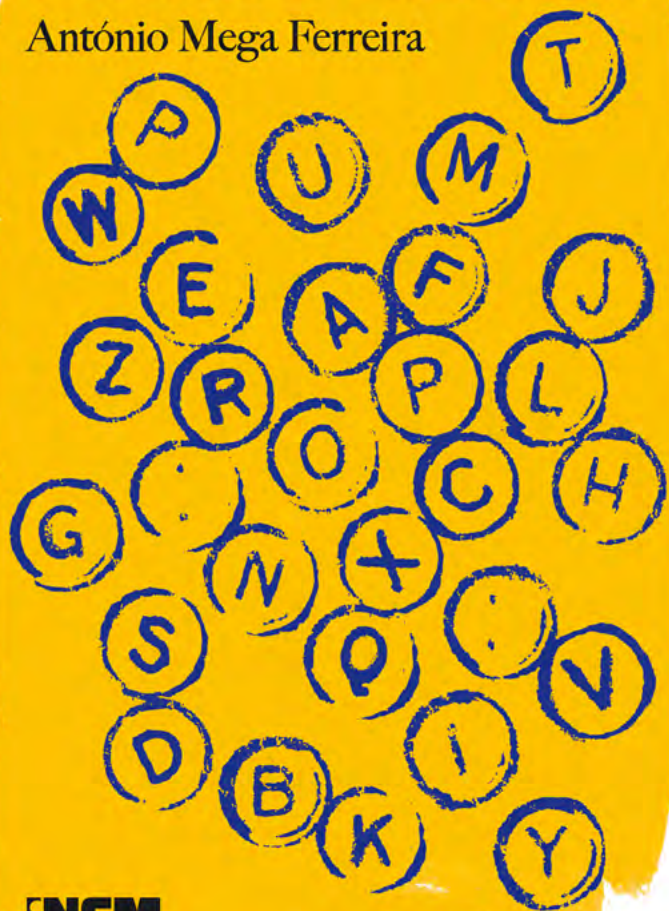


O E S S E N C I A L S O B R E

Albert Camus

António Mega Ferreira



O ESSENCIAL SOBRE

Albert Camus

O E S S E N C I A L S O B R E

Albert Camus

António Mega Ferreira

Índice

7 **Prólogo**

15 **A partir do nada**

27 **O ciclo do absurdo**

41 **Do exílio à revolta**

53 **A Argélia perdida**

65 **«O melhor homem de França»**

75 **Bibliografia**

Prólogo

O princípio de 1960 caiu num fim de semana. Por isso, as férias de Natal foram um pouco mais longas do que era hábito. Na manhã de domingo, dia 3 de janeiro, o editor Michel Gallimard recolheu, na pequena localidade de Lourmarin, em plena Provença, o seu amigo Albert Camus. Na véspera, a mulher do escritor, Francine, e os dois filhos tinham apanhado o comboio na estação de Avignon; Camus era para ter seguido com eles, mas acabou por aceder à insistência do seu editor, que lhe propunha um verdadeiro roteiro gastronómico ao longo dos 750 quilómetros que os separavam de Paris. Com os dois amigos viajavam Janine Gallimard e a filha, Anne, que ia fazer dezoito anos. Seguiam a bordo de um Facel Vega, que era o carro desportivo da moda, cujo último modelo era mais ligeiro de carroçaria e atingia maiores velocidades. Michel adorava conduzir depressa; Camus temia os acidentes de viação.

Camus adquirira a propriedade em Lourmarin nos últimos meses de 1958. O lugar era paradisíaco

(Lourmarin é considerada «uma das mais belas aldeias de França»), a habitação conveniente de preço e confortável. A partir desse momento, a casa na Provença tornou-se o seu refúgio e a sua consolação. O clima quente e seco do sul era-lhe recomendado pelos médicos, já que o seu estado de saúde se agravara nesse ano: a tuberculose crónica tornara-se mais presente e dificultava-lhe a vida e o trabalho. Em Lourmarin, Camus não só dispunha da solidão de que precisava para escrever como ainda beneficiava de um clima mais próximo do padrão do norte de África, em que nascera e vivera as primeiras três décadas de vida.

Os viajantes pernoitaram na hospedaria Au Chapon Fin, em Thoissey, uma *bonne table* que tinha duas estrelas no guia Michelin e se situava a uns 300 quilómetros de Lourmarin. Contavam chegar a Paris a meio da tarde de dia 4, ainda a tempo de uma entrevista que Camus marcara para as 18 horas. Na segunda-feira, dirigiram-se pela estrada nacional 5 até Sens, onde almoçaram no Hôtel de Paris et de la Poste, outra referência gastronómica muito frequentada por Camus. Cerca das duas da tarde, partiram para a última jornada em direção a Paris, cerca de 150 quilómetros. Por alturas de Petit-Villeblevin, numa reta com visibilidade e quase sem trânsito, Michel Gallimard perdeu subitamente o controlo do automóvel, que foi embater num plátano e, depois, noutro. Camus, que viajava ao lado do condutor, teve morte imediata; Michel ficou agonizante, vindo a morrer dias depois.

Em pouco mais de vinte anos, o escritor, que em 1957 recebera, em Estocolmo, o Prémio Nobel

da Literatura, construíra uma obra literária que o tinha tornado célebre em todo o mundo e uma referência incontornável das letras francesas do pós-guerra. Na realidade, o seu trajeto iniciara-se ainda antes do início da II Guerra Mundial, com a edição de *L'envers et l'endroit* (O Avesso e o Direito), em 1937; e a sua obra mais emblemática, *L'étranger* (O Estrangeiro), fora publicada em 1942; mas só o final do conflito permitiu que a obra de Camus circulasse livremente em toda a Europa¹, e foi então que o génio do escritor nascido nos arredores de Constantine, na Argélia, e educado num bairro operário da periferia de Argel, foi reconhecido generalizadamente: doze anos depois, era distinguido com o Nobel. O próprio Camus se espantava com a rapidez com que aquele rapaziño pobre descendente de paupérrimos colonos de origem alsaciana e espanhola se transformara num dos escritores mais admirados do seu tempo: «À minha volta, ninguém sabia ler. Imagine o que isso significa», disse mais tarde a um estudioso da sua obra.

1 A obra de Albert Camus começou a ser publicada em Portugal no final dos anos 40, encontrando-se quase totalmente traduzida (António Quadros, Urbano Tavares Rodrigues, António Ramos Rosa, Luiza Neto Jorge e Raul de Carvalho foram alguns dos seus tradutores), embora numerosos títulos (realmente, a maioria) não estejam hoje disponíveis em livraria. Por esse facto, optámos por utilizar, com algumas exceções devidamente assinaladas, as referências das edições francesas, hoje muito acessíveis por estarem todas incluídas na coleção Folio da Gallimard, que foi a sua editora em França. Salvo menção em contrário, todas as traduções são do autor deste livro.

Viera para Paris em 1940, por se ter tornado indesejável no seu país de nascimento, então uma colônia francesa. Do meio em que nascera, emergira para o mundo do estudo e das letras. Apaixonou-se então pelo futebol (que consideraria mais tarde a sua grande escola de vida, porque «a bola nunca nos chega do sítio que imaginávamos»), que viria a abandonar por motivos de saúde: aos 17 anos, foi-lhe diagnosticada uma tuberculose que o condicionaria até ao fim da vida. Licenciado em filosofia com uma tese sobre o pensamento de Plotino e de Santo Agostinho, tornara-se notado pelas suas atividades teatrais (adaptação, encenação e representação), primeiro numa pequena companhia de Argel, o Théâtre du Travail, depois no Théâtre de L'Equipe, ambos de existência fugaz. O teatro seria, aliás, uma paixão constante da sua vida. Levara à cena *Le temps du mépris*, de André Malraux (cuja obra admirou sempre), e *Revolta nas Astúrias*, uma criação coletiva que evidenciava o alinhamento dos seus autores com as causas ligadas aos movimentos operários, rapidamente proibida pelas autoridades. Militante do Partido Comunista, embora fugazmente («recusar-me-ei sempre a colocar, entre o homem e a vida, um volume do *Capital*»), Camus defendera, em artigos para o jornal *Alger Républicain*, os direitos dos árabes, posicionando-se decididamente contra os abusos dos *pieds-noirs*, os descendentes dos antigos colonos. Publicara, ainda em Argel, dois pequenos volumes de «ensaios» poéticos (Camus via-os mais como tentativas do que como *ensaios*, no sentido literário do termo), *L'envers et l'endroit* e *Noces* (Bodas). Mas na capital a sua obra ia conhecer

uma nova fase: depois do sucesso de crítica de *L'étranger*, que lhe granjeou a admiração e a amizade de Jean-Paul Sartre, colaborou ativamente no jornal clandestino *Combat*, de que se tornaria diretor logo após a Libertação, publicou *O Mito de Sísifo* (1942), e, nos anos finais da guerra, viu subirem à cena as peças *Calígula* e *Le malentendu* (O Equívoco).

Quando a guerra terminou, Camus era já uma das figuras de proa do jornalismo e da literatura francesa. Simone de Beauvoir, que o conheceu em 1943, considerou, depois de ler *L'étranger*, que «há muito que nenhum novo autor francês nos tocava tão profundamente» (Beauvoir, p. 603). Tornou-se polêmico com uma série de artigos («Nem vítimas nem carrascos») em que se situava em aparente equidistância do colonialismo e do terrorismo, ainda que este se reclamasse de uma causa aparentemente justa, a da libertação da Argélia em que tinha nascido. Acreditava numa Argélia livre do sistema colonial, embora integrada num espaço federal de língua francesa, que fosse o resultado da colaboração entre a maioria árabe e a minoria descendente dos antigos colonos. Para muitos argelinos, Camus era um estrangeiro na sua própria terra, que se recusava a aceitar uma Argélia onde não houvesse lugar para ele. Publicou *La peste* (1947), romance no qual é possível ver uma alegoria devastadora do nazismo, mas foi com *L'homme révolté* (1951) que se definiu a sua difícil posição cívica e intelectual, contra todas as formas de violência, contra todos os totalitarismos: Sartre rompeu com ele de forma ostensiva e a polémica entre os dois é um dos mais acesos diálogos de

ideias que aconteceram nos anos cinquenta em França. Camus manifesta então o seu apoio a todas as insurreições anticomunistas: a de Berlim, em 1953, a de Budapeste, três anos depois. Por outro lado, reafirma a sua oposição à ditadura franquista e defende os militantes comunistas gregos condenados à morte. O paladino da «terceira via», avesso aos maniqueísmos dominantes, enuncia o princípio fundamental da sua ética, que é a fidelidade a um dever moral: «Acredito na justiça, mas, se fosse preciso, defenderia a minha mãe contra a justiça». Essa intransigência consolidou a imagem de uma solitária austeridade, que no entanto contrastava com a sua constante reivindicação do direito à felicidade e à alegria. Ao longo dos anos cinquenta, intensificou o seu trabalho teatral, com adaptações de Calderón, Faulkner, Buzzati, Dostoiewski e publicou *La chute* (1956) e *L'exil et le royaume* (1957).

Foi em 1957 que Camus recebeu o Prémio Nobel da Literatura, que, segundo disse, devia antes ter sido atribuído a Malraux. Para muitos dos seus críticos, o melhor da sua obra ficara para trás; Camus não conseguiu evitar o desconforto de sentir que a distinção quase o arrumava no panteão das velhas glórias, ele, que ainda não chegara aos 50 anos (tinha 44 quando recebeu o prémio da Academia sueca). Não seria bem assim: o apelo da sua obra tocava sobretudo os jovens, que nela viam um espelho das suas dúvidas e perplexidades, do seu mal-estar e da sua revolta. Mas Camus pressentia que a sua escrita devia agora virar-se para outros horizontes: como todos os escritores, acreditava que o melhor ainda estava para vir. Autoriza então

a republicação dos seus dois primeiros livros, porque «há sempre um tempo na vida de um artista em que ele deve fazer um balanço, aproximar-se do seu próprio centro, para depois tentar aí se manter» (Prefácio a *L'envers et l'endroit*). A um amigo de sempre, Jean de Maisonseul, confia: «Ainda só escrevi um terço da minha obra. Vou começá-la verdadeiramente com o próximo livro». Iniciara já a redação de uma narrativa longa, que trataria da construção de uma vida, a sua, ainda que ficcionada, como se se tratasse da do primeiro homem sobre a terra: nela trabalha intensamente durante as férias de Natal de 1959, em Lourmarin. Chamar-se-ia *Le premier homme*. A versão inicial, 144 páginas manuscritas para um romance ainda em esboço, foi encontrada no local do acidente dentro de uma pasta de couro preta, onde estavam também o seu passaporte, algumas fotografias de família e o seu diário. Guardado ciosamente pela família, o original só viria a ser publicado em 1994, editado pela filha, Catherine. E vale a pena ser lido: às vezes, para ir ao princípio, é melhor começar pelo fim.

