigo uma verdade que acredita ser absoluta – ou melhor, reveste-se de uma certeza sobre aquilo que narra. No segundo capítulo do livro, quando é interrogado pelo juiz de instrução sobre o assassinato que cometera, Meursault diz não precisar de defesa, pois o seu caso é simples, sem haver a necessidade de maiores explicações – isso seria um traço de indiferença no seu discurso, no sentido de que ele se abstém de defender-se, pois acredita ser tal defesa dispensável. Ainda sobre esse tema, Kristeva aponta a indiferença como característica primordial do estrangeiro:

A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa. É que o afastamento onde o mantemos corresponde àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humildade que, definitivamente, constitui-se de uma nítida brutalidade. Ali, purgado de emotividade fingida, mas também de sensibilidade, tem o orgulho de possuir uma verdade que talvez seja uma simples certeza – a capacidade de expor claramente o que as relações humanas têm de mais abrupto, quando eclipsa-se a sedução e as conveniências cedem em proveito do julgamento dos confrontos: choque dos corpos e dos humores. Pois o estrangeiro, do alto dessa autonomia escolhida unicamente por ele, quando os outros permanecem, prudentemente, “entre si”, de forma paradoxal confronta a todos com um simbólico que se recusa à civilidade e reconduz a uma violência desnudada. O cara-a-cara dos brutos (KRISTEVA, 1994, p. 15, destaque da autora).

A falta de apuro social da personagem aparece, também, no modo de narrar os acontecimentos: ele descreve cenas como o enterro de sua mãe com uma frieza que não condiz com o que seria socialmente esperado para um filho na mesma situação, atentando para detalhes que poderiam ser facilmente ignorados por qualquer um – a exemplo das roupas que o amigo de sua mãe usava no enterro –, detalhes com os

quais, provavelmente, um filho de luto não estaria preocupado nesse momento. Tal cena é transcrita a seguir:

Diante da porta [do asilo] estava o carro: envernizado, comprido e reluzente, me lembrava um porto-canetas. Ao lado dele estava o agente funerário, homenzinho de roupas ridículas, e um velho com ar constrangido. Compreendi que era o Sr. Pérez. Tinha um chapéu de feltro, de copa arredondada e abas largas (tirou-o quando o caixão atravessou a porta), um terno cujas calças se enrolavam nos sapatos e uma gravata de tecido preto, pequena demais para a camisa branca de colarinho alto⁴⁹ (CAMUS, 2014b, p. 21-22).

Outro aspecto que destacamos é o da certeza que a personagem tem sobre a verdade com que reveste as suas ações, certeza essa que se instabiliza quando ele é confrontado com os seus próprios pensamentos na prisão, onde as palavras não podem se converter em ações. Nesse momento – antes da sua execução –, quando Meursault é tomado por sentimentos nostálgicos, a fragmentação da sua existência torna-se evidente, mas “essa insensibilidade, essa dureza em estado de ausência de gravidade é um absoluto que não dura muito” (KRISTEVA, 1994, p. 16). Ainda nessa passagem, a personagem, ao encontrar-se, contra a sua vontade, com um padre, revolta-se com a presença do intruso naquela sua hora de reflexão, como se alguém invadissem o seu espaço. Esse desconforto sentido por Meursault pode ser entendido com um sintoma do seu narcisismo, pois alguém de fora tenta colocar as suas próprias certezas no lugar das do protagonista, e esse, por sua vez, é seguro de si e não aceita nenhum tipo de intervenção.

Essa representação do estrangeiro é, portanto, adepta à neutralidade – não pertence a lugar nenhum –, e a sua insensibilidade transforma-se em um discurso irônico e extremamente cético em relação às questões do mundo. A estranheza atribuída a Meursault deve-se ao fato de esse ser caracterizado pela indiferença e fragmentação, o que lhe confere o *status* de estrangeiro na sociedade. Percebe-se, então, que ele é um substrato da sociedade, que evidencia o vazio de significado que se tenta silenciar. Esse silêncio, visível na composição da personagem, “não lhe é imposto, ele está em você” (KRISTEVA, 1994, p. 24), ou seja, o silêncio está em todos nós. A sociedade, todavia, não admite que essas características sejam naturais ou

⁴⁹ "Devant la porte, il y avait la voiture. Vernie, oblongue et brillant, elle faisait penser à un plumier. A côté d'elle, il y avait l'ordonnateur, petit homme aux habits ridicules, et un vieillard à l'allure empruntée. J'ai compris que c'était M. Pérez. Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges (il l'a ôté quand la bière a passé la porte), un costume dont le pantalon tire-bouchonnait sur les souliers et un nœud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc" (CAMUS, 2000, p. 25-26).

intrínsecas ao indivíduo, preferindo segregar àquele que as evidencia de forma contundente, o que, no romance, manifesta-se pelo afastamento que Meursault mantém das demais personagens; por ser estrangeiro, ele está à margem da sociedade.

