

## DO UNIVERSO PRIVADO AO ESPAÇO ABERTO, DO ESPAÇO ABERTO AO UNIVERSO PRIVADO Recepção e Gênese de *L'Étranger* de Albert Camus

Samara Fernanda de Lócio e Silva Geske<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo pretende traçar linhas gerais sobre a recepção e a gênese de *L'Étranger*, passando pelo universo privado dos primeiros leitores do manuscrito até chegar ao espaço aberto de seus primeiros críticos, para do espaço aberto da obra publicada retornar o universo privado do processo de criação do romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Albert Camus; *L'Étranger*; gênese; recepção.

### ABSTRACT

This article intends to draw guidelines concerning the reception and the genesis of *L'Étranger* through the private universe of the first manuscript readers until it arrives at the open space of its first critics, to the open space of the publication to return to the private universe of creation of the novel.

**KEYWORDS:** Albert Camus; *L'Étranger*; genesis; reception.

### Os primeiros leitores

Após alguns anos debruçada sobre *L'Étranger* de Camus tenho vivido a interessante experiência de, ao apresentar meu objeto de pesquisa, obter a simpatia de meu interlocutor que conhece ou já leu o romance. Também na França, *L'Étranger* está entre os livros mais lidos, senão o mais lido, como assegura uma pesquisa do *Le Monde* (SAVIGNEAU, 1999).

Desde o início, em seu estado de manuscrito ainda, o romance recebeu a simpatia de seus primeiros leitores.

Jean Grenier<sup>2</sup>, em carta do dia 19 de abril de 1941 responde a Camus que havia lhe enviado os manuscritos de *L'Étranger* et *Caligula*: “J’ai lu vos mss. *L'Étranger* très réussi – surtout la 2e partie malgré l’influence de Kafka qui me gêne; on ne peut oublier les pages sur la prison; la 1e est fort intéressante”(TODD, 1996, p.377).

Uma semana depois, Pascal Pia<sup>3</sup> envia sua resposta a Camus: “Très sincèrement, il y

---

<sup>1</sup> A autora é mestranda na Área de Língua e Literatura Francesa FFLCH/USP e pesquisa o processo de criação em *L'Étranger* de Albert Camus sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Claudia Amigo Pino. E-mail: samaralocio@gmail.com.

<sup>2</sup> Grenier nasce em Paris em 1898, e durante toda a sua vida leciona filosofia. Entre seus alunos em Alger (onde leciona de 1930 à 1938) se encontra Albert Camus, que foi muito influenciado por *Les Iles*, obra publicada em 1933. Camus figurará entre seus amigos mais próximos até o fim da vida. Grenier colaborou em diversas revistas de arte e de literatura, principalmente *La Nouvelle Revue Française*, fundada por André Gide. Seu “Essai sur l'esprit philosophique”, publicado em 1938, marcou numerosos intelectuais e permanece como sua maior obra. Morre em 1971. Disponível em: <http://www.evene.fr/celebre/biographie/jean-grenier-425.php>. Acessado em 03/07/2009.

<sup>3</sup> Nasce em 1903 e seu verdadeiro nome é Pierre Durand. Poeta e erudito, publica um pastiche de Rimbaud e livros eróticos antes de iniciar uma carreira jornalística. Pia e Camus fundam juntos *Le Soir Républicain* (setembro de 1939) que será interrompido pela censura em janeiro de 1940. Camus dedica-lhe *Le Mythe de*

a bien longtemps que j'avais lu quelque chose de cette qualité. Je suis persuadé que, tôt ou tard, *L'Étranger* trouvera sa place, qui est une des premières" (TODD, 1996, p.377).

Pascal Pia recomenda a leitura dos manuscritos a André Malraux e finalmente a Gaston Gallimard. Em 12 de novembro de 1941 o manuscrito passa pelo comitê de leitura da editora. Todd comenta: "Pour G. G., *L'Étranger* est "remarquable". Il sera heureux de le publier le plus tôt possible" (TODD, 1996, p.388).

Manuscrito aceito, é preciso agora resolver duas questões que se impõem à publicação de livros na França ocupada pelos alemães: a escassez de papel e a submissão a uma comissão de controle denominada *Propaganda Staffel*.

Assim, entre os primeiros leitores do manuscrito, por força das circunstâncias, também se encontra um censor, o tenente Gerhard Heller, que lê *L'Étranger*, diz ele, em uma noite: "Aucune objection. En apparence, c'est un roman asocial? Ce n'est pas grave. Apolitique? Parfait" (TODD, 1996, p.388).

As provas são então enviadas a Raymond Queneau, que após a leitura, escreve calorosamente a Camus: "Permettez-moi de vous dire quelle sympathie et quelle estime j'ai pour votre œuvre: très grande" (TODD, 1996, p.391).

Finalmente *L'Étranger* deixa o círculo restrito de leitores e, com tiragem de 4.400 exemplares, aparece na primeira semana de junho de 1942 com a capa clássica da NFR custando 25 francos.

O romance de Camus não foi só bem recebido pelos leitores de seu manuscrito, mas, logo após sua publicação, conheceu um enorme sucesso, segundo Todd: "Débutant en France, Camus a droit aux principaux journaux et aux meilleures revues. [...] En novembre, Gallimard réimprime quatre mille quatre cents exemplaires et autant six mois après"(1996, p.427).