A partir do nada

Em 1958, vinte anos depois da sua publicação em Argel, saía em França, na Gallimard, uma nova edição do primeiro título de Albert Camus, *L'envers et l'endroit*. O escritor hesitara muito antes de autorizar esta republicação; dava-a agora, porque acreditava que «há mais amor verdadeiro nestas páginas desajeitadas do que em todas as que lhes seguiram», como diz no extenso prefácio com que fez anteceder o seu texto de juventude (tinha 22 anos quando o escreveu). E acrescentava: «É para mim claro que a minha fonte está em *L'envers et l'endroit*, nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante muito tempo e cuja recordação me preserva ainda dos dois perigos contrários que ameaçam o artista, o ressentimento e a satisfação». Nessa altura da vida, já laureado com o Prémio Nobel, Camus sentia também que era o momento de «reescrever» *L'envers et l'endroit*, de voltar a colocar no centro da sua obra literária «o admirável silêncio de uma mãe e o esforço de um homem para reencontrar uma justiça ou um amor que equili-

brem esse silêncio». Desde 1954 que trabalhava no projeto de um romance a que chamaria *Le premier homme*. Tudo indica que avançou bastante na sua composição durante o ano de 1959.

O manuscrito encontrado dentro da pasta preta no local do acidente («páginas traçadas ao correr da pena, por vezes sem pontos nem vírgulas, numa escrita rápida, difícil de decifrar, não trabalhada», segundo Catherine Camus), é mais que um *brouillon* e menos que uma primeira versão. É talvez excessivo chamar-lhe «romance incompleto»; fiquemos com a expressão «esboço de um romance», que é mais rigorosa. São numerosas as anotações à margem que sugerem aditamentos, interpolações, desenvolvimentos; e se é certo que algumas cenas aparecem já razoavelmente amadurecidas, muitas outras surgem como uma espécie de cavalete no qual o escritor não deixaria de pendurar as suas telas pintadas com as cores de uma escrita tensa e cintilante. Os numerosos anexos, alguns deles intercalados entre as folhas do manuscrito, apontam para outras direções que Camus planeava desenvolver mais tarde; as anotações num caderno de trabalho dedicado à obra recolhem ideias e recordações, muitas das quais ainda não figuram na versão que nos chegou. Compreende-se o escrúpulo da família em deixar que olhos estranhos vissem o manuscrito (nem o seu primeiro grande biógrafo, Herbert R. Lottman, que investigou a vida do escritor durante os anos 70, lhe teve acesso); mas o documento acaba por constituir um instrumento fundamental para compreender o núcleo emocional e humano do pensamento de Camus. O que o manuscrito nos revela é o esqueleto de uma

ficção autobiográfica, na qual o narrador, Jacques Cormery, tem 40 anos, quando resolve voltar aos locais do seu nascimento e da sua pobre infância. Eis o que ele recorda:

«Uma família em que pouco se falava, em que não se lia nem se escrevia, uma mãe infeliz e distraída, quem poderia dar-lhe informações sobre esse jovem e desgraçado pai? Ninguém o conhecera, a não ser a mãe, que entretanto o tinha esquecido. Disso tinha ele a certeza. E o pai morrera desconhecido nessa terra onde passara fugidamente, como um desconhecido» (*Le premier homme*, p. 31).

A ausência do pai, a perda irrecoverável antes que a memória do narrador pudesse fixar alguma imagem sua, é o que conduz toda a primeira parte do manuscrito («Recherche du père»), aliás, a única razoavelmente desenvolvida: a abertura, *presto*, é uma noite de temporal em que a mãe o vai dar à luz, em Mondovi, perto da cidade argelina de Constantine, no outono de 1913; o pai morre poucos meses depois, chamado a servir uma França de que mal se recordava, em plena batalha do Marne. Jacques é levado para Argel, onde passa a viver com a mãe, silenciosa por causa de uma estranha afasia, e tímida, quem sabe se devido a uma persistente depressão mascarada. E com a avó prepotente, o irmão mais velho, dois tios, um dos quais, diminuído por uma espécie de retardamento, se torna o seu herói de infância (o relato das caçadas com Étienne é uma das mais belas passagens «acabadas» do

manuscrito). Dali, daquele ambiente de pobreza e iliteracia, Jacques emerge para o mundo do saber e do pensamento: na escola primária, o professor Louis Germain é o seu primeiro guia espiritual nesta forma de ascensão para a luz, não apenas a que o conhecimento permite, mas a concreta, física, sensual, que é a do sol, do mar e do céu de Argel, que descobre ao mesmo tempo. Para ele, como para sua mãe, como para os descendentes de colonos que para ali tinham vindo menos de um século antes, a França era então «um lugar obscuro perdido numa noite indecisa». Ele e os seus discípulos apenas conheciam do mundo «o *sirocco*, a poeira, as chuvadas prodigiosas e breves, a areia das praias e o mar em chamas a arder ao sol». E depois, o professor Germain consegue que ele seja aceite no liceu, com uma bolsa de estudo. O rapaz de nove anos descobre então em si o primeiro sinal de um *déchirement* que o perseguirá a vida inteira:

«Em vez da alegria pelo sucesso, uma imensa dor de criança, que lhe retorcia o coração, como se ele soubesse antecipadamente que, através deste sucesso, acabava de ser arrancado ao mundo inocente e caloroso dos pobres, mundo fechado sobre si próprio como uma ilha na sociedade, mas onde a miséria faz as vezes da família e da solidariedade, para ser lançado num mundo desconhecido...» (p. 163).

A recordação deste momento dramático de iniciação ao mundo dos adultos, com tudo o que isso implica de renúncia e de conformação a uma

disciplina que é alheia aos prazeres da simplicidade, conduz o homem de 40 anos, que volta ao país à procura das suas raízes «obscuras e intrincadas», a uma estupenda elegia por aqueles que, como o seu pai, «pertencem à imensa multidão de mortos sem nome que fizeram o mundo para nele se desfazerem para sempre». E assume a pertença a essa linhagem de desconhecidos:

«E ele, que quisera escapar ao país sem nome, à multidão e a uma família sem nome, embora dentro dele alguém, obstinadamente, nunca tivesse cessado de reclamar a obscuridade e o anonimato, fazia também parte da tribo [...], caminhando na noite dos anos sobre a terra do olvido, onde cada um era o primeiro homem, onde ele próprio tivera que se erguer sozinho, sem pai, sem nunca ter conhecido esses momentos em que o pai chama o filho, agora que ele já tem idade para poder ouvir, para lhe contar o segredo da família, ou um antigo sofrimento, ou a experiência da sua vida, esses momentos em que mesmo o ridículo e detestável Polónio se torna subitamente grande ao falar a Laertes, e ele tinha tido dezasseis anos e depois vinte e ninguém lhe tinha falado e ele tinha tido que aprender sozinho, crescer sozinho, à força, a pulso, encontrar sozinho a sua moral e a sua verdade, a nascer enfim como homem...» (p. 181).

A lição da «*recherche du père*», o seu resultado palpável, é tornar presente ao filho a solidão

essencial da sua construção de si, revestindo-o quase de uma aura de heroísmo, que é o destino dos que são condenados a viver a vida sem o conforto da fortuna, «da tradição e da religião». Mas essa lucidez não implica qualquer forma de autocomiseração nem anuncia as raízes da revolta contra o destino que ele, e só ele, pode traçar. Nesta altura, a revolta de Camus não tem raiz na injustiça de um destino humano em particular, ou, mesmo, nas injustiças sociais de que se fabrica o mundo. Como adiante veremos, é de outra ordem, filosófica, se se quiser, e ergue-se contra o absurdo intrínseco da vida. Pela voz do jovem Cipião, Camus diz mesmo, em *Calígula* (1944) que a pobreza é «uma maneira de contrabalançar a hostilidade do mundo». Há uma espécie de orgulho do órfão nesta assunção da pobreza e do anonimato e no reconhecimento de que também ele é «o primeiro homem» e que lhe cabe «criar a sua própria tradição»: «pensa pela sua cabeça, julga por si próprio, enquanto os que o rodeiam vivem na orla da humanidade, num universo pré-verbal e pré-reflexivo» (Alain Finkielkraut).

A segunda parte do manuscrito («Le fils ou le premier homme») é bastante mais curta e fragmentária: cobre, em textos sem continuidade, uma parte da vida de Jacques desde a entrada no liceu até cerca dos 14 anos, período durante o qual o adolescente é pela primeira vez confrontado com o doloroso contraste entre a liberdade vivida pelos sentidos despertos e as privações que lhe são impostas pela avó, obrigando-o a aceitar empregos de férias para ajudar ao magérrimo sustento da família numerosa: «Embora tivesse até então vivido

na pobreza, Jacques descobria nesse escritório [de agentes marítimos] a vulgaridade e chorava a luz que tinha perdido». O manuscrito suspende-se nesta nota de «angústia desconhecida» de um ser «sem antepassados nem memória», que, como «uma lâmina solitária e sempre vibrante destinada a ser quebrada por um golpe definitivo, uma pura paixão de viver confrontada com uma morte total, sentia agora a vida, a juventude, os seres, escaparem-lhe, sem ser capaz de os salvar...».

O original, percebe-se, deveria estender-se por centenas de páginas, tão minuciosas são as notas tomadas por Camus durante a elaboração do manuscrito que nos deixou. Um plano da obra, constante dos seus cadernos relativos provavelmente a 1954, previa um romance em seis partes, das quais o manuscrito apenas nos proporciona as duas primeiras (*Carnets III*, p. 100). Cada uma das ideias esboçadas no texto poderia vir a ter um desenvolvimento mais ou menos previsível; e o facto de, na forma que conhecemos, atingir a centena e meia de páginas com a narrativa dos primeiros catorze anos de vida de Jacques Cormery deixa entrever uma ampla e demorada «fabricação», entre a ficção e o registo memorialista, daquilo que bem poderia ser o livro da sua vida. A personagem a construir: «O indiferente. Um homem completo. Espírito de envergadura, corpo escorreito e habituado aos prazeres. Recusa-se a ser amado, por impaciência e pelo sentimento exato do que é. Doce e bom no ilegítimo. Cínico e terrível na virtude» (*ibidem*).

Com a intensidade e o compasso de uma longa narrativa, *Le premier homme* é uma reelaboração de alguns temas fundamentais abordados nos

seus dois primeiros livros, publicados em Argel vinte anos antes. De facto, o importante prefácio à edição de 1958 de *L'envers et l'endroit* prenuncia o essencial do manuscrito encontrado junto do seu corpo, em janeiro de 1960: a ínfima pobreza, material e espiritual, do meio social em que cresceu; a infinita riqueza, sensual e anímica, da paisagem em que se moveu com a extrema liberdade dos pobres. «Um avesso sombrio e um direito luminoso», resume um dos seus mais devotados críticos (Onfray, p. 17). O que muda é o tom: o jovem autor dos «ensaios» dos anos 30 é um ser ávido de vida, cujos sentidos reagem aos estímulos exteriores com a energia impulsiva da descoberta do mundo, ser em construção que se afirma pela escrita, assertiva e luminosa — «ânsia e lassidão brotam assim de uma mesma e suave embriaguez dos sentidos e da memória» (Mathias, p. 40). Mas o homem maduro dos anos 50 é um observador desencantado, um escritor de poderosos recursos estilísticos, uma personagem que encontrou o seu lugar na irrepresentável comédia dos homens e que resolve contar-se tal como é: «o sol ensinou-me que a História não é tudo». O primeiro talvez pudesse ser Jacques Cormery, o que ainda não sabe quem é; o segundo é incontestavelmente Albert Camus, o que já sabe como chegou ali.

L'envers et l'endroit foi dedicado desde a primeira edição a Jean Grenier, que fora professor de Camus na universidade, em Argel, e por este adotado como seu mentor até ao fim da vida. No segundo dos cinco textos que integram esta primeira recolha, intitulado «Entre oui et non» e provavelmente escrito em 1935, Camus abordara

pela primeira vez o tema maior do silêncio da mãe, que plana, como uma sombra intrigante, sobre toda a sua obra. Sentado à mesa de um café árabe, lembra-se «não de uma felicidade passada, mas de um estranho sentimento», o de um rapazinho pobre que entrevê como uma memória presente. Ao longe, talvez o ruído do mar: «o mundo suspira em direção a mim num ritmo longo e traz-me a indiferença e a tranquilidade daquilo que não morre». E a circunstância transporta-o a «esse bairro, essa casa» onde viveu na infância: «há uma solidão na pobreza, mas uma solidão que atribui um preço a cada uma das coisas» (em *Le premier homme*, pp. 61-62: «mesmo o supérfluo era pobre porque o supérfluo nunca era utilizado»). No meio dessa solidão gerada pela escassez, ergue-se a figura da mãe, ou o seu «silêncio animal», porque «a sua vida, os seus interesses, os seus filhos, limitavam-se a estar ali, uma presença demasiado natural para poder ser sentida». Em meia dúzia de páginas, Camus evoca o desaparecimento do pai, a ausência de ternura da mãe («ela nunca o tinha acariciado porque não sabia como») e, apesar de tudo, o laço de amor que o liga a essa mulher alheia, a igualdade perante a morte, a consciência de que toda a «absurda simplicidade do mundo se refugiou neste quarto».