4.2 O mal-estar causado pelo estranho

As duas narrativas analisadas focalizam principalmente no estranhamento que o protagonista Meursault causa no meio social no qual está inserido, e, também, permitem a percepção desse estranhamento fora das diegeses. A personagem é caracterizada por não seguir os padrões sociais vigentes e, dessa forma, não experiencia uma recepção positiva tanto dentro quanto fora das narrativas; mas, principalmente, ela não se sente deslocada e tampouco infratora das normas sociais, aguçando, assim, a rejeição que lhe é imposta.

Em linhas gerais, viver em sociedade significa participar de uma vida social na qual os critérios foram estabelecidos de antemão. De acordo com Bauman (1998), enquanto existem aspectos considerados positivos pelo meio social, outros, são esquecidos, não mencionados, afastados do campo de visão dos cidadãos de modo intencional e planejado. A sociedade, portanto, impõe a necessidade de “pureza” (BAUMAN, 1998, p. 14), ou seja, visa a uma situação de ordem, na qual cada indivíduo encontra-se em determinado lugar, desempenhando uma determinada função. Dessa forma, aqueles que se opõem à ordem instaurada são os “agentes poluidores” (BAUMAN, 1998, p. 14), considerados infratores dessa ordem e rotulados como estranhos pela sociedade.

Bauman caracteriza o estranho do seguinte modo:

O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe; não partilha as suposições locais – e, desse modo, torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado. Ele “tem de” cometer esse ato perigoso e deplorável porque não tem nenhum *status* dentro do grupo abordado que fizesse o padrão desse grupo parecer-lhe “natural”, e porque, mesmo se tentasse dar o melhor de si, e fosse bem-sucedido, para se comportar exteriormente da maneira exigida pelo padrão, o grupo não lhe concederia o crédito da retribuição do seu ponto de vista (BAUMAN, 1998, p. 19, destaques do autor).

No entanto, a sociedade moderna caracteriza-se pela fragmentação, e, então, o sonho da “pureza” mostra-se ineficaz, visto que a multiplicidade de identidades

invalida a possibilidade de padronização. Nesse sentido, a “sujeira” existe no olhar do observador, pois os padrões a serem conservados mudam de acordo com o contexto social. Bauman (1999) reflete sobre essa questão:

A intolerância é, portanto, a inclinação natural da prática moderna. A construção da ordem coloca os limites à incorporação e à admissão. Ela exige a negação dos direitos e das razões de tudo que não pode ser assimilado – a deslegitimação do outro (BAUMAN, 1999, p. 16).

O estranho, assim, não se adéqua aos ideais de pureza, mas, tampouco, pode ser considerado um inimigo na sociedade, desconstruindo, também, o binarismo estabelecido socialmente que determina sempre uma definição em oposição à outra e exclui aqueles que não se encaixam nesse conceito. O estranho é, pois, o principal membro dos indefiníveis, não se vinculando ao binarismo social existente. Assim sendo, ele evidencia as fragilidades sociais, confrontando a sensação de ordem e representando a vulnerabilidade da sociedade:

Nenhuma classificação binária usada na construção da ordem pode se sobrepor inteiramente à experiência contínua e essencialmente não discreta da realidade. A oposição, nascida do horror à ambiguidade, torna-se a principal fonte de ambivalência. A imposição de qualquer classificação significa inevitavelmente a produção de anomalias. [...] Dificilmente haverá uma anomalia mais anômala que o estranho. Ele se situa *entre* amigo e inimigo, a ordem e o caos, dentro e fora. Ele *representa* a deslealdade dos amigos, o gracioso disfarce dos inimigos, a falibilidade da ordem, a vulnerabilidade interna (BAUMAN, 1999, p. 70-71, destaques do autor).

Bauman acredita que, “num mundo moderno constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária” (BAUMAN, 1998, p. 21), pois as normas vigentes não dão conta daqueles que desrespeitam às leis e subvertem a ordem estabelecida socialmente, visto que eles entendem que a construção identitária se dá subjetivamente e, assim, buscam constituir-se como indivíduos sem a necessidade de herdar uma identidade preestabelecida. Entretanto, os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que possam acomodar uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem corroborar com a não adequação do estranho.