Sobre a recepção da obra, encontramos o testemunho de Sartre em fevereiro de 1943:

À peine sorti des presses, *L'Étranger* de M. Camus a connu la plus grande faveur. On se répétait que c'était "le meilleur livre depuis l'armistice". Au milieu de la production littéraire du temps, ce roman était lui-même un étranger (1970, p.41).

E também o de Barthes, dando-nos uma visão em perspectiva, dez anos após a publicação do romance:

*L'Étranger* est sans doute le premier roman classique de l'après-guerre (j'entends premier, pas seulement en date, mais en qualité!). Paru en 1942, lu par tout le monde dans les temps qui ont suivi la Libération, ce petit roman a donné tout de suite à Albert Camus, la gloire: on s'y est attaché comme à l'une de ces œuvres parfaites et significatives qui surgissent à certaines charnières de l'histoire pour signaler une rupture et résumer une sensibilité nouvelle. Personne n'a protesté, tout le monde a été conquis, amoureux presque. La parution de *L'étranger* a été un fait social, et son succès a eu autant de consistance sociologique que l'invention de la pile électrique ou celle de la presse du cœur (1995, p.398).

## A crítica

Com a publicação e o sucesso, a leitura do romance não mais se destina somente “aux esprits que j’aime et que j’admire”, nas palavras de Camus (TODD, 1996, p.385). O círculo restrito de amigos de Camus que puderam tomar contato com o manuscrito dá lugar agora ao grande público e, dentre este, a uma classe especial de leitores: os críticos.

Uma das primeiras e mais famosas críticas que o romance recebeu figurou no *Cahiers du Sud* em fevereiro de 1943 e foi escrita por Jean Paul-Sartre. O artigo foi escrito em setembro de 1942, quando *Le Mythe de Sisyphe* ainda não havia sido publicado (outubro de 1942). Sartre, que tinha relações com Paulhan e Queneau (da editora Gallimard), pode ler o ensaio ainda em seu estado de prova e, fascinado, termina sua análise em apenas três dias. Segundo Todd, “l’étude de Sartre est alors l’analyse la plus originale de *L’Étranger* sous un titre condescendant: “Explication de *L’Étranger*” (1996, p.423).

A tese central do artigo de Sartre é a relação entre o romance e o ensaio de Camus: “*Le mythe de Sisyphe* va nous apprendre la façon dont il faut accueillir le roman de notre auteur. Nous y trouvons en effet la théorie du roman absurde” (SARTRE, 1970, p.43) No entanto, o artigo recebeu diversas críticas pois, nas palavras de Todd, Sartre procurava a chave de leitura de *L’Étranger* aplicando-lhe o quadro de *Le Mythe de Sisyphe*. É certo que essa relação não pode ser negada, e ela de fato existe, mas o problema de Sartre estava no uso de palavras muito restritivas no caso da crítica literária: o crítico fala de “explicação da obra”, de *Le Mythe de Sisyphe* como o “comentário exato” de *L’Étranger* e como uma “tradução filosófica da mensagem romanesca”, de como os leitores “devem considerar” o herói do livro.

Porém, este artigo nunca pode deixar de ser citado em uma análise bem fundamentada do romance, pois foi o primeiro a discutir diversas questões importantes sobre a obra. Por exemplo, Sartre foi o primeiro a se preocupar com o efeito de leitura:

Ainsi le choc que vous avez ressenti en ouvrant le livre, quand vous avez lu: “J’ai pensé que c’était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterré, que j’allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n’y avait rien changé”, il était voulu: c’est le résultat de votre première rencontre avec l’absurde. Mais vous espériez sans doute qu’en poursuivant la lecture de l’ouvrage vous verriez votre malaise se dissiper, que tout serait peu à peu éclairci, fondé en raison, expliqué. Votre espoir a été déçu (1970, p.43).

O ensaio de Sartre traz também apontamentos sobre a construção do personagem: “Il est là, il existe, et nous ne pouvons ni le comprendre ni le juger tout à fait; il vit, enfin et c’est sa seule densité romanesque qui peut le justifier à nos yeux” (1970, p.48).

Para falar da técnica do romance, o crítico evocará uma imagem de *Le Mythe de Sisyphe*: um homem fala ao telefone atrás de uma parede de vidro, não podemos ouvi-lo, apenas vemos a sua mímica.

[...] le procédé de M. Camus est tout trouvé: entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu’y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre? Il semble qu’elle laisse

tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre: ce sera la conscience de l'Étranger. C'est bien, en effet, une transparence: nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations (1970, pp.51-52).

Resumindo, para Sartre, *L'étranger* é “une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde. Est-ce tout à fait ce que voulait l'auteur? Je ne sais; c'est l'opinion du lecteur que je donne” (1970, p.55).

Em março do mesmo ano, encontramos uma carta de Camus a Jean Grenier, comentando a crítica de Sartre. Para o autor, o artigo de Sartre é um modelo de “desmontagem”:

Bien sûr, il y a dans toute création un élément instinctif qu'il n'envisage pas. L'intelligence n'a pas si belle part. Mais en critique, c'est la règle du jeu et c'est très bien ainsi puisqu'à plusieurs reprises il m'éclaire sur ce que je voulais faire. Je sais aussi que la plupart de ses critiques sont justes, mais pourquoi ce ton acide? (TODD, 1996, p.427).