Fora desse quarto de um bairro pobre de Argel, no entanto, o mundo fervilha e chama os sentidos bem despertos do jovem. O segundo livro de Camus, *Noces*, publicado em 1939, é uma explosão de vitalidade e de alegria («há uma certa desenvoltura na alegria que define a verdadeira civilização») anunciada já num outro texto de

L'envers et l'endroit («Amour de vivre»), no qual inseriu a sua máxima célebre: «Não há amor pela vida sem desespero de viver», cuja natureza, aparentemente paradoxal, elucidará mais tarde. Em *Noces*, Camus mergulha plenamente na paisagem onde cresceu, através do portal para a alegria que é o primeiro texto, «Bodas em Tipasa»: ao chegar a Tipasa, vasto campo de ruínas fenícias, romanas e bizantinas nos arredores a oeste de Argel, hoje classificado como património mundial pela UNESCO, «entramos num mundo amarelo e azul onde nos acolhe o suspiro odorífero e acre da terra de verão na Argélia». E são as plantas, buganvílias rosa, hibiscos, rosas chá, o mar «sem uma ruga» e as «pedras quentes» que o envolvem: «Vamos ao encontro do amor e do desejo». Numa linguagem simultaneamente concisa e rigorosa, mas admiravelmente poética, Camus descreve esse mergulho no espaço das antigas ruínas, esquecidas da História, nesse esquecimento regressando à Natureza a que pertencem. Nessa celebração sensual e plena (Pierre-Henri Simon fala de «panteísmo sensual» e de «estoicismo elementar»), o jovem escritor pressente que aqui as coisas bastam-se a si próprias e que os deuses, com suprema elegância, se retiraram há muito para deixarem os homens gozar livremente o prazer da sua própria exaltação: «Aqui compreendo aquilo a que se chama glória: o direito de amar sem limites.»

Este texto inicial dá um tom quase jubilatório ao livro, um intenso clarão de luz em toda a obra de Camus, tão contrastante com o ensaio de *L'envers et l'endroit* dedicado a Praga, cidade que na sua obra simboliza o lugar da angústia e da solidão.

Em Djemila, «o vento modelava-me à imagem da ardente nudez que me envolvia. E o seu abraço fugidio dava-me, pedra entre as pedras, a solidão de uma coluna ou de uma oliveira contra o céu de verão»; em Argel, «cidade aberta sobre o céu como uma boca ou uma ferida», a plenitude do que está disponível a todos, «o mar na esquina de cada rua, um certo peso do sol, a beleza da raça»; em Itália, onde «a própria tristeza é apenas um comentário da beleza», essa «mistura de ascese e de prazeres, uma ressonância que é comum à terra e ao homem, pela qual o homem, como a terra, se define a meio caminho entre a miséria e o amor». Nestas páginas quase febris, marcadas por uma embriaguez naturalista que faz lembrar Jean Giono (o de *Collines* ou *Naissance de l'Odyssee*, por exemplo), Montherlant ou certas páginas de Gide (*Les nourritures terrestres*), e nas quais «fotografa» a indizível beleza do mundo mediterrânico de matriz greco-latina, seu espaço de referência intelectual e estético, Camus aborda pela primeira vez o tema do presente como absoluto e da inutilidade de viver na perspectiva de um futuro que nunca fará mais sentido do que as coisas têm neste momento. Um comentário perspicaz à pintura do primeiro Renascimento italiano aponta a direção do seu pensamento: «Qual a razão para que quem nada espera do amanhã se emocione? Esta impassibilidade e esta grandeza do homem sem esperança, este eterno presente, é precisamente aquilo a que teólogos avisados chamaram o inferno.» Viver, viver intensamente a pregnância viva do mundo («o mundo é belo, e fora dele não há salvação»), exige não ter esperança, porque a esperança é uma forma de adiar para o

futuro o desafio do presente. Uma cobardia. Uma forma de resignação perante o presente. E «viver é não se resignar». Pelo contrário, «é na alegria que o homem prepara as suas lições e, uma vez chegada ao seu mais alto ponto de embriaguez, a carne torna-se consciente e consagra a sua comunhão com um mistério sagrado cujo símbolo é o sangue negro». Num artigo sobre *La nausée*, de Jean-Paul Sartre, publicado no jornal *Alger républicain* em outubro de 1938, já criticara a ideia de que a vida «é trágica porque é miserável»: a tragédia da vida vem da sua natureza «arrebatedora e magnífica». É forçoso determo-nos no limiar desta filosofia elementar, que vai conhecer rápido desenvolvimento nos seus livros posteriores: «singular instante em que a espiritualidade repudia a moral, em que a felicidade nasce da ausência de esperança, em que o espírito encontra a sua razão no corpo.» Se houvesse que lhe atribuir um nome, como «não está estabelecido que a felicidade seja indissociável do otimismo», chamar-lhe-íamos uma forma feliz de pessimismo. Quando *Noces* foi editado, Camus metera na gaveta um primeiro romance, *La mort heureuse*, que só viria a ser publicado em 1971, e estava já a escrever *L'étranger*.

O ciclo do absurdo

Albert Camus parece ter tido bastante cedo uma noção clara da forma como, quer temática, quer formalmente, a sua obra iria desenvolver-se. Embora algumas das suas palavras em Estocolmo, por ocasião da entrega do Prémio Nobel, sugiram que esse programa comandou desde o início toda a sua escrita («eu tinha um plano preciso quando comecei a minha obra»), é mais crível que a visão de conjunto lhe tenha surgido nos últimos anos da década de 30, quando trabalhava em *L'étranger* e *O Mito de Sísifo* (publicados ambos, com cinco meses de intervalo, em 1942) e, um pouco mais tarde, as peças de teatro *Calígula* e *O Equívoco*. Numa carta de 1939 a Christiane Galindo, sua amiga e datilógrafa fiel de muitos dos seus manuscritos, diz que «juntamente com o meu romance e o meu ensaio sobre o Absurdo, [*Calígula*] constitui o primeiro estádio daquilo a que agora já não tenho medo de chamar a minha obra» (citada por Grenier, pp. 138-139); numa nota de 1941 refere pela primeira vez «os três absurdos»; numa

entrada dos *Carnets*, em 1947, «arruma» o escrito e a escrever em cinco grandes áreas: Absurdo, Revolta, Julgamento, O Amor, O Sistema, das quais, sabemo-lo, apenas teve tempo para abordar as três primeiras. Os títulos acima referidos integram a série (ou ciclo) do Absurdo. Tudo indica que Camus os teve em estaleiro a partir de 1939, trabalhando neles simultaneamente (mas *O Equívoco* deve ter surgido um pouco mais tarde, porque o episódio que lhe dá origem aparece narrado em *L'étranger*). São também os primeiros títulos publicados em França, onde viera estabelecer-se no início da primavera de 1940.

Em Argel, ficara desempregado e era malquisto pelas autoridades. Nas primeiras semanas de guerra o jornal onde trabalhava e que ajudara a fundar, *Alger républicain*, fora proibido, suspeito de inclinações anarquistas. Camus tornara-se aí notado pelas suas intervenções em defesa das populações autóctones. Goraram-se, por isso, por intervenção administrativa, as tentativas de encontrar outra saída profissional. Em Paris, pelo contrário, ofereceram-lhe um lugar de secretário de redação no diário *Paris-Soir*. A viver num quarto modesto de hotel, Camus redigiu rapidamente a versão final de *L'étranger*, dando-a por terminada em maio de 1940. A forma final do seu título mais célebre mostra que deixara definitivamente para trás *La mort heureuse*, um primeiro romance que escrevera entre 1936 e 1938, ao mesmo tempo que publicava os seus dois livros iniciais, *L'envers et l'endroit* e *Noces*. Inclusivamente, repesca de *La mort heureuse* nomes, situações e, até, as páginas magníficas do domingo em Argel, que faz figurar

quase *ipsis verbis* em *L'étranger*, o que parece indiciar que a sua primeira tentativa ficcional era considerada assunto arrumado e que não tinha intenção de voltar a ela. *La mort heureuse* viria a ser publicado em 1971, mas a sua leitura é mais interessante pelo que revela da evolução temática e estilística de Camus do que pelas semelhanças que resultam da leitura. *La mort heureuse* é uma frutuosa «arca de inéditos» onde Camus foi buscar materiais que viria a utilizar, nem sempre no mesmo sentido, em *L'étranger*; mas, quaisquer que sejam as suas limitações, é um romance em si, não um anteprojecto ou primeira versão de *L'étranger*.

Desde logo, porque Mersault não é Meursault: o protagonista de *La mort heureuse* é um aventureiro que aceita o que a vida lhe apresenta, a começar pela oportunidade de matar Zagreus com um móbil venal — a felicidade, acredita ele, vir-lhe-á com o dinheiro. Meursault, pelo contrário, não age por motivação, não acredita em nada nem cede a nada, e o assassinio do árabe é apenas uma obra do «acaso», que serve de pretexto para o seu julgamento pelo mundo — a morte é um corolário da vida, a sua «vida absurda». Mas também porque, entre um e o outro, há uma diferença de grau: de zero para um, porque Meursault, o estrangeiro, renuncia a compreender, a julgar e a interagir com o mundo. Meursault é, essencialmente, uma personagem neutra, um niilista passivo, enquanto Mersault, o da «morte feliz», é um niilista ativo, que aguarda a morte como última hipótese de alegria, a de uma reconciliação com o sem-sentido da sua vida. Ainda, porque a narrativa de *La mort heureuse*,

escrita na terceira pessoa, não se furta ao jogo psicológico da personagem, à sequência criativa das suas motivações, enquanto em *L'étranger* a assunção do eu narrador torna ainda mais insólita a atonia psicológica de Meursault, porque exige uma rígida disciplina de objetividade emergindo de um discurso por natureza subjetivo. «Meursault é como um olho que regista os fenómenos do mundo, uma consciência taciturna que se recusa a ordenar de acordo com um sentido a sua experiência da realidade», escreve Dominique Rabaté (*Dictionnaire Camus*, p. 291).

L'étranger é uma novela curta, rápida, certa, assente sobre uma escrita despojada e incisiva. Conta a história de Meursault, um natural de Argel, a quem acontece uma coisa banal, que vai tornar-se o motor de um drama com fim anunciado: a morte da mãe. A primeira parte do romance descreve os passos dados por Meursault na sequência desse acontecimento anotado sem comentário desde a frase inicial da narrativa: «*Aujourd'hui maman est morte*». Preside ao velório, acompanhado pelos companheiros do lar de terceira idade onde a mãe vivia («esta vigília incómoda tinha-lhes posto rostos de cinza»); segue com o cortejo fúnebre («tudo se passou depois com tanta precipitação, certeza e naturalidade, que já não me lembro de nada»); enfim, de regresso a casa, «pensei que ia deitar-me e dormir durante doze horas». A seguir, como se nada na sua vida tivesse mudado, Meursault retoma os seus hábitos numa sequência casual, reencontra Maria Cardona, uma antiga secretária, com quem enceta uma relação breve e intensa, conversa com Raymond, um vizinho de hábitos duvidosos, de

quem, indiferente, aceita ser amigo, dele recebe um convite para ir passar um domingo na praia, e aí, excedido pelo calor e alucinado pela intensidade do sol, dispara cinco tiros sobre um árabe que perseguia Raymond. A primeira parte termina com este gesto injustificável (e, como se verá, injustificado), que precipitará os acontecimentos: «Compreendi que tinha destruído o equilíbrio do dia, o silêncio de uma praia onde tinha sido feliz.»

Na segunda parte, Meursault confronta-se com a máquina da Justiça. Confronta-se é, no entanto, apenas uma forma de expressão: na realidade, o protagonista-narrador anota, com surpresa mas sem revolta (se excetuarmos a violenta alteração com o padre que quer convencê-lo a entregar-se nas mãos de Deus), os formalismos que fazem deslizar o julgamento do crime cometido para uma outra «irregularidade», que a sociedade julga ainda mais severamente: o seu caráter e os seus hábitos, revelados pela «insensibilidade» que alegadamente demonstrou perante a morte da mãe («acusado este homem de ter enterrado a mãe com um coração de criminoso», conclui o procurador). Com curiosidade («mesmo sentado no banco dos réus, é sempre interessante ouvir-se falar de si»), Meursault apercebe-se de que o seu julgamento é uma questão tratada à margem dele, um confronto entre advogados embebidos na teia dos seus argumentos, nos quais o narrador apenas reconhece leves traços da sua situação. E, à medida que o objeto do julgamento se afasta do facto concreto que o desencadeou, Meursault afasta-se do mundo, ao qual, como reconhece, nunca pertenceu verdadeiramente: quase no final, perante a morte

inevitável, «pela primeira vez na minha vida, abri-me à terna indiferença do mundo».