O estranho, pois, não tem um lugar estável socialmente, sendo perseguido ou marginalizado pelo meio social. Percebe-se, portanto, que a sua anulação é consequência das relações de poder, originadas da política de exclusão, a qual se sustenta na lógica da polarização, ou seja, impõe o caráter de exceção àqueles que não se adaptam ao binarismo que vigora na sociedade.

A situação avassaladora na qual Meursault (do livro e do filme) se encontra é marcada pelo comportamento estéril e pela atitude silenciada, sendo, dessa forma, uma personagem que não se relaciona com as demais da forma que seria socialmente aceitável e, portanto, adquire características que o definem como estranho. Assim, o sentimento de exclusão permeia as duas narrativas, evidenciando que a personagem se vê diante de um mundo que não lhe acrescenta valores e tampouco sentimentos que despertem o seu interesse e entendimento de pertencimento. Bauman comenta acerca da classificação do que é estranho e de como acontece a rotulação de uma determinada pessoa no trecho que segue:

O que faz certas pessoas estranhas e, por isso, irritantes, enervantes, desconcertantes e, sob outros aspectos, “um problema”, é – vamos repetir – sua tendência a obscurecer e eclipsar as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas (BAUMAN, 1998, p. 37, destaque do autor).

Como já mencionado, o fato de o indivíduo não se situar em nenhuma das posições binárias que a sociedade determina faz com que esse indivíduo cause desconforto nos demais, uma vez que problematiza o lugar do outro, iluminando um caminho que era inexistente no pensamento normativo. O estranho é um indivíduo de fronteira; não se estabiliza em nenhum dos lados e caracteriza-se pelo fato de não reproduzir a ordem sistêmica que lhe é imposta, assim como aponta Waldenfels:

No limite de toda ordem, o estrangeiro emerge como algo extraordinário que não pode encontrar lugar na sua respectiva ordem, e, ao mesmo tempo, como o que está sendo excluído, não é nada. Uma vez que não está excluído como tal, mas é ainda excluído de uma ordem específica, o estrangeiro significa mais do que o cinza-no-cinza de uma mera indeterminação⁵⁰ (WALDENFELS, 2011, p. 4, tradução nossa).

Nesse sentido, é necessário refletir acerca do contexto social no qual Camus estava inserido ao escrever o seu romance, com a finalidade de entender a analogia traçada com o conceito de estranho proposto.

Sartre, assim como diversos autores (inclusive o próprio Camus), vê semelhanças entre o escritor franco-argelino e a obra camusiana, percebendo que há particularidades das vivências de Camus na sua escrita. Em uma análise de **L'Étranger**, Sartre afirma:

⁵⁰ “At the limits of every order, the alien emerges in the shape of something extraordinary that cannot find its place in the respective order, and, at the same time, as what is being excluded, it is not nothing. Since it is not excluded as such, but is rather excluded from a specific order, the alien signifies more than the gray-on-gray of mere indeterminacy” (WALDENFELS, 2011, p. 4).

O estrangeiro é uma folha da sua vida [de Camus]. E como a vida mais absurda deve ser a vida mais estéril, o seu romance pretende ser de uma esterilidade magnífica. A arte é uma generosidade inútil. Não nos amedrontamos excessivamente: por debaixo dos paradoxos de Camus encontro algumas avisadas observações de Kant com respeito à “finalidade sem fim” do belo. De qualquer modo aí temos **O estrangeiro**, desligado de uma vida. Injustificado, injustificável, estéril, instantâneo, já desamparado pelo seu autor, abandonado em troca de outros presentes. E é assim que o devemos tomar: como uma comunhão brusca de dois homens, o autor e o leitor, no absurdo, para além das razões (SARTRE *apud* FONSECA, 2013, p. 2, destaque no original).

A relação feita por Sartre entre Meursault e Camus é perfeitamente aceitável, visto que o meio social no qual esse escritor se insere determina a sua relação com o mundo, e o mundo que pretende criar em **O estrangeiro** está em conexão com o mundo em que se situa. A aproximação entre os dois suscita a ideia de que a representação do estranho feita por Camus é determinada intensamente pela sua forma de ver o mundo, pela sua bagagem; o escritor comunica-se por meio da sua leitura do mundo, sendo essa leitura indispensável para a sua formação como escritor. Essa relação entre o autor e o seu meio social é comentada por Antonio Candido:

A obra depende estritamente do artista e das condições social que determinam a sua posição. Mas por motivo de clareza preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos. Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável (CANDIDO, 2010, p. 40).