Na mesma edição dos *Cahiers du Sud* em que aparece a crítica de Sartre também figura um artigo de Jean Grenier, cuja tese central não mais evocará o ensaio filosófico, mas os dois primeiros ensaios de Camus. Nestas obras, Grenier identifica dois temas centrais: o amor pela vida efêmera e a revolta contra tudo que impede de gozá-la.

Ce jeune écrivain avait publié *L'envers et L'endroit* et *Noces* où se dessine en pointillé la courbe qu'il trace ici d'une main ferme. Deux sentiments très forts y transparaissent: l'amour de la vie éphémère et la révolte contre tout ce qui empêche d'en jouir. Voilà, dira-t-on, deux sentiments très répandus (GRENIER, 1970, p.36).

O crítico relaciona estes temas com a vida argelina, onde seus habitantes simples não querem nada mais do que, no verão, gozar do sol, do mar e de tudo que pode embriagar os sentidos. É interessante notar o contraste, pois em *L'étranger* essas imagens não vão desaparecer, mas tomarão outros sentidos, que não somente os meramente sensoriais. No entanto, ainda podemos notar esse ardor de vida argelino em Meursault, que adorava tomar banhos de mar sob o sol; e se pudermos ir um pouco mais longe, veremos a questão dos sentidos aparecer muito fortemente no romance, pois estas são as quase as únicas informações que o personagem nos oferece, suas sensações.

Outro famoso crítico e leitor de Camus foi Roland Barthes que lhe dedicou um ensaio intitulado “Réflexion sur le style de *L'Étranger*” no ano de 1944. Este artigo é muito significativo, pois retomará a ideia de Sartre, mas sob novos contornos. Barthes inicia seu ensaio com uma imagem muito bela: a de que um texto é como a água do mar, a cor vem do reflexo do fundo sobre a superfície, que é por onde passamos. É preciso, porém, admitir que as ideias estão sempre mais acima ou mais abaixo da linha das palavras, mas é justamente a linha das palavras que é bela. Dessa forma, Barthes define o estilo de *L'Étranger*:

Précisément, le style de *L'étranger* a quelque chose de marin: c'est une sorte de substance neutre, mais un peu vertigineuse à force de monotonie,

parfois traversée de fulgurations, mais surtout soumise à la présence sous-marine de sables immobiles qui enchaînent ce style et le colorent. Portés dans la lumière blanche du *Mythe de Sisyphe*, ces sables apparaissent formés de cristaux durs. Le style de *L'étranger* est donc un exemple remarquable des bizarres incidences du fond sur la forme (1995, p.60).

Como Sartre, Barthes também vê uma relação entre o romance e o ensaio, no entanto, sua colocação nos parece melhor formulada e mais coerente. *Le Mythe de Sisyphe* está presente nas páginas de *L'Étranger*, mas mais do que comentário exato, ou tradução filosófica, ele subjaz ao texto.

## A criação

*L'étranger* não foi a primeira incursão de Camus pela escrita, nem tampouco seu primeiro romance. Camus já escrevia a pelo menos dez anos, antes da publicação que o tornou um escritor conhecido na França. Os primeiros textos de Camus datam de 1930, quando o escritor “a eu envie d'être écrivain” (CAMUS, 1962, p.1919)<sup>4</sup>, no entanto, estes textos foram publicações dispersas que se reuniram em livro apenas em 1973, organizado por Viallaneix, recebendo o nome de “écrits de jeunesse”.

Seu primeiro livro publicado data de 1937, *L'Envers et l'Endroit* sai com a pequena tiragem de 350 exemplares pela editora Charlot, na Argélia. Trata-se de uma reunião de ensaios escritos entre 1935 e 1936 – “Ironie”, “Entre oui et non”, “La mort dans l'âme”, “Amour de vivre” e “L'envers et l'endroit” – onde podemos observar a manifestação de temas e imagens que seriam recuperados em outras obras, como o da mãe silenciosa e o da velhice.

Em 1938 publica *Noces*, também uma reunião de ensaios escritos entre 1936 e 1937: “Noces à Tipasa”, “Le vent en Djémila”, “L'été à Argel” e “Le Désert”, cuja questão central é a comunhão do homem com a natureza, tema também recuperado em obras posteriores.

Os anos passam e, como vimos, Camus só reaparecerá no ano de 1942, já na França, publicando pela editora Gallimard. O que ocorreu neste íterim, e também nos anos anteriores, é de importância central para a compreensão da gênese de *L'Étranger*.

Quando fazemos referência a análise da gênese de uma obra literária, estamos aludindo principalmente aos estudos feitos pela crítica genética, que se concentram no estudo de manuscritos. Este tipo de análise, *grosso modo*, tem por objetivo reconstruir o processo de criação do autor através do estudo das rasuras, variantes e acréscimos ao texto, as diversas versões do manuscrito, entre outros, evidenciando, por fim, o trabalho de criação do escritor.