Em diversas ocasiões, sobretudo rejeitando a associação do seu livro com a obra de Kafka, Camus insistiu em que as suas personagens eram «demasiado quotidianas»: «*L'Étranger* descreve a nudez do homem perante o absurdo» O seu romance resulta, assim, como uma espécie de demonstração da «banalidade da vida», do seu absoluto sem-sentido, da radical impossibilidade de lhe atribuir um princípio condutor, divino ou propriamente humano. É neste sentido que *L'Étranger* aparece como uma demonstração literária e filosófica (Camus insistia em que para filosofar é necessário escrever romances) da existência inexorável daquilo a que o seu autor chama *L'absurde*: «O absurdo nasce dessa confrontação entre o apelo humano e o silêncio desrazoável do mundo.» O absurdo é a divergência entre o que um homem pede ao mundo — um sentido para a vida — e o que o mundo lhe pode dar — uma vida sem sentido.

Como é que esta novela, tão despojada, quase sinóptica, se tornou um tal sucesso ao longo das últimas décadas (cinco milhões de exemplares vendidos, em todo o mundo) é um belo mistério da literatura. Se a descrição do mundo como um lugar sem-sentido e a perplexidade moral da personagem Meursault sempre teve (e continua a ter) um impacto seguro na consciência dos jovens, naturalmente desconforme com a dimensão da vida *normal*, já a sua emergência como uma espécie de herói negativo tem mais que ver com uma certa inocência, sem vontade nem (provavelmente) saber para qualquer forma de transigência, com que

Camus dotou a sua personagem. E a escrita, concisa, clínica, sem falhas, com que Camus tece o seu *récit* contribui para fazer de *L'étranger* uma novela perfeita, como o *Adolphe* de Benjamin Constant (que Camus muito admirava) ou como algumas das *Chroniques italiennes* de Stendhal (autor que reverenciava). A influência da narrativa norte-americana de entre as duas guerras (*The Killers*, de Hemingway, é um paradigma possível), sempre assinalada pela crítica, é absorvida e transposta para uma realidade «exótica», a da paisagem norte-africana, que, mais do que espaço de representação escolhido pelo autor, é o seu espaço essencial, o lugar cósmico de onde tudo procede.

É possível que o sucesso imediato de *L'étranger* tenha também beneficiado da publicação quase simultânea do segundo *volet* do «ciclo do absurdo», o ensaio *O Mito de Sísifo* (que aqui citaremos na tradução de Urbano Tavares Rodrigues). À luz de um pensamento que aí se revela em discurso direto, Meursault ganha uma espessura onde ressoam as preocupações do autor, e autoriza a pensar, como Sartre, no seu célebre artigo de 1943 «Uma explicação de *L'étranger*» (incluído em *Situations – I*), que Camus vinha inscrever-se na linha dos grandes moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII (Sartre aproxima-o de Voltaire): escritores que observam a vida e os comportamentos humanos minuciosamente para dessa análise extraírem uma regra de vida. É esse o tom dominante do seu primeiro grande ensaio: *O Mito de Sísifo* abre com um axioma («Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio») e termina com uma injunção («É preciso imaginar Sísifo feliz»).

Mas, entre a casa da partida e a casa da chegada, o pensamento de Camus desdobra-se num jogo de confrontações e superações, todas elas partindo da questão essencial (será que a vida merece ser vivida?), para desembocar na afirmação solar de que, tal como Sísifo, «a própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem». O sentido e as modalidades dessa luta desenvolvê-los-á mais tarde: será o pensamento da revolta.

Do axioma decorrem algumas perguntas que Camus dilucida com cerrada argumentação, a primeira das quais (a verificação de que a vida é absurda conduz necessariamente ao suicídio?) é ultrapassada com uma clara afirmação vitalista, que decorre diretamente da posição do autor expressa nos seus livros anteriores a *L'étranger*. Rejeitado o «refúgio» (ou a «fuga») na transcendência, que considera inquinado o pensamento do absurdo em Soeren Kierkegaard (mesmo que este desemboque numa fé sem Deus aparente) e Léon Chestov (que resolve o impasse através da crença num Deus irracional e absurdo), conclui:

«Resta um mundo em que o homem é único senhor. O que o amarrava era a ilusão de outro mundo. O destino do seu pensamento já não é renunciar mas ressaltar em imagens. Joga-se em mitos, sem dúvida — mas mitos sem outra profundidade que não seja a da dor humana e como ela inesgotáveis. Não a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrestres em que se resumem uma difícil sagesa e um pensamento sem amanhã.» (p. 144)

Nesta recusa da transcendência, que o afasta dos existencialistas (voltaremos a este tema no último capítulo deste livro), nesta estrita imanência que atribui à vida humana e à maneira como ela deve ser vivida, Camus revela a difícil singularidade do seu pensamento. Avesso à crença nos deuses como à disciplina das ideias feitas, o seu humanismo é uma filosofia de combate forjada num moralismo exaltante e esclarecido, fiel à razão mas assente numa perceção sensual da vida. O diálogo com os pensadores «do absurdo» é, no entanto, revelador da dificuldade que tem em conciliar a sua consciência noturna (racional) do mundo com a pulsão solar (sensual) para a liberdade: a consequência «lógica» do absurdo seria o suicídio (e, por isso, ele o afronta desde as primeiras linhas do seu ensaio); continuar a viver não é uma comodidade da existência, mas uma obediência a um sentido ético, o de ser fiel à verdade e à liberdade que se esgotam (ou exaltam) na vida humana.

É aí que se inscreve a glosa do mito homérico de Sísifo, o homem eternamente condenado pelos deuses a empurrar um rochedo até ao cume da montanha, embora saiba que, uma vez e outra, ela rolará, encosta abaixo, até à base. Sísifo é o «herói absurdo», submetido a esse «suplício indizível em que o seu ser se emprega em nada terminar». Interessa a Camus, sobretudo, o lapso de tempo em que Sísifo, tendo verificado como o rochedo teima em voltar ao ponto de partida, empreende o caminho de regresso: «Essa hora que é como uma respiração e que regressa com tanta certeza como a sua desgraça, essa hora é a da sua consciência.» E, ainda: «Sísifo, proletário dos deuses, impotente

e revoltado, conhece toda a extensão da sua miserável condição: é nela que ele pensa durante a sua descida» Mas «não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite»; assim, «o homem absurdo diz sim e o seu tormento nunca mais cessará». Na conclusão de Camus, somos todos irmãos de Sísifo.

Ao mesmo tempo que trabalhava em *L'étranger* e *O Mito de Sísifo*, Camus elaborava a primeira versão de *Calígula*, peça em cinco atos, que ficou pronta em 1941. Essa primeira versão, segundo os especialistas da obra camusiana, era lírica, nietzscheana, libertária, resultante de uma leitura ainda marcada pela fonte clássica em que se inspirara, a narrativa de Suetônio em *Os Doze Césares*. A que melhor conhecemos, no essencial, veio à luz do dia em 1944 (embora retocada em 1958): é amarga, trágica, sem saída (tradução de Raul de Carvalho): «Os homens morrem e não são felizes» é a descoberta de Calígula, a que o precipita para o exercício de um poder discricionário. Camus começara por encarar a manifestação do poder absoluto em Calígula como uma afirmação da máxima liberdade do homem que enfrenta o absurdo através de uma manifestação demiúrgica da sua vontade; mas, na versão final, o acento tónico muda de posição, porque «não se pode ser livre contra os outros homens». É possível que o decorrer da guerra tenha alertado Camus para o anacronismo da sua primeira versão, que apareceria singularmente deslocada no tempo e nas circunstâncias aos olhos dos seus contemporâneos. A presença cada vez mais próxima da arbitrariedade do poder e da tirania podem tê-lo levado a reconsiderar a natureza da sua personagem, «condenando-o»

ao desencanto trágico que propicia o desenlace fatal do último ato.

Tal como Mersault e Meursault, Calígula é um «herói absurdo», neste caso um niilista hiperativo que se situa no topo da pirâmide do poder, e, por isso, tem ao seu dispor meios aos quais os seus dois antecessores não tinham acesso. Na verdade, é ele quem comanda a ação e esta precipita-se numa sequência de acontecimentos que têm a morte (a instrumental, dos outros, e a ritual, a sua) como fim. Encerrado numa autarcia a que dá as tonalidades de divertimento macabro, Calígula humilha e manda matar os senadores, vulgariza os poetas, encarna os deuses e ignora o povo, porque a «utilidade do poder» é dar «as suas oportunidades ao impossível». Adquire «a divina clarividência do solitário». Mas a felicidade, essa «liberdade espantosa» de abolir o tempo e o passado, desemboca na impossibilidade de cumprir o seu desígnio, como confessa a Cesónia no final do V Ato:

«O impossível! Procurei-o nos limites do mundo, nos confins de mim mesmo. Estendi as minhas mãos, estendo as minhas mãos e é a ti que encontro, sempre a ti diante de mim, e eis-me sempre cheio de ódio diante de ti. Não escolhi o bom caminho. Não consegui nada. A minha liberdade não é a boa.» (p. 147).

A peça, estreada em Genebra em junho de 1945, com encenação de Giorgio Strehler, e apresentada três meses depois em Paris, no Théâtre Hébertot, corresponde, na sua forma definitiva, ao programa

enunciado por Camus desde os anos 30, para o seu Théâtre de l'Equipe: interessavam-lhe os textos que, à maneira da tragédia antiga, revelavam «violência nos sentimentos e crueldade na ação». Mas o caráter algo híbrido de *Calígula*, pouco conforme com as regras da tragédia clássica, torna a peça dificilmente classificável: drama ou tragédia? A definição mais aproximada talvez se encontre nesta apreciação de Henri Gouhier: «O *Calígula* de Alexandre Dumas pai é uma tragédia falhada; o de Camus é um drama conseguido.»

Simultaneamente com a publicação em livro de *Calígula*, em 1944, Camus completa o «ciclo do Absurdo» com uma outra peça de teatro, *O Equívoco*, bem mais curta (em três atos), transposição dramática do episódio do filho pródigo assassinado, que, ocorrido realmente na Jugoslávia em 1935, aparecia já em *L'étranger* sob a forma de um relato de jornal que Meursault descobriu na cela e que lera vezes sem conta. Camus transporta o episódio para a Checoslováquia, país que visitara com desconforto em 1936, depois da rutura do seu primeiro casamento, com Simone Hié. Um emigrante de regresso a casa sem se dar a conhecer é assassinado pela mãe e pela irmã Marta. Esta, incapaz de suportar as condições em que vive, aspira a viver num país com sol: o seu horror ao ambiente ecoa observações similares feitas por Camus em *L'envers et l'endroit*. A chegada do viajante enriquecido dá-lhe a oportunidade para o crime: o roubo das suas economias será o caminho para alcançar a felicidade (note-se o paralelismo com as motivações e comportamento de Mersault em *La mort heureuse*). É ela que instiga a mãe e

executa o visitante. Aqui, porém, o crime, uma vez descoberta a identidade do visitante, não compensa: a mãe lança-se às águas gélidas do rio e a irmã desaparece. «Estas peças [*Calígula* e *O Equívoco*] formam um teatro do impossível», dirá Camus mais tarde. E, valorizando o comportamento de Marta, que não se resigna a viver uma vida absurda (não perdoará ao visitante a sua falta de simplicidade e o recurso ao disfarce, cuja crítica coloca na boca de Maria, a mulher do filho pródigo), Camus chegou a pensar em incluir *O Equívoco* como início do «ciclo da Revolta»; acabou, no entanto, por decidir-se pela sua arrumação como encerramento do «ciclo do Absurdo».

Mas, por muito que as fronteiras entre Absurdo e Revolta continuem a ser literariamente indistintas, a verdade é que *O Equívoco* é a segunda tentativa (na realidade, foi estreada antes de *Calígula*) de Camus para criar uma «tragédia moderna»: um «tratamento trágico de um *fait-divers*». A peça tem as suas fraquezas, como mostram as últimas duas cenas do III Ato, com um diálogo algo forçado entre a irmã e a mulher do visitante, embora o desenlace seja uma *trouvaille*: o criado velho assume, na sua negativa ao pedido de auxílio de Maria, o papel de Deus ausente. Talvez por isso, a crítica, muitas vezes reticente em relação à obra dramática de Camus, parece ter apreciado mais a inversão do sentido da parábola bíblica que o potencial de tragédia que ela encerrava: o triunfo absurdo da mentira no jogo social.

