O estrangeiro de mim mesmo | Ramsés Albertoni Barbosa

Existe uma forma particular de vertigem que não pertence ao domínio da patologia, mas da memória, aquela que se instala no instante em que o tempo se dobra sobre si mesmo e revela, sem cerimônia, que nunca fomos uma única pessoa. Foi essa vertigem que se apresentou diante de mim numa tarde de maio de 2026, dentro de uma sala escura de cinema num shopping, espaço que, por sua própria arquitetura do eterno presente, seria o lugar menos provável para uma epifania.

Eu estava em Vitória, no Espírito Santo, participando de um concurso público para professor efetivo da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Nos dias anteriores, havia passado pelas etapas que a instituição prescreve para avaliar os candidatos. Entre uma etapa e outra, havia uma tarde inteira sem nada que me fosse exigido, uma lacuna no cronograma que produzia aquela estranha sensação de suspensão temporal que os concursos às vezes concedem a seus candidatos como trégua ou como armadilha.

Fui ao cinema.

Quando era jovem, o mundo chegava até mim filtrado por certos instrumentos. Um deles era a banda inglesa The Cure, cuja sonoridade carregava aquela densidade que os jovens costumam confundir com profundidade e que, às vezes, de fato o é. Robert Smith, seu vocalista, era, assim como eu, um leitor voraz, condição que raramente se declara em

voz alta, mas que sempre se denuncia na escrita. Da leitura do romance *L'Étranger*, de Albert Camus, nasceu a música *Killing an Arab*, faixa que não era, a rigor, sobre um árabe nem sobre um assassinato, mas sobre a indiferença do universo diante do ato humano, a mesma indiferença que Meursault, a personagem do romance, descobre sob o sol argelino no instante em que aperta o gatilho sem que qualquer deus ou lógica moral interceda. O músico soube ouvir na narrativa o que ela tinha de irredutível, uma pergunta formulada sem esperança de resposta, e a traduziu para quatro acordes e uma voz que parecia vir de dentro de uma caverna particular.

Camus era um homem entre dois mundos, franco-argelino, mediterrâneo, situado nessa fratura colonial que o século XX jamais resolveu e sobre a qual ainda hoje tagarelamos com vocabulário insuficiente. Seu Meursault não é cruel, é absurdo, no sentido conceitual que o próprio Camus conferia ao termo. Ele existe em confronto com um universo que não responde. Essa posição, a de quem formula a pergunta sabendo que não haverá réplica, é a que o romance de 1942 ocupa com uma frieza que desorienta, porque não é frieza de crueldade, mas frieza de lucidez.

Décadas depois desse primeiro encontro com Camus e The Cure, me sentei numa poltrona de cinema para assistir à adaptação de François Ozon, filmada no Marrocos e lançada no Brasil neste maio de 2026. O que a tela me ofereceu foi, desde os primeiros fotogramas, uma proposição filosófica cifrada em linguagem fotográfica, Ozon e o diretor de fotografia

Manuel Dacosse escolheram um preto e branco de baixo contraste, predominantemente acinzentado, sem brancos e pretos profundos. Não existe a dramaticidade expressionista do contraste violento, nem a nostalgia pictórica do monocromático clássico. Há, em seu lugar, uma neutralidade que é ela mesma uma tese sobre o mundo de Meursault, um mundo que não oferece gradações morais reconfortáveis, e cuja imagem se recusa a fornecê-las. Sob a forte luz de Argel, reconstituída no Marrocos como um sentido quase sobrenatural de época e espaço, alguns tons assumem discretas manchas de cor pastel, rosadas ou azuladas, que contaminam a percepção com uma atmosfera de delírio e sonho. O calor, nesse filme, não é apenas meteorológico, é epistemológico.