Camus termina de escrever *L'étranger* dois anos antes de sua publicação, em 1940, como sustenta uma nota dos *Carnets* de maio: “*L'Étranger* est terminé” (CAMUS, 1962, p.215). Como explica Roger Quilliot (1962, p.XXIV), que teve acesso aos manuscritos, trata-se de pelo menos dois, dos quais um é um manuscrito autógrafo, com desenhos de diversos

<sup>4</sup>Referência à resposta dada a Jean Claude Brisville em 1959: “À quelle époque de votre vie avez-vous nettement pris conscience de votre vocation d'écrivain?” “Vocation n'est peut-être pas le bon mot. J'ai eu envie d'être écrivain vers dix-sept ans, et, même temps, j'ai su, obscurément, que je le serais”.

sóis e cadafalsos, que reproduz praticamente a primeira edição. O outro, é dividido em duas partes. A menor, contendo um terço do texto, foi datilografada (segundo Quilliot, trata-se de um segundo estado do manuscrito) e os dois terços restantes são manuscritos e parecem ser anteriores. No entanto, este primeiro estado não difere profundamente da segunda nem da primeira edição. Para Quilliot, “*L'étranger* semble, jusqu'à preuve du contraire, avoir été écrit quasiment d'un trait: du manuscrit à l'édition définitive, il n'existe que des retouches de détail ou des ajoutes de faible importance” (1962, p.XXIII). Enfim, trata-se de supressão de conjunções, a procura pela exatidão dos termos, ou seja, um esforço para dar a obra uma unidade de linguagem. Observemos alguns exemplos:

1. Supressão de conjunção:

**Manuscrito I**

*Et j'ai pensé que je n'aurais pas dû...* (QUILLIOT, 1962, p.1919).

**Versão final (parte I, capítulo I)**

*J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû...* (CAMUS, 1962, p.1127).

2. Exatidão de termos:

**Manuscrito I**

*Le soir, dans ce pays, devait être d'une douceur mélancolique* (QUILLIOT, 1962, p.1921).

**Versão final (parte I, capítulo I)**

*Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique* (CAMUS, 1962, p.1135).

3. Supressão de detalhes sobre personagens secundários:

**Manuscrito I**

*Dans la petite morgue, il me demanda s'il ne m'ennuyait pas. Là encore j'ai dit: "non". Alors, il m'a raconté que son fils avait une situation à Alger et qu'il les avait fait venir, sa femme et lui. Mais sa belle-sœur avait mauvais caractère. Alors c'étaient des disputes. Un beau jour sa belle-fille lui a manqué de respect. Il lui a "levé la main" et son fils l'a mis aux vieillards. Comme il se sentait valide, il a obtenu cette place de concierge* (QUILLIOT, 1962, p.1920).

**Versão final (parte I, capítulo I)**

*Dans la petite morgue, il m'a appris qu'il était entré à l'asile comme indigent. Comme il se sentait valide, il s'était proposé pour cette place de*

concierge (CAMUS, 1962, p.1130).

Por esses breves exemplos, podemos perceber que a linguagem vai se tornando cada vez mais condensada: no primeiro exemplo, a relação de causalidade entre uma frase e outra é suprimida, o terceiro exemplo reduz a apresentação do porteiro do asilo ao essencial. Outro exemplo interessante é a forma como as explicações também são suprimidas do texto, processo este que verificamos como um todo na narrativa e também na construção da personagem<sup>5</sup>.

## Manuscrito I

*Ainsi avec les rêves du sommeil, les milliers de souvenirs que je précisais minutieusement, mes relectures du journal et l'alternance de la lumière et de la nuit, je peux dire que je n'ai plus su distinguer le temps, le jour du jour et la semaine du mois. J'avais déjà remarqué en voyage combien les jours étaient longs. Une semaine en voyage est très longue. Elle passe comme un éclair au contraire dans des bureaux. De même, les jours étaient longs en prison. Mais ils finissaient par se distendre tellement qu'ils semblaient déborder les uns les autres et comme je n'avais plus de noms pour les distinguer, les mots avant-hier ou hier n'avaient également plus de sens pour moi. Et lorsqu'un jour le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru mais je n'ai pas compris (QUILLIOT, 1962, p.1925, grifo nosso).*

## Versão final (Parte 2, capítulo II)

*Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. [...] Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi. Lorsqu'un jour, le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru mais je ne l'ai pas compris (QUILLIOT, 1962, p.1182, grifo nosso).*

A partir desta análise podemos observar o que diversos críticos chamaram de estilo seco, neutro e voluntariamente incolor, como vemos, estilo alcançado e retrabalhado. No entanto, somente o estudo destas variantes não pode dar conta de compreender o processo de criação da narrativa.

Dessa forma, devemos retroceder mais ainda no tempo e, ao fazer isso, chegaremos à conclusão de que apesar de a publicação das obras seguir uma linha cronológica, o processo de criação não se faz desta maneira: diversos textos ocupam o escritor ao mesmo

<sup>5</sup>Cf: "Il m'a d'abord dit qu'on me dépeignait comme étant d'un caractère taciturne et renfermé et il a voulu savoir ce que j'en pensais. J'ai répondu: "C'est que je n'ai pas grand-chose à dire. Alors, je me tais"." (CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1996, p.68).

tempo.

É o que testemunham os cadernos de trabalho de Camus. Segundo Grenier, os *Carnets* são antes de tudo um instrumento de trabalho<sup>6</sup>: “Camus y note ses projets, des brouillons, des phrases recopiées au cours de lectures: tout un matériel que l’on retrouve dans ses livres” (GRENIER, 1990, p.27).