Do exílio à revolta

O «ciclo do Absurdo» foi completado e publicado entre 1940 e 1944, durante a II Guerra Mundial, numa França ocupada, numa Europa em chamas. Valeu a Camus o entusiasmo de Jean Paulhan e a persistência de Pascal Pia, que conhecera em Argel no final dos anos 30 e de quem se tornara amigo; e a intercessão de André Malraux, que lera com entusiasmo os manuscritos de *L'étranger* e *O Mito de Sísifo* e recomendara os dois títulos à Gallimard. Durante esse período, Camus andou de casa às costas, primeiro de Argel para Paris, depois, quando a redação do *Paris-Soir* foi deslocizada para a zona não ocupada pelos alemães, para Clermont-Ferrand e Lyon, onde se casou com Francine Fabre. Antes do conflito, o *Paris-Soir* era um diário de enorme sucesso, que vendia dois milhões de exemplares por dia; mas as vicissitudes da guerra tornaram a sua publicação praticamente inviável em finais de 1940. Desempregado em Lyon, Camus regressou à Argélia, indo estabelecer-se em Orão, de onde a família de Francine era natural, e aí viveu

de janeiro de 1941 a agosto de 1942. De novo atacado pela tuberculose que lhe fora diagnosticada quando tinha 17 anos, voltou à França metropolitana, para uma cura nas montanhas, perto de Saint-Etienne. Foi aí que a expansão alemã para sul, em resposta ao desembarque americano no norte de África, o surpreendeu, no outono de 1942. Francine regressara semanas antes à Argélia, à procura de emprego para ambos; Albert ficou retido em França, sozinho, sem dinheiro, separado da mulher e do seu país. Pior que tudo, encontrava-se, de um dia para o outro, em território inimigo, cercado por todos os lados. «*Comme des rats!*», escreveu, impotente, no seu diário. Pela primeira vez, estava consciente de que a sua condição era a do exilado, e nem sequer quando se mudou para Paris, no outono de 1943, essa sensação de estranheza desapareceu.

Foi essa percepção do exílio, intensamente vivida, a experiência da vida em Orão, e a intuição de que o alastrar da mancha escura do Mal, encarnada no nazismo triunfante, era incontornável, que o levaram a começar a escrever *La peste*, cuja primeira ideia anotara nos seus diários, ainda em 1941. *La peste*, publicado em 1947, é, de todos os livros editados em vida de Camus, aquele em que mais diretamente se reconhecem traços da sua vivência pessoal. Desde logo, porque a cidade atingida pela peste é Orão, sobre a qual escrevera um ensaio mordaz e contundente («*Le Minotaure ou la halte d'Oran*»), que só viria a ser publicado em livro em *L'été* (1953): «a cidade, em si, há que confessá-lo, é feia». De facto, «como imaginar, por exemplo, uma cidade sem pombos, sem árvores e sem jardins, onde não é possível encontrar nem

um bater de asas, nem o restolhar de folhas, em suma, um lugar neutro?». Depois, porque a associação da peste à «*peste brune*» nazi é imediata e irresistível, e a erradicação da epidemia recorda a euforia da Libertação, que estava ainda bem viva na memória coletiva quando o livro foi publicado, dois anos depois do final da guerra; enfim, porque, em diversas personagens, o obstinado Doutor Rieux, o admirável Tarrou, o jornalista Rambert, é possível encontrar o eco, não apenas de circunstâncias da sua vida pessoal, como ainda de algumas das suas preocupações nesta época. Mas, sobretudo, porque *La peste* é um romance sobre a *separação* e o *exílio*, como por diversas vezes sublinha o narrador, que não é outro que o doutor Rieux, como o leitor descobrirá nas últimas páginas. A experiência da cidade fechada compulsivamente ao exterior por causa da epidemia é a do progressivo isolamento de cada um dos seus habitantes, separados dos que lhe são mais próximos, exilados na sua concha de sobrevivência, primeiro simulando ignorar a progressão da praga, depois fazendo-se esquecidos dela, por fim resignados a aguardar a sua hora (Rieux considerava que «o hábito do desespero é pior que o próprio desespero»). Contra este ambiente de desmoralização progressiva da cidade, ergue-se a vontade de um pequeno grupo de homens que se juntam ao doutor Rieux, «porque escolheram demonstrar que dois e dois são quatro, e não o contrário», opondo à doença uma resistência tenaz e aparentemente inútil, mas acabando por vencê-la por instinto coletivo de sobrevivência («esta história diz respeito a todos nós», diz Rambert, quando decide ficar na cidade). A analogia com os

anos de guerra e ocupação que a França acabara de viver não podia ser mais transparente; nem mais claro o paralelismo com a própria experiência de Camus como exilado solitário, que acabará por se ligar à rede clandestina de resistência Combat nos anos finais da guerra.

La peste apresenta-se como um relato objetivo dos acontecimentos que vieram perturbar esse «lugar neutro», e de como os homens reagiram a eles. Para ajudar a esta caracterização, Camus recorreu a um artifício propriamente literário, o dos cadernos de Tarrou, que o narrador diz ter em seu poder. Tarrou é o observador desencantado que anota tudo o que lhe passa pelos olhos, com uma precisão que relativiza o excepcional e exalta a banalidade. O seu perfil é o de um niilista ativo, cuja filosofia assenta na ideia de que «ninguém é realmente capaz de pensar nos outros, mesmo nas circunstâncias mais infelizes». Rieux é o homem de ação que acredita ser possível tratar das almas começando pela cura do corpo, e que é capaz de mobilizar vontades, apenas pelo seu exemplo, para o combate sem tréguas contra a epidemia. O seu último diálogo com o padre Paneloux resume o sentido das posições que Camus nunca deixou de sustentar no seu confronto com o cristianismo: «Nem mesmo Deus será capaz de nos separar.» Rieux e Tarrou, atraídos ambos pelo «partido da vítima», estão destinados a partilharem uma amizade, que é selada por um insólito banho de mar, pelo qual ambos se libertam do peso esmagador da peste que tudo devora e selam a sua aliança de boas-vontades.

A crónica do doutor Rieux desenrola-se entre meticulosos registos estatísticos e pormenorizadas

descrições da progressão da doença, anotações climatéricas e o registo de episódios da vida corrente: é sobre este magma de *fait-divers* que plana a ameaça da morte e a luta pela vida, ou, para citar os termos caros a Camus, a infelicidade e o amor. O resultado é uma narrativa densa, mas de uma alucinante clareza, em que Camus se mostra uma vez mais fiel à tradição clássica: «toda a infelicidade dos homens vem do facto de não usarem uma linguagem clara», diz Tarrou, ecoando o Camus de *O Equívoco*. O doutor Rieux constrói a sua crónica dos anos da peste (Defoe é citado em epígrafe) tomando «deliberadamente o partido da vítima e querendo encontrar-se com os homens, seus concidadãos, nas únicas certezas que eles têm em comum, o amor, o sofrimento e o exílio». Mas a experiência do triunfo sobre a doença não o ilude:

«Sabia o que esta multidão eufórica ignorava, que o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, que pode ficar adormecido durante décadas nos móveis ou entre a roupa, que aguarda pacientemente nos quartos, nas caves, nas malas, nos lenços e na papelada, e que, possivelmente, viria um dia em que, para infelicidade e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e enviá-los-ia para morrerem numa cidade feliz» (*in fine*).

Esta conclusão remete para uma dimensão evidentemente superior à do simples registo alegórico, e não se esgota na referência à monstruosidade nazi

nem ao cotidiano da guerra. Na realidade, a peste é uma metáfora do Mal em todos os seus estados e encerra uma reticência de fundo a uma leitura de primeiro nível, que julgaria encontrar no romance o sinal de um otimismo que os tempos da Libertação poderiam avaliar. Rachel Bepaloff notava já, num texto publicado postumamente em 1950, que, em *La peste*, «o flagelo designa ora o acontecimento, ora a condição humana, ora o pecado, ora a infelicidade», ou seja, todas as possibilidades de irrupção do Mal. Durante um encontro com dominicanos, em 1946, Camus esclareceu a sua posição: «Direi que, pessimista quanto ao destino humano, sou otimista no que se refere ao homem.» E acrescentava, veladamente parodiando a aposta de Pascal: «E isto não em nome de um humanismo que sempre me pareceu limitado, mas em nome de uma ignorância que procura não negar nada.» (citado por Grenier, p. 189). Embora afirmando a sua confiança nos sentimentos propriamente humanos — o amor, a ternura, a simpatia, a solidariedade, tudo conceitos «fracos» que abundam em *La peste* —, Camus rejeitava «os amanhãs que cantam», quer fossem os anunciados pelo cristianismo, quer os que, então muito em voga, eram prometidos pelo comunismo.

Lançado no princípio do verão de 1947, *La peste* transformou-se num fulgurante sucesso de vendas: em três meses, cerca de 100 mil exemplares. Distinguido com o Prémio dos Críticos e alvo de críticas entusiásticas (as mais reticentes só começaram a chegar mais tarde), o romance chamou a atenção do encenador Jean-Louis Barrault, que propôs a Camus a criação de uma peça com a peste como tema. *L'état de siège*, estreada em outubro de

1948 no Théâtre Marigny, esteve longe de ser um sucesso, sobretudo depois do êxito retumbante de *La peste*. Transportada para a Espanha, a ação resultava numa denúncia muito clara dos totalitarismos, com o de Franco em primeiro lugar. Fiel às suas origens espanholas, Camus vai multiplicar, a partir do fim da guerra, as suas intervenções em defesa da República espanhola derrotada e dos refugiados espanhóis em França.

A brutal aceleração histórica desses anos, os da guerra e os do pós-guerra, foi orientando a reflexão de Camus em outras direções. Já nos anos finais do conflito, exprimira a um correspondente a sua vontade de acabar de vez com os absurdos, ao mesmo tempo que, a partir de 1943, começara a tomar notas para um ensaio de outro fôlego, que analisaria a passagem do absurdo à revolta. Como escreverá na Introdução a *L'homme révolté* (1951), livro dedicado ao seu mentor Jean Grenier, «do sentimento do absurdo vimos emergir qualquer coisa que o ultrapassa». E, explicitando o programa do seu ensaio, diz que «se era legítimo [então] ter em conta a sensibilidade absurda, de fazer o diagnóstico de um mal tal como o encontramos em nós e nos outros, é impossível [agora] ver nessa sensibilidade, e no niilismo que ela pressupõe, mais do que um ponto de partida, uma crítica vivida, o equivalente, no plano da existência, da dúvida sistemática.» As dilacerações éticas e políticas da Libertação, que vivera diretamente através da crise que o levou a abandonar a direção do jornal *Combat*, a irresistível ascensão do comunismo na Polónia, Hungria e Checoslováquia, os sobressaltos anticolonialistas e as primeiras escaramuças que haviam de conduzir

à independência da Argélia, o conhecimento da atmosfera concentracionária das sociedades estalinistas, conhecimento que se cimentou através da sua relação de amizade com o ex-comunista Arthur Koestler, condicionaram a reflexão de Camus orientando-o para uma revisão das premissas do seu pensamento sobre a situação do homem moderno e a pulsão de liberdade: «Na experiência absurda, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, [o sofrimento] adquire a consciência de que é coletivo, é uma aventura de todos.» Era já a lição final de *La peste*; será a linha de pensamento que o guiará, de agora em diante. Daí o *cogito* camusiano: «*Je me révolte, donc nous sommes.*»

O ensaio parte da revisão de algumas das formas históricas da revolta, da «revolta metafísica» à revolta nas artes, da «negação absoluta» de Sade à «poesia revoltada» de Lautréamont e Rimbaud, cujo conformismo denuncia, e dos surrealistas, arautos de uma «impossível sagesa». Mas é quando passa à análise da «revolta histórica» que o pensamento de Camus melhor se define e a pena se lhe afina na denúncia dos totalitarismos contemporâneos, que não podia deixar de lhe valer a violenta reação dos comunistas e dos seus *compagnons de route*: «o socialismo moderno tende a criar uma forma de jesuitismo secular, a transformar todos os homens em instrumentos». Camus analisa pormenorizadamente a evolução do pensamento de Marx e os «desvios» que a máquina revolucionária russa lhe impôs:

«Reencontramos, no termo deste longo caminho, a revolta metafísica, que avança

desta vez entre o tumulto das armas e das palavras de ordem, mas esquecida dos seus verdadeiros princípios, mascarando as suas negações com uma escolástica obstinada, virada ainda para o futuro, mas dele separada por uma multidão de países a abater e de continentes a dominar. A ação como princípio único, o reinado do homem como álibi, começou já a escavar o seu campo entrincheirado, no leste da Europa, frente a outros campos entrincheirados» (p. 284).

E conclui: «Marx nunca imaginou uma tão terrífica apoteose.» Ao longo da terceira parte do ensaio, concretiza-se, assim, a ideia anunciada de que a inquirição de Camus parte da premissa de que a sociedade europeia é a «sociedade do assassinio», que o mundo em que vive é o da legitimação da extinção em massa, em nome de princípios superiores, remotamente os da liberdade e da libertação do homem: «A história da revolta, tal como hoje a vivemos, é muito mais a dos filhos de Caim que a dos discípulos de Prometeu.» Camus considera isto inaceitável: a vida continua a ser, para ele, demasiado bela e preciosa para que uma determinação humana (política) possa dispor dela.