Benjamin Voisin habita esse Meursault com uma economia gestual que é, em si mesma, uma forma de argumentação. O protagonista é um funcionário público sem primeiro nome e sem ambições que trabalha de maneira eficaz, porém sem paixão, nem para aprovar nem para detestar o ofício. Recusa uma promoção e uma transferência para Paris com um encolher de ombros que não é modéstia, mas ausência constitutiva de desejo. Quando Marie pergunta se ele a ama, responde que isso não significa nada, que acha que não. Essa frase não é crueldade, é a articulação de um sujeito para quem o desejo, no sentido de vontade e projeto, simplesmente não opera. Meursault é um ser que possui pulsões, o sexo, o ímpeto de disparar, mas não possui o *pathos* que a ordem simbólica exige como prova de humanidade.

Não deixei de notar, sentado naquela poltrona escura do cinema, a

ressonância perturbadora entre a condição de Meursault e a minha condição de candidato a concurso público, uma vez que ambos comparecemos diante de uma banca, somos avaliados menos pelo que fizemos do que pela forma como performamos o pertencimento a uma ordem simbólica previamente estabelecida. Existe uma cumplicidade involuntária entre Meursault e eu, que caminho descalço pelas areias da praia de Camburi, pois chegamos ao sol sem mediação, sem o filtro protetor do sentido que a ordem simbólica oferece àqueles que aceitam seus termos. O sol sobre esta praia não é decorativo nem metafórico no sentido fraco do termo, é o mesmo agente epistêmico que Ozon reconstitui nas imagens em movimento, aquele calor que não aquece, que expõe, que dissolve a fronteira entre mim e a indiferença do mundo. Quando sinto a areia queimar as plantas dos meus pés e recordo, nesse instante físico e involuntário, a figura de Meursault diante do árabe sob o sol argelino, o que ocorre não é reminiscência literária ou cinematográfica, mas reconhecimento corporal, o sol de Camburi e o sol de Camus são o mesmo sol, aquele que não testemunha nem julga, que incide com igual impassibilidade sobre quem está prestes a agir e sobre quem jamais saberá do ato. A diferença entre nós dois é que Meursault disparou e eu apenas caminho solitário, mas o sol que sobre ambos cai formula, sem intenção e sem piedade, a mesma pergunta que nenhum de nós pediu para receber e que nenhuma resposta, nem o disparo nem o meu passo seguinte na areia, conseguirá, de fato, responder.

Meursault está de pé na areia com o peso do metal na mão, olhando para o mar, olhando para a areia, e a única coisa que consegue ver diante

de si é a boca aberta de um homem do qual não escuta nenhum som, porque o universo retirou o som das coisas no exato instante em que retirou o sentido. Ele pode se virar e ir embora, ou pode disparar, e é aqui que a filosofia do absurdo se instala no corpo com uma brutalidade que nenhum tratado prepara, uma vez que as duas escolhas resultam em absolutamente nada, não porque sejam equivalentes moralmente, mas porque o cosmos não registra nem uma nem outra, não testemunha, não absolve, não condena.

Estou vivo. Sou outro estrangeiro. Essas afirmações não se contradizem, coexistem na mesma respiração, na mesma areia queimando os meus pés, enquanto o sol incide sobre o meu corpo com a mesma indiferença com que incide sobre o corpo do homem estirado no chão. Morto.

O tribunal que condena Meursault não o condena porque ele matou, condena-o porque ele não chorou no enterro da mãe, porque não demonstrou o luto esperado, porque recusou a gramática afetiva que a instituição reconhece como prova de humanidade qualificada. O concurso para professor opera numa lógica estruturalmente análoga, o candidato é convocado não apenas a demonstrar competência, mas a demonstrá-la segundo as formas reconhecíveis por quem já pertence à instituição. Existe um roteiro, e a recusa ao roteiro, mesmo quando motivada por convicção intelectual genuína, é lida como incompetência ou arrogância. O que Meursault se recusou a fazer foi exatamente o que todo candidato a concurso aprende, cedo ou tarde, a fazer, ou seja, performar a emoção

certa, no lugar certo, para a audiência certa.