Através da leitura dos *Carnets*, descobrimos que já nos anos de 1935 e 1936 Camus planeja escrever uma narrativa, cujo personagem principal receberia o nome Mersault. *La Mort Heureuse* foi escrita de 1936 a 1938, sendo contemporânea dos ensaios de *L’Envers et L’Endroit* e de *Noces*. No entanto, Camus renuncia à publicação desta narrativa, que só virá a público no ano de 1971, onze anos após sua morte. Juntamente com os *Carnets*, essa narrativa inacabada será central para o estudo do processo de criação de Camus.

Quilliot resume bem o enredo desta narrativa:

[...] un vieillard infirme, un certain Zagreus, accroché à la vie de toutes ses forces, inspire au jeune Meursault, par ces confidences et ses conseils, le désir de l’assassiner, pour s’emparer de sa fortune. Mersault, dans une scène visiblement influencée par les premières pages de *la Condition Humaine*, fera donc disparaître Zagreus pour être riche: “Être riche, c’est d’avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l’être”. Libre de tout remords, Mersault vit heureux dans une maison communautaire où cohabitent filles et garçons, étudiant et employés, “la Maison devant le Monde”. Mais le désir lui vient de parcourir l’Europe; il s’enfonce jusqu’en Tchécoslovaquie, puis en Italie, découvrant tout à la fois sa propre solitude et la splendeur du monde. Convaincu désormais que le voyage ne procure “qu’un bonheur inquiet”, il regagne Alger, y retrouve ses amis, garçons et filles, se marie distraitemment avec une fort belle femme qu’il installe dans la banlieue algéroise et va retrouver de temps à autre. Mais le jour où il assassiné Zagreus, Meursault a contracté la tuberculose; il en mourra, d’une mort tout à la fois tragique et apaisée (QUILLIOT, 1962, p.1912).

A primeira semelhança que podemos notar entre *La Mort Heureuse* e *L’étranger* é o nome de sua personagem principal, Mersault. Sabemos que o protagonista da segunda narrativa, se chama Meursault, com um *u* a mais, no entanto, este aparece apenas no final do manuscrito n.1 de *L’étranger*. Além deste, mais nomes e personagens se repetem em ambas as narrativas. Da mesma forma, ambas possuem duas partes divididas por uma morte. Para Quilliot, a semelhança destas narrativas vai além da repetição de nomes: “Meusault est bien le frère cadet de Mersault; c’est la même transparence, la même indifférence, la même disponibilité, qu’on prendrait pour du cynisme dans *La Mort heureuse*, et que devient, dans *L’étranger*, le goût même de la vérité” (QUILLIOT, 1962, p.1913).

No entanto, a relação fica ainda mais explícita quando observamos que trechos da

<sup>6</sup> Cf. “Quelle est votre méthode de travail? Des notes, des bouts de papier, la rêverie vague, et tout cela des années durant. Un jour, vient l’idée, la conception, qui coagule ces particules éparses. Alors commence un long et pénible travail de mise en ordre. Et d’autant plus long que mon anarchie profonde est démesurée” (“Réponses à Jean-Claude Brisville”. In: CAMUS, 2000, [1965], p.1921; e também: “L’écrivain a, naturellement, des joies pour lesquelles il vit et qui suffisent à le combler. Mais, pour moi, je les reconte au moment de la conception, à la seconde où le sujet se révèle, où l’articulation de l’œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l’imagination se confond tout à fait avec l’intelligence. Ces instants passent comme ils sont nés. Reste l’exécution, c’est-à-dire une longue peine” (CAMUS, Préface à *L’Envers et L’Endroit*. 1958, p.9).



primeira narrativa inacabada são transpostos para *L'Étranger*:

### ***La mort heureuse***

Cependant le pavé était gras, les gens rares et pressés encore. Lui, suivait chaque homme du regard avec attention et le lâchait une foi hors de vue pour revenir à un nouveau passant. C'était d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, empêtrés dans leurs vêtements raides, et une petite fille à gros nœud rose, aux souliers noirs vernis. Derrière eux une mère en robe de soie marron, bête monstrueuse entourée d'un boa, un père plus distingué, une canne à la main.

En face de Mersault, le marchand de tabacs sortit une chaise devant sa porte et l'enfourcha en s'appuyant des deux bras sur le dossier. Les trams tout à l'heure bondés étaient presque vides. Dans le petit café Chez Pierrot, le garçon balayait de la sciure dans la salle déserte.

À cinq heures, des tramways arrivèrent dans le bruit, ramenant des stades de banlieue des grappes de spectateurs, perchés sur les marchepieds et les rambardes. Les tramways suivants ramenèrent les joueurs qu'on reconnaissait à leurs petites valises. Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas (CAMUS, 1971, p.44-46).

### ***L'Étranger***

Cependant, le pavé était gras, les gens rares et pressés encore. C'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, un peu empêtrés dans leurs vêtements raides, et une petite fille avec un gros nœud rosé et des souliers noirs vernis. Derrière eux, une mère énorme, en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. Il avait un canotier, un nœud papillon et une canne à la main.

Sur le trottoir d'en face, le marchand de tabac a sorti une chaise, l'a installée devant sa porte et l'a enfourchée en s'appuyant des deux bras sur le dossier. Les trams tout à l'heure bondés étaient presque vides. Dans le petit café "Chez Pierrot", à côté du marchand de tabac, le garçon balayait de la sciure dans la salle déserte.