O episódio de 1905 em que um revolucionário russo se recusa a executar um atentado porque, no momento decisivo, se apercebeu de que havia uma criança entre os alvos da sua ação terrorista, inspirara-lhe uma peça, *Les justes*, que subira à cena em finais de 1949. As personagens servem-lhe como ponto de atração da sua reflexão em *L'homme révolté*, que se articula em torno da

antinomia liberdade/justiça: uma justiça absoluta excluiria a liberdade, a liberdade absoluta excluiria a justiça. Ora, a hesitação de Kaliayev, que desemboca na renúncia a matar, é, para Camus, o ponto ideal onde se encontram o desejo de justiça e a afirmação da liberdade, «o limite exato onde começa e termina a honra dos homens». É esta a inspiração para o esboço de um «pensamento meridional», que, embora sem exclusão, contrapõe à hegemonia assumida pelo pensamento nórdico (alemão) durante os séculos XIX e XX:

«A história da primeira Internacional, na qual o socialismo alemão luta estenuadamente contra o pensamento libertário dos franceses, dos espanhóis e dos italianos, é a história das lutas entre a ideologia alemã e o espírito mediterrânico. A comuna contra o Estado, a sociedade concreta contra a sociedade absolutista, a liberdade razoável contra a tirania racional, o individualismo altruísta contra a colonização das massas, são então as antinomias que traduzem, uma vez mais, o longo confronto entre a medida e a desmedida que anima a história do Ocidente, desde o mundo antigo» (p. 373).

Camus reconhece que, nos tempos em que ele vive, este confronto reveste novas formas, que, no entanto, se reconduzem à dicotomia tradicional entre a História e a natureza: «o pensamento autoritário, estimulado por três guerras e pela destruição física de uma elite de revoltados, submergiu a tradição libertária.». Este triunfo da «meia-noite»

sobre o «meio-dia», da noite sobre o dia claro, é, no entanto, provisório: «o que ressoa em nós, nos confins desta longa aventura revoltada, não são as fórmulas do otimismo, que para nada nos servem neste extremo de infelicidade, mas as palavras de coragem e inteligência que, junto ao mar, são a própria essência da virtude.». E a profecia termina com uma belíssima exortação:

«No meio-dia do pensamento, a revolta recusa a divindade para partilhar as lutas e o destino comuns. Escolheremos Ítaca, a terra fiel, o pensamento audacioso e frugal, a ação lúcida, a generosidade do homem que sabe. Na luz, o mundo continua a ser o nosso primeiro e último amor. Os nossos irmãos respiram sob o mesmo céu que nós, a justiça está viva. É então que nasce a estranha alegria que nos ajuda a viver e a morrer e que, de agora em diante, nos recusamos a adiar. Sobre a terra dolorosa, é ela a embriaguez eterna, o pão amargo, o vento agreste vindo dos mares, a antiga e a nova aurora. Com ela, ao longo dos combates, havemos de reconstruir a alma deste tempo e uma Europa que não excluirá ninguém» (p. 381).

A publicação em França de *L'homme révolté* causou um autêntico tumulto de ideias. Quase sem exceção, Camus foi atacado por cristãos, surrealistas, comunistas e filocomunistas. A quantidade de artigos de resposta às críticas elaborados por Camus nos anos seguintes mostra que o autor terá sido surpreendido com a virulência das reações ao

seu livro. Mas nenhuma das polémicas terá ferido mais Albert Camus do que a que teve de sustentar com Sartre (que entretanto se aproximara dos comunistas), e que teria por consequência a rutura definitiva entre os dois. O tom sobranceiro, distanciado, executório de Sartre ainda hoje choca pela cegueira ideológica e crueldade intelectual que revela. A posição de Camus era a mais difícil, porque as ideias que expusera em *L'homme révolté* eram quase insólitas, no ambiente intelectual que se vivia na Europa do pós-guerra, especialmente em França. Muitos foram os seus detratores, poucos os que o defenderam. Emmanuel Berl, que não poupou Sartre, resumiu a posição dos poucos homens de bem, aqueles a quem Camus se dirigia: «A polémica entre eles não me dá nenhuma vontade de rir, só posso lamentar aqueles a quem a rutura de uma amizade dá vontade de rir. É uma grande infelicidade, e não só para os amigos que ela separa» (citado por Grenier, p. 257).

A Argélia perdida

Nos primeiros dias de dezembro de 1952, Camus partiu para a Argélia, onde ia visitar a mãe, que se encontrava doente, e o irmão. A ocasião era propícia: o escritor estava a viver no meio de uma tempestade desencadeada pela publicação de *L'homme révolté* e acirrada pela violenta crítica que, com Sartre na sombra, Francis Jeanson lhe fizera nas páginas de *Les temps modernes*. Os seus biógrafos não poupam na descrição dos estados de alma de Camus, apanhado de surpresa pela violência com que a sua obra fora acolhida: «erguem-se em massa os tenebriões», anota, nos *Carnets*. Apesar da sua combatividade, expressa em numerosos textos polemísticos, alguns deles condenados a ficarem inéditos, Camus parece ter dado sinais de se afundar na depressão. Relê incessantemente Nietzsche e cita longamente Emerson. É dessa altura a primeira versão de «Jonas ou l'artiste au travail», novela publicada cinco anos depois em *L'exil et le royaume*: um artista inteiramente devotado ao seu trabalho é constantemente assediado

pelas solicitações do mundo exterior e parece condenado a soçobrar sem conseguir concluir a sua obra maior. Nessa primeira versão, Jonas era um escritor, o que reforçava a componente autobiográfica; na versão definitiva, torna-se pintor. O que se sabe, até porque o registou nos seus *Carnets*, é que Camus atingira um ponto de saturação com as intrigas e conspirações do ambiente parisiense, para o qual se mudara dez anos antes: «A ouvir-me na rádio, acho-me exasperante. Paris faz-me assim, apesar de todos os meus esforços.»

Camus era, de origem e de caráter, um africano que convivia mal com as agruras climáticas e a paisagem humana do continente, «a noite da Europa e o inverno dos rostos». Dez anos de vida na Europa, intensa e cruel, não tinham apagado nele os traços originários, nem a nostalgia pela Argélia que ele sempre considerara sua, em pé de igualdade com a maioria árabe que agora a reclamava. A viagem de dezembro de 1952 ia permitir-lhe «renovar os votos» com o seu lugar de origem, porque esse era, afetivamente, a sua pátria. Obstinadamente, enquanto a Argélia resvalava para a violência independentista e Paris se aferrava a uma visão colonialista ultrapassada, Camus continuava a ver na sua terra o lugar de onde uma refundação da civilização mediterrânica podia emergir, por contraposição ao pensamento europeu, que via dominado pelo legado da filosofia alemã. Nesse final de ano, volta a Tipasa, que lhe inspirara um dos melhores textos de *Noces*. E um segundo texto («Regresso a Tipasa»), que fará figurar em *L'été*, recolha publicada em 1954, dá conta das *heureuses retrouvailles*. É que, embora o campo romano esteja

agora cercado por arame farpado e barreiras de proteção, Camus reencontra o antigo encanto das ruínas recortadas contra um céu muito azul e um mar infinito:

«Vindo de Chenoua, o longínquo canto de um galo celebrava sozinho a glória frágil do dia. Do lado das ruínas, até onde a vista conseguia alcançar, apenas se viam pedras corroídas e absintos, árvores e colunas perfeitas na transparência do ar cristalino. Parecia que a manhã se suspendera, o sol parado por um instante incalculável. Nesta luz, neste silêncio, anos de furor e de trevas diluíam-se lentamente. Eu escutava em mim um ruído quase esquecido, como se o meu coração, imóvel desde há muito, voltasse suavemente a bater.» (pp. 162-163)

O sentimento de pertença de Camus, o seu «patriotismo», era de raiz sensual, qualquer coisa de imanente que o justificava e reconciliava com a vida, que lhe fora desde sempre difícil e adversa. Daí o tom discretamente celebratório de *L'été*, que assinala o regresso literário à Argélia dos seus vinte anos e o reencontro com os motivos que lhe tinham inspirado as melhores páginas de *Les noces* (não por acaso, os dois títulos costumam ser acoplados no mesmo volume). À data da publicação, esta recolha constituía ainda uma espécie de parêntesis purificador, entre os clamores da polémica sobre *L'homme révolté* e a consciência, cada vez mais clara, de que politicamente a Argélia se ia perdendo dele, porque a crispação maniqueísta entre o velho

poder colonial e a violência do independentismo emergente não deixava lugar aos seus apelos a uma espécie de comunidade supranacional, que valorizasse devidamente as culturas autóctones, nelas incluindo a dos brancos argelinos de segunda e terceira geração: «um exemplo que seria raríssimo de populações diferentes imbricadas no mesmo território».

Desde 1945 que, numa série de artigos publicados no jornal *Combat*, Camus vinha advertindo para a iminência trágica que podia resultar do desenvolvimento da «crise argelina», essencialmente económica e política. Nesse ano, percorrera o território argelino de norte a sul, numa verdadeira investigação jornalística que privilegiava a observação em detrimento do preconceito ideológico: «Neste admirável país que uma primavera inigualável cobre com as suas flores e a sua luz, há neste momento homens a sofrerem de fome e a clamarem por justiça. São sofrimentos que não podem deixar-nos indiferentes, já que também os conhecemos.» O efeito combinado da seca prolongada e da exaustão das reservas de trigo apropriadas pelos alemães durante a guerra tinham conduzido a população árabe a uma situação próxima da indigência. Camus denunciava a diferença de critérios na distribuição das rações de emergência: aos europeus, um décimo da população, era atribuído o dobro do que ficava reservado aos árabes. A razão profunda desta situação residia na obstinada recusa da França metropolitana em reconhecer os direitos dos povos árabes e de outras etnias africanas; ou, em alternativa, na resistência dos colonos brancos à atribuição da nacionalidade

francesa aos árabes que a desejassem. Camus via, nos contornos da crise, uma oportunidade para assegurar, no quadro das instituições democráticas, uma transição que permitisse, sem rutura dos laços tradicionais, a coexistência de árabes e argelinos de origem francesa. O elogio do movimento moderado de Ferhat Abbas, que reivindicava um Estado argelino onde o parlamento refletisse, numa base paritária, os interesses de árabes e de franceses, denota a sua crença numa solução partilhada que ainda ia a tempo de evitar males piores. Mas a repressão pôs termo à iniciativa de Abbas e radicalizou o problema: dez anos depois, o conflito civil seria o corolário lógico da cegueira e da intransigência da metrópole.

A eclosão da guerra da Argélia, em finais de 1954, a repressão subsequente e a passagem à luta armada decidida pela direção da Frente de Libertação Nacional (FLN), vão deixá-lo à beira do desespero. Numa carta enviada ao militante socialista árabe Aziz Kessous, e publicada em outubro de 1955, diz: «sofro do mal da Argélia, como outros sofrem dos pulmões.» E explica: «Aqui estamos nós, acirrados uns contra os outros, dedicados a fazermos mal uns aos outros, implacavelmente. Esta ideia é-me insuportável e envenena todos os dias da minha vida.» Mas, apesar disso, acredita no esforço dos democratas árabes e dos liberais franceses para conseguirem construir qualquer coisa que escape a este turbilhão de sangue: «Quero acreditar, com todas as minhas forças, que a paz se há de elevar sobre os nossos campos, sobre as nossas montanhas, sobre as nossas costas, e que então, enfim, Árabes e Franceses, reconciliados na

liberdade e na justiça, se esforçarão por esquecer o sangue que hoje os separa.»