Tanto quanto Meursault, Camus não se ajustava ao binarismo social que vigorava. Em um período pós-guerra, o escritor teve divergências com a sua geração, pois defendia um pensamento distinto, o qual não se encaixava bem nem nos ideais capitalistas e, tampouco, no comunismo. Sendo contrário aos regimes totalitaristas, sua originalidade está ligada à necessidade de renovação, visto que não se apoiava em ideias fixas, acreditando, também, que a ação política não devia ser desvinculada das ações culturais e artísticas.

Os traços biográficos presentes na obra camusiana derivam da necessidade que o autor tinha de interrogar acerca das desigualdades que percebia em seu país, a Argélia. Em Argel, Camus viveu em um bairro operário, Belcourt, próximo dos árabes, percebendo, então, as disparidades sociais provocadas pela colonização francesa que o país sofreu. Essa colonização teve forte impacto na vida dos argelianos, provocando o afrancesamento da nação e a conseqüente segregação dos

árabes. Assim, incentivou, também, a marginalização daqueles que não se enquadravam nas normas estabelecidas pelos colonizadores⁵¹. O sentimento de não pertencimento de Camus deriva da sua origem social e histórica, de não ser aceito entre os franceses e tampouco entre os argelinos. Relativa a isso, Mario Vargas Llosa tem a seguinte visão sobre Camus:

Acho que para entender-se o autor de **L'Etranger** é útil levar-se em conta sua tripla condição de provinciano, homem da fronteira e membro de uma minoria. As três coisas contribuíram, parece-me, para sua maneira de sentir, de escrever e de pensar. Foi um provinciano no sentido cabal da palavra, porque nasceu, educou-se e se fez homem muito longe da capital, no que era então uma das extremidades remotas da França: África do Norte, Argélia. Quando Camus instalou-se definitivamente em Paris, tinha cerca de trinta anos, quer dizer, já era, em essência, o mesmo que seria até sua morte. Foi um provinciano para o bem e para o mal, mas sobretudo para o bem, em muitos sentidos (LLOSA, 1983, p. 231).

A separação entre determinados grupos é culturalmente produzida; o que é estranho para uma cultura, pode ser, dentro das mesmas circunstâncias, aceitável para outra. Desse modo, a criação dos estranhos começa dentro da comunidade onde o estranho se encontra, sendo essa a comunidade de origem ou não. Assim, Camus é estrangeiro tanto na Argélia quanto na França. Ao relatar a incoerência da vida humana, Camus relata, também, a problemática das separações entre os grupos de indivíduos. Assim, as experiências narradas por Meursault demonstram o absurdo da existência. Ao apresentar a história narrada pela voz em primeira pessoa desse sujeito sem tato, que está despreparado para a missão de narrar, o autor faz com que a narração desse sujeito seja clara, transparecendo, através dela, a tamanha absurdidade da vida e os modos como o narrador reage diante dessa vivência.

Não se deve, no entanto, colocar a personagem de Meursault como sendo extensão da vida de Camus; porém, consideramos o autor como participante efetivo do meio social, capaz de desenvolver ideologias que têm papel no tempo e espaço em que ocorrem. Camus identificava-se com os movimentos nacionalistas que lutavam a favor da multiplicidade cultural e religiosa, em parte por, provavelmente,

⁵¹ De acordo com o estudo de Fonseca, “durante a história da colonização e da luta pela descolonização da Argélia, um traço sociocultural ficou evidente: o dilema argeliano da busca por uma identidade cultural a partir da metrópole francesa, definida pela ideologia democrática e colonialista; em contraposição a esse dilema, o da construção de uma nacionalidade genuína, interna, que já tinha sua história, que fora submetida pelo imperialismo francês. Esse mesmo dilema que oscila entre o afrancesamento e o nacionalismo foi sentido por Camus. [Camus], que tanto se posicionou a favor da autonomia do povo argeliano, faleceu em 1960, não presenciando a independência de seu país. Todavia, viveu em meio a essas agitações políticas de forma ativa e consciente” (FONSECA, 2013, p. 10).

sentir-se um estranho na sua própria nação. Assim como Meursault, Camus encontrou o seu lugar longe das manifestações estabelecidas pelas relações fúteis da sociedade; via “o litoral como um paraíso perdido, onde o sol, o mar, a luminosidade e o sentimento de liberdade e prazer predominavam nesse ambiente” (FONSECA, 2013, p. 5). Percebe-se, portanto, uma aproximação entre autor e personagem da narrativa analisada, os quais se sentem deslocados no meio social de que se originam, preferindo viver do modo mais distante possível desses contextos.