À cinq heures, des tramways sont arrivés dans le bruit. Ils ramenaient du stade de banlieue des grappes de spectateurs perchés sur les marchepieds et les rambardes. Les tramways suivants ont ramené les joueurs que j'ai reconnus à leurs petites valises. Ils hurlaient et chantaient à pleins poumons que leur club ne périrait pas (CAMUS, 1996, p.25-27).

Esta passagem deslocada de uma narrativa para outra é longa e ocupa todo o final do segundo capítulo da primeira parte nas duas obras. Estes trechos têm uma origem comum, como podemos observar nos *Carnets*, em nota de dezembro de 1937:

Le type qui donnait toutes les promesses et qui travaille maintenant dans un bureau. Il ne fait rien d'autre part, rentrant chez lui, se couchant et attendant l'heure du dîner en fumant, se couchant à nouveau et dormant jusqu'au lendemain. Le dimanche, il se lève très tard et se met à sa fenêtre, regardant la pluie et le soleil, les passants ou le silence. Ainsi toute l'année (CAMUS, 1962, p.98, grifo nosso).

Dessa forma, vemos que a ideia da nota se desenvolve em *La Mort Heureuse* e será deslocada totalmente para *L'Étranger*, visto que há apenas pequenas alterações de um trecho para outro.

O exemplo seguinte segue o mesmo esquema, primeiramente uma nota nos *Carnets*, com algumas ideias, em seguida, vemos essas ideias desenvolvidas na primeira narrativa e, depois, seu aproveitamento com algumas mudanças em *L'Étranger*. No entanto, o deslocamento aqui não é total, é interessante notar que palavras se repetem em todos os trechos, mas são trabalhadas de maneiras diferentes (vide grifo):

### ***Carnets I***

Course après le camion, vitesse, poussière, vacarme. Rythme éperdu des treuils et des machines, danse des mâts sur l'horizon, roulis des coques. Sur le camion: sauts sur les pavés inégaux du quai. Et dans la poussière blanche et crayeuse, le soleil et le sang, dans l'immense et fantastique décor du port, deux hommes jeunes qui s'éloignent à toute vitesse et qui rien à perdre haleine, comme pris de vertige (CAMUS, 1962, p.37).

### ***La mort heureuse***

C'était Emmanuel, le "petit des courses". Il lui montrait un camion qui arrivait vers eux dans un fracas de chaînes et d'explosions. "On y va?" Patrice courut. Le camion les dépassa. Et de suite ils s'élançèrent à sa poursuite, noyés dans le bruit et la poussière, haletants et aveugles, juste assez lucides pour se sentir transportés par l'élan effréné de la course, dans un rythme éperdu de treuils et de machines, accompagnés par la danse des mâts sur l'horizon, et le roulis des coques lépreuses qu'ils longeaient. Meursault prit appui le premier, sûr de sa vigueur et de sa souplesse, et sauta au vol. Il aida Emmanuel à s'asseoir les jambes pendantes, et dans la poussière blanche et crayeuse, la touffeur lumineuse qui descendait du ciel, le soleil, l'immense et fantastique décor du port gonflé de mâts et grues noires, le camion s'éloigna à toute vitesse, faisant sauter sur les pavés inégaux du quai, Emmanuel et Meursault, qui riaient à perdre haleine, dans un vertige de tout sang (CAMUS, 1971, pp.34-35).

### ***L'étranger***

À ce moment, un camion est arrivé dans un fracas de chaînes et d'explosions. Emmanuel m'a demandé "si on y allait" et je me suis mis à courir. Le camion nous a dépassés et nous nous sommes lancés à sa poursuite. J'étais noyé dans le bruit et la poussière. Je ne voyais plus rien et ne sentais que cet élan désordonné de la course, au milieu des treuils et des machines, des mâts qui dansaient sur l'horizon et des coques que nous longions. J'ai pris appui le premier et j'ai sauté au vol. Puis j'ai aidé Emmanuel à s'asseoir. Nous étions hors de souffle, le camion sautait sur les pavés inégaux du quai, au milieu de la poussière et du soleil. Emmanuel riait à se perdre haleine (CAMUS, 1996 [1942], 30).

Estes procedimentos que se repetem, podem levantar a hipótese sobre a forma como Camus trabalhava, e são os *Carnets* também que nos revelam o abandono de *La Mort Heureuse* e a passagem a *L'Étranger*.

Segundo Quilliot, já em 1937, Camus previa uma narrativa de intenções diferentes daquelas de *La Mort Heureuse*, como demonstra nota de abril de 1937: "Récit. L'Homme qui ne veut pas se justifier. L'idée qu'on se fait de lui, lui est préférée. Il meurt, seul à garder conscience de sa vérité. Vanité de cette consolation" (CAMUS, 1962, p.49).

Em junho do mesmo ano encontramos um dos *leitmotifs* da narrativa, desenvolvida principalmente na segunda parte:

Condamné à mort qu'un prêtre vient de visiter tous les jours. À cause du cou tranché, les genoux qui plient, les lèvres qui voudraient former un nom, la folle poussé vers la terre pour se cacher dans un "Mon Dieu, Mon Dieu!" Et chaque fois, la résistance dans l'homme qui ne veut pas de cette facilité et qui veut mâcher toute sa peur. Il meurt sans une phrase, des larmes plein les yeux (CAMUS, 1962, p.49).