A sua última tentativa para fazer ouvir uma palavra de pacificação no meio de uma tormenta de ódios e de incompreensões deu-se a 22 de janeiro de 1956 em Argel, no coração de uma «Argélia despedaçada». Nessa noite, sob o olhar vigilante do serviço de ordem da FLN e perante os gritos e impropérios de ativistas de extrema-direita, Camus fez ouvir o seu «Apelo para uma trégua civil na Argélia», cuja ressonância, conhecendo-se hoje o desenlace posterior da guerra, encerra acentos quase patéticos. Camus reconheceu então que os dois povos que ele amava se achavam «abraçados apenas num mesmo furor de morte». Por isso, o seu apelo, fora de quaisquer considerações políticas, era tão-só um gesto de «simples humanidade»: pedia aos dois lados em confronto que entre si aceitassem uma trégua que visava poupar as populações civis às consequências do conflito armado. Porém, desse apelo humanitário deduzia a necessidade de estender o espírito em que a trégua pudesse vir a ser celebrada a uma espécie de diálogo construtivo, que admitia ser impossível nesse momento, mas que continuava a reputar indispensável. O discurso, construído num tom angustiado que rondava o desespero, não foi bem acolhido; o apelo que ele veiculava caiu em saco roto e o seu autor foi definitivamente ostracizado por árabes e franceses. Camus só voltaria a intervir dois anos depois, para responder indiretamente aos que lhe censuravam o silêncio a que se votara perante o evoluir catastrófico dos acontecimentos. Ao publicar a recolha dos seus principais textos sobre a Argélia, dos

anos 30 ao Apelo de 1956 (*Actuelles III, Chroniques algériennes*, 1958), o escritor queria dizer que a sua abstenção não era uma forma de aval às políticas argelinas da Quarta República francesa, que num momento (o de Mendès-France) defendera, mas o reconhecimento da inutilidade dos seus esforços apaziguadores e dos efeitos perversos da sua intervenção: Camus tornara-se, para argelinos e franceses, um fator de irritação e de divergência, mais que um cauterizador de feridas antigas. Num texto de julho de 1954, Camus reproduzira o discurso que um dirigente nacionalista árabe lhe fizera, logo a seguir à guerra: «Os nossos piores inimigos não são os franceses colonialistas. Pelo contrário, são os franceses como o senhor. Porque, enquanto os colonialistas nos dão uma imagem revoltante mas verdadeira da França, você dá-nos uma ideia enganadora, porque conciliatória. Enfraquece-nos na nossa vontade de lutar. É-nos mais nocivo que os outros.» Com grande pena sua, a profecia tornara-se realidade e a sua voz, cercada por todos os lados, tornara-se um empecilho para nacionalistas e colonialistas; em Paris, era agora indesejado (quando não, mesmo, ridicularizado) entre a esquerda bem-pensante, indefetivamente pró-independentista.

A leitura do terceiro volume dos *Carnets*, que cobre o período entre 1951 e 1959, evidencia bem como Camus vai resvalando para uma solidão que, mais que psicológica, é, sobretudo, de ordem ética e moral: «se recusei sempre a mentira (por inapto que fosse para mentir, apesar dos meus esforços), é porque nunca pude aceitar a solidão. Mas agora é preciso aceitar também a solidão.»

E como, persistente, apesar de todas as decepções, continua a criar projetos (de romances, de novelas, de ensaios, de peças de teatro) e a refletir sobre a condição do escritor: «escrever naturalmente. Publicar naturalmente e pagar o preço por tudo isto, naturalmente.» Em esboço, a primeira estrutura de *Le premier homme*, e a de algumas das novelas que virá a integrar em *L'exil et le royaume*, sobretudo «Jonas», que é uma transposição em clave dramática do confronto entre o silêncio do criador e o ruído insuportável do mundo. E, como uma obsessão, esse projeto, nunca concretizado, de escrever uma peça que fosse o cruzamento de dois mitos literários: o de Don Juan e o de Fausto. «De agora em diante, a criação», anota, em outubro de 1953. Um ano depois, visita a Holanda, que lhe proporciona um cenário: começa a definir-se a ideia de uma narrativa que tratasse da culpa e da expiação (tema que, apenas na aparência, retoma o de *La mort heureuse*, e, sobretudo, de *L'étranger*). *La chute*, que era inicialmente uma novela a integrar em *L'exil et le royaume*, ganha rapidamente autonomia e ocupa o centro das suas preocupações literárias durante o ano de 1955: o livro será publicado na primavera de 1956. Certas anotações dos *Carnets* e alguns esclarecimentos de Camus, em entrevistas posteriores à publicação, autorizam a interpretar *La chute*, em primeira instância, como uma arma de arremesso contra a «selva parisiense», os existencialistas, os comunistas e todos aqueles que, reconhecendo embora o pecado, «se recusam a conceder o perdão» — «novos-ricos e fariseus da justiça», essencialmente «desleais», como Sartre. Mas a parábola do anjo caído em desgraça é de

alcance universal, embora seguramente não no sentido em que certa crítica cristã o julgou: como uma reencenação do pecado original e da respetiva expiação perpétua. Até porque, como Eduardo Lourenço assinalou, «que [Clamence] tenha ‘caído’ de um qualquer paraíso ou não, que o ‘pecado’ tenha sido a escada sem travessas por onde desceu, não lhe [Camus] interessa» (Lourenço, p. 58). Se toda a queda implica um paraíso anterior, ele deve antes ser procurado nas praias de Argel agora para sempre perdidas, numa espécie de inocência primordial que alimentava a consciência solar do corpo e a intensa cintilação da alegria. O trajeto moral de Clamence lembra singularmente o do próprio Camus.

Apesar do enorme sucesso editorial (mais de 100 mil exemplares vendidos em seis meses), *La chute* passa por ser o mais enigmático e ambíguo dos textos ficcionais de Camus, nisto aliás coincidindo com as dilacerações íntimas do escritor, nesta fase da sua vida. Quem é Clamence, Jean-Baptiste, uma voz infatigável pregando no deserto dos homens? E o seu interlocutor, mudo espelho que partilha, por omissão, as responsabilidades de Clamence, as suas aspirações, as suas faltas e o seu «crime»? E a perdição de Clamence corresponde a uma punição real ou a uma espécie de autoflagelação exibicionista, que exalta mais do que corrompe a imagem do antigo advogado parisiense («sempre rebentei de vaidade»)? «Tudo é verdadeiro ou tudo é falso: o leitor é apanhado numa vertigem entre estas duas possibilidades extremas», como assinala Pierre-Louis Rey. Adotando a estrutura do «monólogo dramático», a

novela de Camus desbobina, pela voz única de Clamence (a presença, meramente virtual, de um interlocutor é sinalizada pelo próprio narrador), um fio narrativo que mistura êxitos sociais (profissionais, sexuais, económicos), vividos num passado nebuloso, com perplexidades presentes, a «legenda aurea» de um bem-sucedido e bem-parecido advogado de Paris com o sórdido anónimo voluntário de um «juiz-penitente» entre as quatro paredes de um bar de marinheiros no porto de Amesterdão. Entre as luzes da capital francesa e as brumas viscosas da cidade dos canais que sugerem, à maneira de Dante, os círculos do Inferno, o percurso de Clamence vai no sentido de uma expiação que, no entanto, nunca parece imposta por um sentido universal de justiça, mas pela exploração narcísica da sua capacidade de se fazer sofrer — e de fazer sofrer os outros com ele: «Cada homem é testemunha do crime de todos os outros, eis a minha fé e a minha esperança.» Por isso, transforma-se em «juiz-penitente», que entende dever confessar a sua miséria de forma a poder julgar a miséria dos outros.² O que o move não é o instinto de salvação, mas a afirmação do seu poder de corrupção do mundo: «compreendi então, de tanto escavar na minha memória, que a modéstia me ajudava a brilhar, a humildade a vencer e a virtude a oprimir.»

2 O leitor é livre de ver aqui uma não muito velada alusão aos heróis intelectuais daquele tempo, com Sartre à cabeça, se bem que, neste, a humildade da penitência seja substituída pelo ritual da autocrítica revolucionária.

Clamence é um «comediante trágico» (palavra de Camus); a sua confissão sem arrependimento (as consequências do episódio que o faz mudar de vida, cuja descrição é adiada até exatamente o meio do livro, são para ele mais fortes que o escândalo da sua cobardia) é, em todos os registos (inclusivamente o irónico), um discurso que não se transforma necessariamente em ação — *La chute* é um «drama estático» que só existe nas palavras de Clamence: «é preciso que aconteça qualquer coisa, e esta é a explicação da maior parte das ações humanas.» O seu estilo resvala frequentemente para o grandiloquente e o retórico e não se dispensa sequer de algumas belas flores de recorte clássico. Sobre a morte: «*Mais la terre est obscure, cher ami, le bois épais, opaque le linceuil.*»³ Por vezes, é como se ouvíssemos a voz de Camus através da fanfarronada omnisciente de Clamence, debitada com recurso a máximas e aforismos que podemos encontrar, quase *ipsis verbis*, nas páginas dos *Carnets*. Mas não é principalmente dele, da sua circunstância, que o livro trata (ou apenas indiretamente), antes da generalização do Mal e da sua hegemonia irreversível sobre o mundo. Clamence fala da condição humana. E a condição humana é desesperada.

Se a consciência do absurdo era, em Meursault, um escândalo e uma injustiça, a consciência da culpa torna-se, em Clamence, um exercício de responsabilização coletiva — todos são cúmplices,

3 «Mas a terra é obscura, caro amigo, o bosque é denso, opaca é a mortalha.»

ninguém é inocente. Visto muitas vezes como um anti-Meursault, Clamence só o é na medida em que opõe à máxima inocência a máxima culpabilidade: mas o impasse é idêntico, porque também ele é «um falso profeta que grita no meio do deserto e se recusa a partir». Talvez Camus se visse assim, isolado nas suas convicções obstinadas e numa certa retidão moral que o distinguia dos outros. Escrito no meio de uma intensa crise psicológica e moral, *La chute* é ainda um tributo literário a Dostoiewski e à sua galeria de seres consumidos na fogueira dos absolutos morais: «Ah, meu caro, para quem está só, sem Deus e sem chefe, o peso dos dias é terrível.»

«O melhor homem de França»

Poucos dias depois de ter conhecido Albert Camus, na primavera de 1952, a ensaísta americana de origem alemã Hannah Arendt escrevia, numa carta enviada ao marido para Nova Iorque: «[Camus] é, sem dúvida, o melhor homem de França, no momento atual. Ultrapassa de longe todos os outros intelectuais.» Arendt seguia desde há muito o percurso do autor de *L'étranger*: em 1946, num ensaio publicado na revista *The Nation*, apresentara aos leitores americanos os «existencialistas» franceses, com destaque para Sartre e Camus; mas tivera o cuidado de sublinhar que Camus rejeitava essa etiqueta (Sartre, a propósito, também negava que Camus fosse existencialista). Arendt temia que tanto ele como Sartre não fossem capazes de vir a ultrapassar o niilismo «perceptível nas suas concepções, apesar de todas as afirmações em contrário». A leitura de *L'homme révolté* ia dar-lhe uma outra perspetiva sobre a obra do seu autor. Com surpresa, atendendo às reticências que deixara suspensas no seu artigo em *The Nation*, Hannah Arendt descobria

um espírito animado do mesmo sentido de incondicional resistência aos totalitarismos que a levava a escrever o seu magistral *The Origins of Totalitarianism*, publicado em 1951, mas não traduzido em França (de facto, a obra só conheceria versão francesa no final da década de 70, ao mesmo tempo que saía a tradução portuguesa). Camus não podia conhecer, portanto, a obra de Arendt, e do encontro entre os dois não ficou qualquer registo nos papéis pessoais do escritor. Nessa altura, já «o melhor homem de França» se encontrava sob o fogo cruzado dos intelectuais arregimentados, com predominância dos que se alinhavam à esquerda, na esteira ou ao lado do Partido Comunista. As coincidências e aproximações entre os dois intelectuais permitem imaginar que ambos teriam ganho em conhecer-se melhor: na dura crise de meados dos anos 50, Camus gostaria de ter sentido a seu lado a presença da única grande pensadora que se dedicara a estudar e analisar as raízes comuns do nazismo e do estalinismo (tese que ele partilhava, com outros argumentos), muito antes de Krushev ter entreaberto, ainda que fugazmente, a janela da desestalinização.

Porque Camus, que uma década antes tinha à sua volta uma corte de admiradores nem sempre desinteressados, tornara-se agora uma espécie de «pária» da esquerda, um intelectual sem casa ideológica nem lugar previsível, um homem só que evitava os círculos parisienses onde se faziam e desfaziam opiniões, ao sabor das conveniências políticas do tempo. Antes mesmo de escrever *La chute*, o escritor andava a trabalhar numa série de narrativas curtas («novelas ao estilo francês»)

a que dera o título (provisório) de *Nouvelles de l'exil*, mas que acabará por se chamar *L'exil et le royaume*. A urgência de *La chute*, talvez desencadeada pela (brevíssima) visita a Amesterdão, fez com que fosse este livro a sair primeiro. *L'exil et le royaume* só conheceu a luz do dia em 1957, poucos meses antes de a Academia Sueca decidir atribuir a Camus o Prémio Nobel da Literatura.