Nesse bojo, é importante entender as relações do artista com o meio em que vive e, além disso, perceber a influência que a sociedade exerce sobre a sua obra literária e vice-versa. Sobre essa questão, Candido afirma:

Há neste sentido duas respostas tradicionais, ainda fecundas conforme o caso, que devem todavia ser afastadas numa investigação como esta. A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais. [...] A segunda tendência é a de analisar o conteúdo social das obras, geralmente com base em motivos de ordem moral ou política, redundando praticamente em afirmar ou deixar implícito que a arte deve ter um conteúdo deste tipo, e que esta é a medida do seu valor (CANDIDO, 2010, p. 29-30, destaque do autor).

Sob essa perspectiva, vale refletir sobre como ocorrem as influências sociais no processo de produção literária, pois o autor (qualquer autor) elabora a sua obra seguindo os padrões de sua época, e o produto dessa interação age sobre o meio. Assim, a obra não está concluída no final da sua escritura, mas, sim, após o efeito resultante da recepção dela pelo público leitor. Percebe-se, portanto, que autor, obra e público exercem uma influência mútua, a qual é importante para que se obtenha um entendimento mais amplo e fecundo da obra literária. Candido comenta que:

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador (CANDIDO, 2010, p. 47-48).

Entende-se, pois, que fazer essa relação é necessário porque corrobora na percepção de que um escritor, quando produz uma obra literária, desempenha um papel social, pois traz consigo elementos da realidade da qual faz parte. Candido comenta o papel do escritor da seguinte forma:

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao

seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2010, p. 83-84, destaques do autor).

O leitor, por seu turno, não é um simples receptor da obra, pois esse tem opiniões sobre o mundo e é fundamental para a configuração do produto final da produção literária.

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2010, p. 84).

Assim sendo, é possível notar em **L'Étranger** o engajamento que Camus tinha em demonstrar as deficiências de seu país; entretanto, evidenciou, também, as suas dificuldades individuais, tais como o estranhamento que nutria em relação ao meio social no qual estava inserido, sentindo-se deslocado do mesmo. Sempre atento às ações políticas e culturais de seu país, o escritor se opunha aos conceitos universalistas e totalitários vigentes, rejeitando, inclusive, ser vinculado ao movimento existencialista, sob o argumento de que “o existencialismo de Sartre edifica conceitos e formula razões, enquanto que ele [Camus] busca a compreensão da existência pela interpretação do vivido, pois rejeita o universalismo contido no existencialismo” (FONSECA, 2013, p. 15).

Por não se adequar às linhas de pensamento existentes, Camus buscou superar a sua fase do absurdo, defendendo o tema da revolta. No entanto, sofreu, por isso, críticas ferrenhas, pois a sua forma de pensar destoava da maioria. Aqui, se evidencia a aproximação que o autor mantinha com a personagem Meursault, visto que, além da sua condição de estranho já mencionada anteriormente, ambos desconstituem-se da caracterização absurda, aderindo à revolta. Meursault, no fim do romance, adquire consciência da sua existência.

Dessa forma, escritor e personagem distanciam-se do núcleo social – mesmo que não por vontade própria, pois simplesmente não se enquadram nesse núcleo –, provocando, a partir de suas atitudes, intensa reflexão e inquietação acerca do mundo absurdo, o qual é composto por contradições, angústias e constante sensação de impotência por parte dos que têm pouca significância social. Camus, então, vestiu a

sua obra de uma perspectiva social, ou seja, interessada nos problemas sociais, trazendo as suas inquietações para a literatura a fim de refletir sobre a sociedade daquele período.

Quando se fala sobre Visconti, por seu turno, os assuntos que tangem à apreciação do filme são diferentes aos da obra do escritor franco-argelino, uma vez que a obra do italiano foi considerada por alguns críticos como sendo inferior às outras da sua filmografia pelo fato de romper com as premissas encontradas em obras anteriores, a exemplo da representação da realidade social e econômica de uma época realizada em **Ossessione** (1942). Em **Lo straniero**, a estranheza da personagem abrandar-se no apelo das imagens, visto que podemos dizer que, ao transcodificar a obra camusiana para o cinema, as palavras que impactavam o leitor do romance perdem-se na boca de Mastroianni, e o que fica mais evidente, nesse, é o seu rosto inexpressivo.