Dois meses depois, em agosto de 1937, encontramos uma ideia que já apontava para o conceito de absurdo e para o esquema da obra:

Un homme qui a cherché la vie là où on la met ordinairement (mariage, situation, etc) et qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode, combien il a été étranger à sa vie (la vie telle qu'elle est considérée dans le catalogues de mode).

I partie – Sa vie jusque-là

II partie – Le jeu

III partie – L'abandon des compromis et la vérité dans la nature

(CAMUS, 1962, p.61).

Finalmente, encontramos uma nota em junho de 1938 que acreditamos ser a passagem definitiva de uma narrativa a outra: "Récrire roman" (CAMUS, 1962, p.112).

O que acabamos de tratar aqui são breves apontamentos que procuram retratar a gênese de *L'Étranger*, pois não sabemos quais foram os motivos que fizeram Camus renunciar à escritura da primeira obra, sem, no entanto, abandoná-la por completo. Alguns críticos já levantaram hipóteses sobre esta questão. A este respeito declara Quilliot sobre *La Mort Heureuse*:

Mal cousu, insuffisamment débarassé de ses préoccupations autobiographiques, alourdi de souvenirs littéraires (l'assassinat de *La Condition Humaine* par exemple), le livre n'a encore trouvé ni sa forme ni son style (QUILLIOT, 1970, p.91).

Camus teria se dado conta dos problemas de sua primeira narrativa? Não podemos saber, pois não encontramos nenhuma nota a este respeito.

Após analisarmos algumas semelhanças entre as duas narrativas, cabe-nos ressaltar, concordando com Quilliot, que *La Mort Heureuse* não se trata de uma versão de *L'Étranger*: em primeiro lugar porque as duas intrigas não têm relação (a não ser pela questão do assassinato, mas cometido em circunstâncias e por razões completamente diferentes), em

segundo, e principalmente, ambos os textos são escritos com uma linguagem diferente. Para Quilliot, *La Mort Heureuse* “n’annonce que par éclairs la phrase courte et volontairement amortie de *L’Étranger*” (1962, p.1913).

Dessa forma, a questão que se coloca é a do estilo. Barthes em seu *Le degré zéro de l’écriture* chamará o estilo de *L’Étranger* de neutro. Podemos observar mais claramente esta mudança de estilo através dos *incipits* das duas narrativas:

### ***L’Étranger***

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

L’asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d’Alger. Je prendrai l’autobus à deux heures et j’arriverai dans l’après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J’ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n’avait pas l’air content. Je lui ai même dit : “Ce n’est pas de ma faute.” Il n’a pas répondu. J’ai pensé alors que je n’aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n’avais pas à m’excuser. C’était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c’est un peu comme si maman n’était pas morte. Après l’enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.

J’ai pris l’autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J’ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d’habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m’a dit: “On n’a qu’une mère.” Quand je suis parti, ils m’ont accompagné à la porte. J’étais un peu étourdi parce qu’il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois.

J’ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c’est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l’odeur d’essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J’ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j’étais tassé contre un militaire qui m’a souri et qui m’a demandé si je venais de loin. J’ai dit “oui” pour n’avoir plus à parler.

L’asile est à deux kilomètres du village. J’ai fait le chemin à pied. J’ai voulu voir maman tout de suite (CAMUS, 1962, p.1127, grifo nosso).

### ***La Mort Heureuse***

Il était dix heures du matin et Patrice Mersault marchait d’un pas régulier vers la villa de Zagreus. À cette heure, la garde était sortie polir le marché et la villa était déserte. On était en 5 avril et il faisait une belle matinée de printemps étincelante et froide, d’un bleu pur et glacé, avec un grand soleil éblouissant mais sans chaleur. Près de la villa, entre les pins qui garnissaient les coteaux, une lumière pure coulait le long des troncs. La route était déserte. Elle montait un peu. Mersault avait une valise à la main, et dans la

gloire de ce matin du monde, il avançait parmi le bruit sec de ses pas sur la route froide et le grincement régulier de la poignée de sa valise. Un peu avant la villa, la route débouchait sur une petite place garnie de banes et de jardins. Des précoces géraniums rouges parmi des aloès gris, le bleu du ciel et les murs de clôture blanchis à la chaux, tout cela était si frais et si enfantin que Mersault s'arrêta un moment avant de reprendre le chemin qui de la place descendait vers la villa de Zagreus. Devant le seuil il s'arrêta et mit ses gants. Il ouvrit la porte que l'infirmier faisait tenir ouverte et la referma naturellement. Il s'avança dans le couloir et, parvenu devant la troisième porte à gauche, il frappa et entra. Zagreus était bien là, dans un fauteuil, un plaid sur les moignons de ses jambes, près de la cheminée, à la place exacte que Mersault occupait deux jours auparavant. Il lisait, et son livre reposait sur ses couvertures tandis qu'il fixait de ses yeux ronds, où ne se lisait aucune surprise, Mersault maintenant arrêté près de la porte refermée. Les rideaux des fenêtres étaient tirés et il y avait par terre, sur les meubles, au coin des objets, des flaques de soleil. Derrière les vitres, le matin riait sur la terre dorée et froide. Une grande joie glacée, des cris aigus d'oiseaux à la voix mal assurée, un débordement de lumière impitoyable donnaient à la matinée un visage d'innocence et de vérité. Mersault s'était arrêté, saisi à la gorge et aux oreilles par la chaleur étouffante de la pièce (CAMUS, 1971, p.26, grifo nosso).