É nesse ponto que a adaptação de Ozon intervém criticamente sobre o próprio texto que adapta. No romance de Camus, a vítima é identificada apenas como "o árabe", o outro, o estrangeiro cuja alienação é paradoxalmente mais onerosa que a de Meursault, mas que permanece anônimo, sem voz, sem luto legível. No filme, Ozon devolve nomes às personagens, a vítima se chama Moussa, sua irmã, a mulher agredida por Raymond, se chama Djemila, e o cineasta inventa um diálogo entre ela e Marie sobre a injustiça racial do julgamento, inteiramente ausente em Camus. Essa escolha suaviza o argumento sobre a cumplicidade do romance original com a invisibilização colonial, mas ao mesmo tempo o torna mais legível para o espectador contemporâneo. O crime de Meursault não é, nessa leitura, um *acte gratuit* no sentido existencialista puro, é, ao menos em parte, o ato de alguém obliquamente consciente de que, como homem branco numa colônia francesa, contará com proteção sistêmica suficiente para sobreviver às consequências. Meursault emerge como extensão lógica e ilógica de uma supraclasse educada, o ponto final violento do imperialismo, cujos administradores não se perturbam com compaixão em seus corações cínicos.

A maior parte da narrativa de Ozon preserva os fatos de maneira fiel e linear, recusando a transposição literal do texto literário. Apenas após a cena da morte a linguagem cinematográfica permite suas primeiras subversões, enquadramentos em *plongée* e *contraplongée*, distorções óticas provocadas pelo calor, uma tensão homoerótica com a vítima e

uma divagação interna em *off* que elabora a percepção do assassino. Como se a subjetividade de Meursault só existisse em estado de ruptura, e não como dado contínuo de uma consciência organizada. Existe ainda a única cena em que a personagem expressa emoção com violência, a agressão ao sacerdote na cela, ponto de inflexão que contradiz tudo o que o filme vinha construindo e que talvez seja o único instante em que Meursault reconhece, fugazmente, que o universo lhe formulou uma pergunta que ele não soube responder de outra forma.

Quando o promotor o pressiona por um motivo para o crime, ele responde com a frase que concentra toda a filosofia do absurdo em poucas palavras, "*C'était à cause du soleil*", foi por causa do sol. O sol é a indiferença cósmica tornado agente climático, a ausência de fundamento convertida em calor físico. Nem a lei, nem a religião, nem o amor satisfazem a exigência de sentido que essa resposta deliberadamente frustra. O que condena Meursault não é o disparo, é a insubmissão ao roteiro da expiação pública.

Nos créditos finais, Ozon fez a escolha que fechou para mim o círculo de décadas, pois encerrou o filme com a música *Killing an Arab*. Os acordes que Robert Smith escreveu a partir do romance de Camus ressoou de volta, agora como ponto final de uma adaptação que havia reconstituído, no preto e branco acinzentado, a mesma paisagem moral que motivara a canção. Três obras, três momentos históricos distintos, 1942, 1978, 2025, uma única pergunta que nenhuma delas responde, porque a filosofia do absurdo não oferece resposta, mas apenas o

reconhecimento de que a pergunta é permanente e que a ausência de fundamento não dispensa a responsabilidade de agir.

Foi nesse instante que percebi, ao meu lado, uma mulher se levantando para sair. Ela não sabia da cadeia de significantes que eu vivenciava naquele momento. Dirigi-lhe algumas palavras, ela parou, ouviu a música, não sei se compreendeu a conexão. O que ficou foi a consciência de que eu havia tentado transferir uma memória intransferível, estratigráfica, acumulada em camadas que nenhuma sinopse poderia reconstituir.

E é aqui que Marcel Proust se torna necessário, não como ornamento literário nem como referência de prestígio acadêmico a ser exibida numa aula demonstrativa perante uma banca de seleção, mas como instrumento conceitual insubstituível para nomear o que estava acontecendo comigo naquela tarde em Vitória. Em *À la recherche du temps perdu*, o tempo não é linear nem reversível, é depositado em nós como sedimento geológico, camada sobre camada, cada experiência comprimindo as anteriores sem as destruir. O que Proust descobre, e o que a madeleine encena com uma economia narrativa que toda a filosofia posterior invejaria, é que essas camadas não estão inacessíveis, estão latentes, aguardando a percepção certa para revelar sua presença simultânea. Uma percepção pode ser um sabor, um perfume, uma luz específica. Naquela tarde, a minha percepção foi uma música tocada sobre imagens em movimento numa sala de cinema de shopping, enquanto eu aguardava as próximas etapas do concurso.