Como já trabalhado aqui, a abertura da película de Visconti configura uma sequência fundamental para o entendimento dessa narrativa fílmica. A atmosfera criada faz com que o espectador transporte-se para a Argélia dos anos 1940. Essa reconstituição feita pelo cenarista Piero Tosi ajuda a confrontar o peso, criado por Camus, de um ambiente claustrofóbico, onde o sol está à espreita, sendo um lugar que é sufocado pelo ambiente, onde a natureza não tem nada de romântica ou bucólica. A natureza é, antes, aterrorizadora: as cores escolhidas evocam essa sensação de submissão do homem perante o clima, especialmente o calor e o sol. Essas características de cenário tentam atingir, em profundidade, os sentimentos da personagem que está – e sente-se – sozinha sob o sol da Argélia.

Ainda que Meursault esteja em seu país de origem, entre os seus, ele nunca poderá sentir-se “em casa”, pois é um estrangeiro, não importa onde. Sobre essa característica do estrangeiro, Bauman tem a seguinte afirmativa:

Todos os indivíduos são deslocados e de forma permanente, existencial – onde quer que se encontrem no tempo e o que quer que façam. São *estranhos* em toda parte e, apesar dos seus esforços em contrário, em todos os lugares. Não há um só lugar na sociedade em que estejam realmente à vontade e que possa conferir-lhes uma identidade natural (BAUMAN, 1999, p. 211, destaque do autor).

O desconforto que o filme traz em relação ao estranhamento ali encenado advém não apenas da personagem, mas, também, por meio das sequências da narrativa cinematográfica e do seu enredo. As sequências eleitas por Visconti

conferem à película uma organização distinta do seu intertexto, assim como uma interpretação também distinta. A carga semântica presente na primeira sequência fílmica distancia-se do estranhamento causado nas primeiras linhas do romance homônimo, de tal modo que o protagonista do filme não é, de imediato, segregado dos demais. Meursault encontra-se em uma posição de marginalidade, pois sabe-se, pelas indicações visuais, que ele alguma vez transgrediu a ordem; todavia, ainda não se tem, em tal sequência, a dimensão dessa sua transgressão. A princípio, o motivo pela prisão pode ser de qualquer tipo; contudo, na sequência seguinte, na qual há a menção ao dia da morte da mãe de Meursault, o espectador põe-se, atentamente, em estado de suspeição perante o narrador, visto que já no início ele não se apresenta confiável.

Essa desconfiança criada desde os primeiros minutos de filme destoa, porém, da cumplicidade que o leitor de Camus tem para com o narrador, porque, mesmo sabendo do crime cometido por Meursault, é possível que o leitor passe a sentir-se condescendente com o que aconteceu com o protagonista, chegando, até mesmo, a acreditar que o réu foi condenado injustamente.

Novamente no filme, podemos inferir que a personagem de Meursault não aparenta ser tão indiferente às pessoas e ao mundo (em comparação ao romance), e um dos aspectos que explica isso é que, por estar associado desde a abertura fílmica a um crime, a incompreensão de Meursault sobre o que o rodeia não se apresenta tão marcante. Outro aspecto pertinente é percebido quando, ao relacionar-se com Marie, ela aparenta vivenciar uma certa felicidade: na praia, pouco antes do assassinato do árabe, as duas personagens brincam na água e sorriem; Meursault está alegre com o sol e o mar à sua volta, ou seja, pelas suas feições, subentende-se que ele se encontra em comunhão com o ambiente e com as pessoas. Já o Meursault do livro de Camus foi construído de maneira que a sua estranheza seja percebida pelo leitor desde as primeiras frases da narrativa; ao passo que, em Visconti, a personagem, quando se apresenta ao espectador – quando é vista pela primeira vez na tela – já encontra-se em uma situação complicada e comprometedora.

5 Considerações finais

Nesse trabalho, buscamos relacionar o romance **L'Étranger**, de Albert Camus, com o filme **Lo straniero**, de Luchino Visconti, partindo das teorias do estranho desenvolvidas por Benhard Waldenfels e Julia Kristeva com vistas a perceber se a narrativa fílmica de Visconti é capaz de restituir o estranhamento da obra camusiana desde a abertura da película. Além disso, a teoria da intertextualidade foi utilizada como forma de colocar essas duas obras em contato, pois, uma vez que se considera o filme como intertexto, esse tece uma relação intertextual – a adaptação. Procuramos identificar, no recorte do *corpus* estabelecido, a representação do estranhamento que é comumente atribuído ao protagonista das obras, e, para tanto, aplicamos o método comparativo de modo a estabelecer o diálogo entre as duas narrativas.