Em primeiro lugar, o que nos chama a atenção é que a narrativa de *L'étranger* começa por um telegrama, e o estilo do restante da narrativa será esse: frases curtas, sem relação de causalidade. Ao contrário, em *La mort heureuse* a narrativa se inicia de uma maneira tradicional: o narrador precisa a hora, o nome e o sobrenome do personagem, o lugar para onde vai, a data, a estação do ano e como o tempo estava naquele dia.

Outro traço interessante a salientar é a quantidade de adjetivos que temos em *La mort heureuse*. Opostamente, em *L'étranger*, eles são pouco numerosos, renunciando, dessa forma, a um estilo mais ornamentado.

No entanto, podemos destacar na passagem de uma narrativa para outra, dois aspectos de importância central: o primeiro que devemos salientar refere-se a mudança do narrador, de terceira para primeira pessoa; o segundo diz respeito à substituição do *passé simple* pelo *passé composé*. Para Barthes, "Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte" (1972, p.32). Dessa forma, entendemos que, para Barthes, *L'étranger* traz algo de novo, pois não mais se encaixa dentro da lógica do romance realista.

Na relação entre *La Mort Heureuse* e *L'étranger*, a pergunta que se coloca é o que teria operado essa mudança fundamental no estilo. Para levantar uma hipótese sobre esta questão devemos retornar à ideia proposta inicialmente por Sartre, e assumir que também existe uma íntima relação entre o romance e o ensaio. No entanto, a posição de Barthes nos parece mais coerente, por isso falaremos que o conceito de Absurdo apresentado em *Le Mythe de Sisyphe* subjaz ao texto. De fato, essa questão inexistente em *La Mort Heureuse*, visto que a escritura do ensaio é contemporânea de *L'étranger*.


Dessa forma, entendemos que *L'étranger* não é um romance de tese, demonstração romanesca de um tema filosófico; mais que isso, entendemos que o filosófico está imbricado na obra no nível de sua composição. Para Barthes, "naturellement, à ce thème nouveau, il fallait un récit nouveau" (1995, p.399).

No romance realista, o *passé simple* juntamente com a terceira pessoa

representavam uma ordem, assim a realidade não poderia ser nem misteriosa, nem absurda: era clara, quase familiar. Por isso a expressão do Absurdo e a construção de um personagem “étranger” exigiam uma mudança.

Vemos assim que a passagem de *La Mort Heureuse* para *L'Étranger* se deu através de uma dinâmica de abandono e recuperação, no entanto, a mudança fundamental se deu através do aspecto formal, reflexo do Absurdo.

Assim, podemos observar que *L'Étranger* trouxe inovações para o romance, fruto de um trabalho e desenvolvimento do processo de escrita de Camus. Após seguirmos todo o itinerário proposto por *L'Étranger*, do universo privado ao espaço aberto e vice-versa, entendemos que a crítica genética nos situa neste espaço ambíguo, entre os documentos de processo e a obra publicada, entre a leitura privada e a crítica, podendo trazer nova luz para a análise da obra.

Podemos, dessa forma, concluir como Barthes: O romance baseia-se não só em filosofia, mas também em literatura, sessenta e sete anos depois de sua publicação, alguma coisa nesse livro continua a cantar; alguma coisa continua a nos dilacerar, o que é duplo poder de toda beleza<sup>7</sup>. 

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland *Œuvres Complètes* Paris: Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Carnets I 1935-1942*. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. *La mort heureuse*. In: *Cahiers Albert Camus I*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'étranger* (1942). In: *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

\_\_\_\_\_. *L'envers et l'endroit / Noces*. In: *Essais*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000 [1965].

CASTEX, Pierre Georges. *Albert Camus et L'étranger*. Paris: J. Corti, 1965.

GRENIER, Roger. *Albert Camus, soleil et ombre: une biographie intellectuelle*. Paris: Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_. “Les Carnets: des notes de travail au journal intime”. In: *Magazine Littéraire*, n.276, p.18-53, abril 1990.

<sup>7</sup> Paráfrase de uma citação de Barthes sobre *L'étranger* no artigo intitulado “*L'Étranger: roman solaire*”: “Le roman est ainsi fondé, non seulement en philosophie, mais aussi en littérature: dix ans après sa parution, quelque chose dans ce livre continue à chanter, quelque chose continue à nous déchirer, ce qui est bien le double pouvoir de toute beauté” (BARTHES, 1995, p.400).

LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. Paris: Gallimard, 2006.

PINO, Claudia & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons*. Paris: Gallimard, 1970.

QUILLIOT, Roger. "Introduction Critique". In: *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

SAVIGNEAU, Josyane. "Écrivains et choix sentimentaux". *Le Monde*, 15/10/1999.

VIALLANEIX, Paul. *Le premier Camus: Suivi de Écrits de jeunesse d'Albert Camus*. In: Cahiers Albert Camus II. Paris: Gallimard, 1973.

Artigo recebido em: 03/10/09

Artigo aprovado em: 07/10/09

**Referência eletrônica:** GESKE, Samara F. Lócio e Silva. "Do Universo Privado ao Espaço Aberto, do Espaço Aberto ao Universo Privado - Recepção e Gênese de *L'étranger* de Albert Camus", *Revista Criação & Crítica (online)*, n. 3, p.100-114, 2009