Apesar do convencionalismo da narrativa e de uma certa transparência da metáfora, é habitualmente «Jonas ou l'artiste au travail», o penúltimo texto de *L'exil et le royaume*, que concita as maiores atenções críticas. Gilbert Jonas, pintor mais por voluntarismo do que por vocação, uma vez atingida uma certa notoriedade, vai sendo progressivamente cercado pelas múltiplas solicitações do mundo (família, amigos, discípulos), que o impedem de criar no isolamento indispensável ao artista: «era difícil pintar o mundo e os homens, e, ao mesmo tempo, conviver com eles.» Após uma breve «descida aos infernos» que quase põe em risco o equilíbrio da sua rotineira vida familiar, Jonas resolve retirar-se para um canto elevado de uma das divisões do apartamento, e aí, após muitos dias de meditação que o consomem e consomem os seus próximos, acaba por produzir uma tela toda pintada de branco, na qual figura a negro apenas uma palavra, de sentido impercetível a olho nu: solitário ou solidário? A crítica viu nesta narrativa relativamente frouxa, bem menos tensa e construída do que «La femme adultère», a primeira da recolha, ou «La Pierre qui pousse», a última, um emblema do dilema moral com o qual Camus se confrontava na altura. A decisão de se afastar da

vida intelectual parisiense e de viver na província, conjugada com o silêncio por que optara, em relação à guerra da Argélia, encorajaram alguns a reconhecer um registo autobiográfico na narrativa da sorte de Jonas. É certo que o escritor se debatia então com os constrangimentos de um meio envolvente que o sufocava e que, queixava-se ele nos *Carnets*, quase não lhe deixava espaço para respirar artisticamente. É natural que essa circunstância pessoal tenha influído na construção da narrativa. Mas o significado pessoal profundo (a existir) do conto talvez deva ser procurado na epígrafe, uma citação do episódio bíblico em que Jonas incita os pescadores do mar da Galileia a deitarem-no borda fora, porque é ele a causa da tempestade que reflete a ira de Deus. Não existe consonância óbvia entre a citação e o texto de «Jonas», a menos que se interprete o seu quadro branco como uma despedida da criação artística, quando não mesmo da vida. Ora, nada estava mais longe das intenções de Camus do que uma qualquer desistência, artística ou vital. Já a citação parece mais próxima daquilo que seria o seu estado de espírito nesta época: a consciência de estar a mais e de contribuir para desencadear tempestades mais do que para as apaziguar. Num artigo sobre Hermann Melville (um dos seus autores de referência), publicado em 1952, Camus já falava da «irresistível lógica que acaba por colocar o homem justo primeiro contra a criação e o criador, depois contra os seus semelhantes e contra si próprio» (citado por Grenier, p. 307). Talvez isto seja apenas uma parte da história: homem íntegro, Camus tinha a consciência da sua integridade, que vertia numa prosa imperativa, definitiva, quase

executória. Tanto quanto a heterodoxia das suas posições, o tom em que as torna públicas parece por vezes desproporcionado em relação ao lugar que ocupava na cena cultural (e política) francesa. As acusações de arrogância que muitos, mesmo próximos, lhe dirigiram têm raiz nessa espécie de orgulho que se declina na (constante) reivindicação das suas origens humildes, na intransigência da sua visão do mundo, na inclinação para pensar sistematicamente contra a corrente.

L'exil et le royaume foi a última obra ficcional publicada em vida de Albert Camus (*La mort heureuse* e *Le premier homme* são póstumos). Talvez por isso, muitos tenderam a ver nela uma espécie de «testamento artístico» do autor, o que nem a idade (tinha 44 anos) nem as circunstâncias (os *Carnets* mostram que tinha projetos literários que dariam para outra vida) autorizam. À exceção de «Jonas», as novelas de *L'exil et le royaume* aproximam-se, na paisagem, no enquadramento geográfico, cultural e afetivo, de *L'envers et l'endroit* e de *Noces*, cuja republicação autorizaria finalmente em 1958: todos eles preparam o mergulho *en arrière* de *Le premier homme*, que já começara a escrever por essa altura. Como diz no prefácio a *L'envers et l'endroit*, «é para mim claro que a minha fonte está [...] nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante muito tempo e cuja recordação me preserva ainda dos dois perigos contrários que ameaçam o artista, o ressentimento e a satisfação.».

Sabe-se que, mais que o assédio inevitável que a distinção ia causar, Camus temeu que o Prémio Nobel significasse que o melhor da sua obra estava já para trás. Tinha as dúvidas próprias do criador,

porventura agravadas pelo fogo de barragem que a crítica «progressista» e os seus antigos amigos existencialistas não deixavam esmorecer. Nem o Prémio de Estocolmo os aplacou. No discurso que pronunciou perante a Academia sueca, no entanto, o seu desmentido do dilema final de «Jonas» não podia ser mais evidente: «A arte não é, a meus olhos, uma satisfação solitária. É um meio para comover o maior número possível de homens oferecendo-lhes uma imagem privilegiada dos sofrimentos e das alegrias comuns. Obriga, por isso, o artista a não se isolar; e submete-o à verdade mais humilde e mais universal.» E, logo a seguir: «O artista forja-se neste vaivém perpétuo entre ele e os outros, a meio caminho da beleza sem a qual não pode viver e da comunidade da qual é incapaz de se subtrair.» Um «vaivém permanente entre ele e os outros». Solitário e solidário, claro. «Solitário e solidário na sua cidade», escrevera em 1955, nas páginas de *L'express*. Porque Camus não é Jonas, a não ser na consciência da sua incomodidade.

A concluir o seu discurso de aceitação do Nobel, Camus proclamava a sua confiança no triunfo da vida e da esperança: «alguns dirão que esta esperança é transportada por um povo, outros que por um homem. Pelo contrário, creio que ela é suscitada, reanimada, sustentada, por milhões de solitários, cujas ações e obras, todos os dias, negam as fronteiras e as mais grosseiras aparências da História...» Tudo indica que, até ao fim imprevisível, Camus viveu a sua solidão como uma condição necessária para continuar a afirmar a sua solidariedade essencial com os homens do mundo inteiro, em particular com aqueles «que

sofrem a História». Dissera-o nas *Lettres à un ami allemand*, de 1945: «O que é o homem? É essa força que acabará sempre por abalar os tiranos e os deuses.»

A Academia sueca fora sensível aos valores humanos da sua obra e do seu percurso cívico. Pode ser, também, que não lhe tenha escapado a oportunidade de distinguir um dos poucos intelectuais de esquerda que se opunham abertamente às ideologias da moda, em plena guerra fria: o terceiro-mundismo e o comunismo. Porque, reclamando-se embora e até ao fim de uma pulsão libertária que o aproximava de uma espécie de anarcossindicalismo (sem, no entanto, o fazer resvalar para o anarquismo), Camus percebera que a maior ameaça ao futuro do Homem era a tentação do totalitarismo e da violência: a primeira era o corolário inevitável das revoluções que «fazem a História»; a segunda o último refúgio dos explorados que a sofrem. E recusava-se, de acordo com os seus princípios libertários, a encontrar nas «grandes narrativas», que subsumiam o particular num universal de cátedra, a solução «global» para questões que assumiam contornos diferentes consoante as latitudes em que se revelavam. «Camus propõe uma micrologia política, escreve o filósofo Michel Onfray, num mundo habituado às enormes máquinas ideológicas e aos seus dispositivos doutrinais monstruosos» (Onfray, p. 416).

Quase quatro décadas depois da sua morte, em 1994, na crítica que publicou na *The New York Review of Books* quando da saída em França de *Le premier homme*, o ensaísta inglês Tony Judt reconhecia que à França faltava então a «autoridade

moral» de uma voz como a de Camus. De onde vinha essa autoridade? «Camus sempre se preocupou [...] com o risco de perder o contacto, de cortar as raízes antes mesmo de as conhecer completamente. E foi esta intuição, essencialmente psicológica, da condição do intelectual sem rota definida que ajudou a dar à ética dos limites e da responsabilidade de Camus a sua peculiar autoridade» (Judt, p. 103). Porém, este reconhecimento, que passara tanto por uma releitura atenta da obra de Camus quanto pela ruína efetiva (isto é, histórica) dos sistemas que ele condenara, só chegou muitos anos depois da sua morte. É certo que as suas obras capitais (*L'étranger*, *La peste*, *La chute*) sempre figuraram nos programas escolares, talvez mais pela qualidade luminosa da sua escrita, avessa a experimentalismos e bem ancorada na tradição dos moralistas franceses, do que pela atratividade das suas, por vezes enigmáticas, ideias. O conhecimento do seu trajeto ético e político tinha-o nimbado de uma aura de intocabilidade, que contrastava singularmente com as cedências e compromissos duvidosos de muitos dos seus contemporâneos. Em Camus reconheceu-se, enfim, «uma consciência, o gosto da verdade, e o do risco» (Mertens, p. 97). A estatura moral do homem público, sem poder constituir modelo para ninguém, porque ele fora um caso único, tornou-se um referente de independência e de autonomia de pensamento. Sem discípulos nem seguidores, entregue apenas a uma pequena corte de amigos, a memória da sua obra e do seu percurso sobreviveu aos acidentes da História, dos quais a tragédia argelina não foi o menor. Michel Onfray elogia-lhe a fidelidade a

valores e pessoas que fizeram parte da sua vida como o traço distintivo do seu caráter e da sua obra: «Escolheu a fidelidade ao pai morto e à mãe emudecida, por outras palavras, inscreveu a sua reflexão e a sua vida na luta contra a injustiça e o exercício do pensamento ao lado dos desfavorecidos.» (Onfray, p. 33). No prefácio que antepôs à reedição de *L'envers et l'endroit*, em 1958, Camus escreve: «Sei, de ciência certa, que a obra de um homem se reduz a essa longa caminhada para reencontrar, pelos desvãos da arte, as duas ou três imagens simples e grandes sobre as quais o coração pela primeira vez se abriu.» Imagens simples: a mãe, a terra, a escassez, o sol. Uma clara exaltação do essencial de uma vida, a alegria possível, a sua promessa de felicidade.

Bibliografia

Obras de Camus

L'envers et l'endroit [1937], Paris, Folio, Gallimard, 1986.

Noces suivi de L'Été [1939, 1953], Paris, Folio, Gallimard, 1972.

L'étranger [1942], Paris, Folio, Gallimard, 1972.

O Mito de Sísifo [1942], trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas, Lisboa, Livros do Brasil, s. d.

Calígula seguido de O Equívoco [1944], trad. Raul de Carvalho, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.

La peste [1947], Paris, Folio, Gallimard, 1972.

La chute [1956], Paris, Folio, Gallimard, 1972.

Discours de Suède [1958], Paris, Folio, Gallimard, 1997.

La mort heureuse [1971] Paris, Folio, Gallimard, 2009.

Le premier homme, Paris, Gallimard, 1994.

Sobre Camus

BEAUVOIR, Simone de, *La force de l'âge* [1960], Paris, Le livre de poche, Gallimard, 1969.

BOONE, Danièle, *Camus*, Paris, Henri Veyrier, 1987.

CASTEX, Pierre-Georges, *Albert Camus et L'Étranger*, Paris, José Corti, 1965.

FINKIELKRAUT, Alain et alii, *Albert Camus, la pensée révoltée*, Philosophie Magazine, hors-série n.º 17, abril-maio 2013.

GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Folio, Gallimard, 1991.

GUÉRIN, Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

JUDT, Tony, *Reappraisals, Reflections on the Forgotten Twentieth Century*, Londres, William Heinemann, 2008.

LOTTMAN, Herbert R., *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978.

LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxia II*, Coimbra, Coimbra Editora, 1967.

MATHIAS, Marcello Duarte, *A Felicidade em Albert Camus* [1975], Lisboa, Dom Quixote, 2013 [3.ª edição, que inclui uma extensa bibliografia passiva de Camus].

MERTENS, Pierre, *L'Agent double*, Bruxelas, Editions Complexe, 1989.

ONFRAY, Michel, *L'Ordre libertaire, la vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012.

SIMON, Pierre-Henri, *L'homme en procès*, Paris, Payot, 1967.

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**
Vitor Serrão
- 8 **Mário de Sá Carneiro**
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
(2.^a edição)
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França

- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayer Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(Séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida da Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida da Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
ALBERT CAMUS**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autor
ANTÓNIO MEGA FERREIRA
revisão de
INÊS BATISTA (INCM)
design e capa do atelier
SILVADESIGNERS
e paginação
INCM.
Tem o ISBN **978-972-27-2251-3**
e depósito legal **365 797/13.**
A edição de **1000** exemplares
acabou de ser impressa no mês de **NOVEMBRO**
do ano **DOIS MIL E TREZE.**
cÓD. 1019817

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Albert Camus

António Mega Ferreira

Para muitos, Albert Camus (1913-1960) foi, em meados do século passado, o paladino de uma «terceira via» entre o fascismo e o comunismo: nas suas obras proclamava a liberdade como valor supremo do homem. Averso aos maniqueísmos dominantes, enunciou o princípio fundamental da sua ética, que é a fidelidade a um dever moral: «Acredito na justiça, mas, se fosse preciso, defenderia a minha mãe contra a justiça.» Distinguido com o Prémio Nobel da Literatura em 1957, a sua intransigência consolidou a imagem de uma solitária austeridade, que no entanto contrastava com a sua constante reivindicação do direito à felicidade e à alegria.

ISBN 978-972-27-2251-3



9 789722 722513

INCM
IMPRESSA NACIONAL CASA DA MOEDA