O que eu vivia não era nostalgia, mas sobreposições, é preciso insistir nessa distinção, porque a confusão entre os dois estados é epistemologicamente dispendiosa. A nostalgia é a dor passiva da distância, ela pressupõe que o passado está lá, separado do presente por uma fratura intransponível, e que o sujeito, aqui, o contempla de longe com uma dor que não tem remédio e não pede ação. É uma postura fundamentalmente paralisante, e há nela uma secreta satisfação com a própria impotência. O que eu vivia era outra coisa, era sobreposição, as camadas não estavam separadas, estavam ativas, simultâneas, respondendo cada uma à sua frequência própria dentro do mesmo instante. O jovem que ouvia The Cure e que lia Camus estava ali, sentado naquela poltrona, não como fantasma nem como lembrança, mas como camada geológica ainda viva, ainda capaz de vibrar na frequência de quatro acordes e de dezenas de páginas, com sua surpresa retrospectiva intacta. O pesquisador que atravessou anos de trabalho sobre arte, comunicação e resistência, e que naquela semana precisava demonstrar institucionalmente que esse trabalho tinha valor reconhecível, esse também estava ali, usando os mesmos ouvidos que o jovem usara para ouvir Robert Smith e os mesmos olhos para ler o romance de Camus, a mesma inteligência que foi sendo depositada, camada a camada, por tudo o que veio antes e depois.

Proust nos ensina que o eu não é uma entidade única que percorre o tempo, é uma estratigrafia que o tempo percorre, e o que torna o instante proustiano tão vertiginoso é precisamente que, quando a percepção acerta a camada exata, todas as outras camadas respondem ao mesmo

tempo, não em sequência, não em hierarquia, mas em coro polifônico. Naquela sala escura, eu não era o candidato ao concurso que por acaso havia sido jovem e ouvido The Cure e lido Camus, eu era, simultaneamente e sem contradição, o jovem que ouvia Smith, o leitor que descobriu Camus, o pesquisador que chegou a Vitória com um currículo e uma aula demonstrativa preparada sobre estética e resistência, e o espectador que viu tudo isso convergir num único acorde final. Nenhuma dessas camadas era mais real que as outras. Nenhuma delas estava encerrada.

O gesto de Ozon sobre Camus é um ato apaixonado de deferência a um antepassado, embora reconheça que a contemporização sobre raça e império cobra um preço, algo da brutalidade sem coração do original se perde no processo. Existe honestidade nessa avaliação, e ela não invalida o filme, antes o situa naquilo que o distingue do mero tributo. Ozon não ilustra Camus, responde a ele, a partir de uma posição histórica que escritor não tinha como ocupar. E Robert Smith, décadas antes, já havia feito o mesmo. O que eu assisti naquela tarde foi, portanto, uma conversa atravessando oitenta anos de pensamento, de música, de cinema e de política colonial não resolvida, uma conversa que a pessoa ao meu lado estava prestes a deixar sem saber que havia sido convidada. Talvez ela tenha chegado em casa e procurado a canção. Talvez não. E essa ignorância é, ela própria, absolutamente camusiana, pois agimos, transmitimos, tentamos, e o universo não confirma nem nega.

O que Meursault recusou, a ficção do sentido performada para o tribunal, não é o que a arte recusa. A arte recusa a ficção vazia, mas aposta todos os lances dos dados na ficção habitada, aquela que sabe

ser ficção e mesmo assim sustenta o peso de uma vida inteira. Robert Smith fez isso com uma canção, Ozon fez com um filme, Camus fez com um romance que ainda hoje, oitenta anos depois, faz uma pessoa num cinema de shopping em Vitória se erguer antes do fim dos créditos, ignorando, por segundos, que existe ali alguém disposto a interrompê-la para dizer que vale a pena ficar.

As minhas idades não passaram, estão aqui, sobrepostas, cada uma respondendo diferentemente ao mesmo absurdo, e é precisamente essa dissonância interna que prova, contra toda síntese apressada, que ainda estou vivo.