A relação entre literatura e cinema foi pensada de maneira a aproximar as duas mídias pelo caráter narrativo que as constitui, culminando, assim, em uma comparação menos estrutural e mais ligada à construção de significados. A literatura e o cinema foram colocados, aqui, em posição de igualdade no que tange às suas formas de representar por meio de narrativas, pois não procuramos limitar as análises a contornos fixos já muito estudados nos estudos comparados, podendo, então, problematizar o que as narrativas literária e fílmica são capazes de construir enquanto expressões de estranho. Ademais, a comparação da adaptação de um código estético a outro não caracterizou-se pela potencialidade interna dos formatos, mas pela representação obtida em cada um deles, contrapondo a obra literária à sua adaptação fílmica em níveis ideológicos e interpretativos, ainda que, para isso, tenha sido necessário entender que o meio do qual se utilizam para narrar é importante para o resultado final das obras respectivas.

Sobre a adaptação e a intertextualidade, trazemos a fala que Hutcheon empresta de Edward Said para corroborar com as noções que foram defendidas nesse estudo:

a literatura é “uma ordem de repetição, não de originalidade – mas uma ordem excêntrica de repetição, baseada na diferença” (SAID, 1985, p. 12). O mesmo é verdade para a adaptação. Apesar de ser temporalmente posterior, ela é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação (HUTCHEON, 2013, p. 156).

A adaptação foi entendida, então, como uma leitura crítica do texto a que se filia. No romance, a escolha do *incipit* foi determinante para as análises comparativas entre os dois textos, visto que, na obra de Camus, identifica-se, desde as primeiras linhas, o estranhamento da personagem, percebendo-se, portanto, que existe uma carga interpretativa de grande valor nesse fragmento textual. Desse modo, estudamos o *incipit* como sendo a primeira unidade significativa de um texto, já que funcionada como mediador entre o leitor e a obra. Observou-se como esse fragmento de **L'Étranger** é capaz de traduzir a personalidade do narrador, sendo notado, desde ali, o aspecto estrangeiro que essa personagem carrega. Ao trazer essas questões para a análise do filme **Lo straniero**, pusemos como correspondente do *incipit* a abertura fílmica, visto que essa é, igualmente, o ponto inicial de leitura do texto fílmico.

Nessa comparação, fez-se interessante a teoria do estranho proposta por Waldenfels, a qual, investindo na busca pelo lugar do estranho, descobre que o estranho caracteriza-se por ser um sujeito que se encontra no limiar. Essa categoria de sujeito impossibilitara a leitura de que o estranhamento percebido em Meursault se dá exclusivamente pelo seu sentimento de não pertencimento à sociedade, mas que esse sentimento era intrínseco a ele, ou seja, ele era estranho em qualquer lugar, não existindo um lugar que seja “seu”. Acrescido a tal percepção está o entendimento de que o pertencimento, segundo o filósofo, não pode ser percebido pelo estranho ou pelo seu oposto, mas, sim, pelo olhar de uma terceira entidade, que identifique os dois.

O questionamento acerca do pertencimento em Kristeva, por seu turno, apontou para a possibilidade de o sujeito relacionar-se ou ainda de ligar-se a outro/algo momentaneamente. Com essa reflexão, colocou-se outra questão fundamental para o entendimento sobre o estrangeiro: a indiferença. Kristeva entende que a participação do sujeito estrangeiro no mundo e as suas relações com os demais ocorrem de forma provisória, uma vez que esse indivíduo detém o controle sobre os seus relacionamentos, de sorte que, quando essas relações não mais lhe agradam ou já serviram ao seu propósito, o estrangeiro simplesmente desfaz-se delas, escolhendo retirar-se do mundo social e optando pela própria companhia apenas. Assim, a sua indiferença vem acompanhada da solidão.

Uma indiferença assim caracterizada foi percebida no romance, uma vez que a indiferença de Meursault é identificada desde a sua primeira frase, quando informa ao leitor sobre a morte de sua mãe, não demonstrando ter, diante desse fato, qualquer

tipo de emoção. A frase de abertura é sintaticamente simples, porém abarca em si grande valor porque é a partir dela que o leitor inicia a interpretação do estranhamento que perpassa toda a narrativa, sendo possível asseverar, ao ler as frases que seguem ao primeiro parágrafo, que o sujeito que narra não tem muita intimidade com a mãe e que o falecimento da progenitora não o afetara do modo que seria socialmente esperado. Meursault, ainda, utiliza a fala de outro para complementar o ocorrido, tornando impessoal a narração da morte da mãe.

Quando comparamos a entrada romanesca com a entrada fílmica, foi possível perceber a discrepância entre as duas – tanto no que tange ao enredo quanto à intencionalidade dos autores. Conforme analisado, a entrada camusiana tem a representação do estranho bem articulada logo no seu início; enquanto que, em Visconti, a apresentação da relação indiferente com a mãe apareceu atenuada pelo assassinato, que foi antecipado pela interrogação policial que precedera a sequência sobre o enterro. Encontramos, em **L'Étranger**, uma estranheza instantânea e, em contraponto, em **Lo straniero**, a representação da estranheza foi tardia, isto é, o filme precisou de mais tempo para fazer com que o espectador percebesse tal característica na personagem de Meursault.

Nas análises feitas, percebemos que, na abertura fílmica, Meursault foi apresentado como um indivíduo em dívida com a lei, não sendo confiável desde a sua primeira aparição, o que faz com que o espectador não se torne o seu cúmplice de imediato. Assim, a representação do estranho desenvolve-se lentamente na película, visto que as sequências foram construídas para dar um ritmo narrativo específico em relação ao objetivo de mostrar o que se passa com Meursault e com os sentimentos desse.

Desse modo, como foi explanado, a presença da voz *off* deu à narrativa fílmica a possibilidade de explorar as emoções e pensamentos internos do protagonista de uma forma direta; mas, mesmo fazendo isso, acreditamos que a narrativa não chega a demonstrar a estranheza de forma contundente, pois a narração em *off* centra-se nas exposições concretas dos acontecimentos, como situar o passar do tempo intradieético. Um momento especial da narrativa fílmica quanto a esse aspecto ocorre quando Meursault fala o que sente por Marie, no que o espectador percebe a indiferença do protagonista para com o amor – tanto ao amor que poderia dar quanto ao que recebe. Os momentos de estranheza da personagem ficam mais aparentes, todavia, no final da película, à medida que a vida do protagonista é posta em jogo,

pois, mesmo estando em tal situação, ele não apresenta comoção ou desejo de defender-se a si mesmo, a sua vida.

Portanto, após os esforços completados dessa pesquisa, surge como conclusiva a percepção de que as representações das manifestações do estranho não são identificadas na película com a mesma intensidade com que são apresentadas no romance, uma vez que o distanciamento e o estranhamento causados pelo narrador/protagonista afeta o leitor desde o *incipit* do livro, não havendo, porém, essa mesma representatividade no filme homônimo.

Referências

BAUMAN, Zigmund. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **O mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CAMUS, Albert. **Esperança do mundo**. Trad. Rafael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014a.

_____. CAMUS, Albert. **L'Étranger**. Paris: Gallimard, 2000.

_____. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014b.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia – uma introdução**. São Paulo: Boitempo; UNESP, 1997.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Trad. Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FONSECA, Ludmilla Carvalho. O envolvimento e a ruptura de Albert Camus com o pensamento de sua época. **Revista Garrafa 31**, julho-setembro de 2013.

GARDIES, André. **Le récit filmique**. Paris: Hachette, 1993.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-127.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. **Palimpsestes**. La littérature au deuxième degré. Paris: Seuil, 1982.

_____. Présentation. **Poétique n° 69, Paratextes**, 1987, p. 3.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JEAN, Raymond. Ouvertures, phrases-seuils. **Critique**, n° 288, maio, 1997, p. 421.

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

_____. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LLOSA, Mario Vargas. **Contra vento e maré**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUNGO, Andrea Del. Pour une poétique de l'incipit. **Poétique**, n° 94, abril 1994, p. 131-152.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOURGUES, Nicole de. **Le générique de film**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994.

NOUCHI, Franck. Um homme libre. **Hors-Série Le Monde**, Paris, set.-nov, 2013.

PINGAUD, Bernard. **L'étranger d'Albert Camus**. Paris: Gallimard, 2012.

ROSENWEIN, Barbara H. Problems and methods in the history of emotions. **Passion in Context I**, 2010.

SABBAH, Hélène. **Les début de roman**. Paris: Hatier, 1991.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHIFANO, Laurence. **O fogo da paixão**. Trad. Maria Helena Martins. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

TODD, Olivier. **Albert Camus**: uma vida. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WALDENFELS, Bernhard. **Phenomenology of the Alien**: Basic Concepts. Trad. A. Kozin e T. Stähler. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2011.

Filmografia

VISCONTI, Luchino. **Lo straniero**. França, Itália, Argélia: Paramount, 1967. DVD (104min).