

As singularidades do romance autobiográfico no manuscrito de O primeiro homem de Albert Camus

Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske¹ Universidade de São Paulo – USP.
E-mail: samaralocio@gmail.com

Introdução

*Qui témoignera pour nous? Nos œuvres. Hélas! Qui donc alors?
Personne, personne sinon ceux de nos amis qui nous ont vus dans
cette seconde du don où le cœur tout entier se vouait à un autre.
Ceux qui nous aiment donc.
Mais l'amour est silence: Chaque homme meurt inconnu.*

(ALBERT CAMUS)

A HISTÓRIA DESTA PESQUISA ESTÁ INDELEVELMENTE ligada ao nome de Catherine Viollet que aceitou orientar-me por um ano de estágio doutoral na França. Seu nome não poderia ser melhor para um projeto que pretendia estudar um manuscrito inacabado e de natureza autobiográfica. De fato, hoje, na França, não é possível falar de uma abordagem genética das escritas do “eu” sem fazer referência ao nome de Viollet e de Philippe Lejeune que criaram em 1995 a equipe “Gênese e Autobiografia” do ITEM, cujo objetivo era reunir pesquisadores interessados em explorar os traços específicos dos escritos autobiográficos do ponto de vista de sua gênese.

Conheci Catherine pessoalmente quando de sua visita ao Brasil em junho de 2013. Ela ministrou aqui o curso “Autobiografia e crítica genética”, no qual, além de nos oferecer uma introdução à crítica genética, direcionada principalmente para o estudo de textos autobiográficos, ela nos apresentou muitas de suas pesquisas, finalizadas ou em curso, para que pudéssemos observar como este trabalho se dava na prática. Entre estas pesquisas, podemos citar o estudo dos manuscritos de Annie Ernaux e Irène Nemirovsky. O curso também proporcionou uma reflexão sobre os diários pessoais, como os de Claude Mauriac, Anne Frank e o contato com sua mais recente pesquisa sobre as diaristas russas do século XIX que escreviam em francês.

Já na França, pude observar sua satisfação e seu entusiasmo ao discutir a pesquisa dos colegas nos seminários da equipe que ocorriam todos os meses nas dependências da École Normale Supérieure, em Paris.

O acompanhamento e as orientações de Violette foram essenciais para o desenvolvimento de minha pesquisa, que de certa maneira ficou órfã depois de seu falecimento. Esta imagem é particularmente tocante para mim, uma vez que meu estágio na França se propunha a estudar um manuscrito órfão de seu autor: Camus morreu enquanto escrevia *O primeiro homem* e as 144 páginas de seu manuscrito foram encontradas na mala que ele carregava consigo quando se acidentou. O romance, por sua vez, contava a história de um órfão da primeira guerra mundial em busca dos traços da existência do pai que não havia conhecido. Com efeito, a filha de Camus também parte desta mesma imagem para justificar a retomada do trabalho de seu pai: “Eu e o manuscrito ficamos órfãos”, disse-me ela. Transcrever e publicar *O primeiro homem* foi assim uma forma de se sentir mais próxima de seu pai e de uma história da qual ela também fazia parte. De fato, transcrever é uma atividade ao mesmo tempo séria e apaixonante. Lejeune, em um belo texto², afirma que transcrever é passar um texto de uma escrita a outra, é realmente entrar na escrita do outro, sair de si mesmo. A transcrição tem por principal objetivo a transmissão do texto, adaptando o manuscrito às regras do impresso. Graças ao trabalho de Catherine Camus os leitores podem ter acesso a esse manuscrito, que foi publicado pela primeira vez em 1994.

Para o pesquisador, o contato com o manuscrito original passa também pela percepção desta “presença” daquele que escreveu. O texto que temos em mãos se reveste de uma dimensão mais pessoal, muito mais do que caracteres sobre o papel e de um processo de escrita a compreender, o manuscrito ganha vida e uma história. Graças à bolsa PDSE da CAPES, eu pude consultar o manuscrito de *O primeiro homem* na biblioteca pública de Aix-en-Provence. O primeiro objetivo de meu trabalho era também transcrever, porém com um propósito um pouco diferente: empreender uma transcrição diplomática e, partindo dela, realizar um trabalho análise.

Camus morreu em janeiro de 1960 deixando inacabado o manuscrito desse romance, que sob a pele de um personagem, contava a história de sua própria vida. Quando a “indesejada das gentes” chega nem sempre ela encontra o campo lavrado, a casa limpa, a mesa posta. Que o digam a grande quantidade de textos, que como *O primeiro homem*, foram deixados em suspenso, folhas em uma máquina de escrever que aguardarão em vão o retorno de seu autor, dossiês de notas que nunca serão organizadas em forma de romance, histórias sobre autores que desaparecem, deixando como único vestígio seus manuscritos, que nunca se resolverão. O que termina a criação não é o grito vitorioso e ilusório do artista que diz: “Eu consegui dizer tudo!”, mas a morte que fecha para sempre seu livro, escreveria Camus³ sem poder imaginar que a morte interromperia bruscamente não só a sua vida, mas a escrita do que seria a sua maior obra.

² LEJEUNE, P. *Transcrire*
Disponível em: <<http://www.autopacte.org/Transcrire.html>>
Acesso em: 21 nov. 2014.

³ CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

Também na vida, não conseguimos dizer as nossas últimas palavras, e é isso o que mais nos abate quando a morte de alguém querido nos surpreende. Resta-nos testemunhar, dizer aos outros o que essa pessoa significou para nós, para que, como Barthes escreveu “Memento illam vixisse”⁴. Este artigo, que se propõe a discutir algumas particularidades do romance autobiográfico de Camus do ponto de vista de seu processo de criação, é um pequeno testemunho acadêmico à memória de Catherine Viollet, minhas palavras de agradecimento por sua sempre gentil e cuidadosa orientação.

“Eu não sou autobiógrafo”

“Eu não sou filósofo”⁵, essa declaração de Camus é bem conhecida, menos conhecida é sua negação de uma escrita que se quer autobiográfica, como podemos observar no trecho do ensaio “O enigma” de *O verão* no qual ele afirma que:

A suposição de que inevitavelmente todo escritor escreve sobre si próprio e retrata a si mesmo em seus livros é uma dessas puerilidades que nos foi legada pelo Romantismo. Não está de todo excluída, ao contrário, a possibilidade de que um artista se interesse em primeiro lugar pelos outros, ou pela época em que vive, ou ainda por certos mitos que lhe são familiares. Mesmo quando se coloca em cena, pode-se considerar como fato excepcional que o artista fale de sua pessoa como é na realidade. As obras de um homem, muitas vezes, narram a história de suas nostalgias ou de suas tentações, quase nunca, porém, sua própria história, principalmente quando os livros pretendem ser autobiográficos. Homem algum jamais ousou descrever-se tal como é. Na medida em que isso fosse possível, eu teria gostado de ser, ao invés do que sou, um escritor objetivo. Denomino objetivo o autor que se propõe temas, sem jamais colocar-se a si próprio como assunto da obra.⁶

Como podemos observar, essa negação se fundamenta filosoficamente, trata-se de uma clara recusa ao pensamento idealista para o qual o “eu” era uma referência absoluta⁷, concepção essa que serviu de base para a escrita de diversas autobiografias na época romântica. Para Camus, a impossibilidade de que um homem possa “se pintar tal qual ele é” advém da impossibilidade de que o eu tem conhecer-se a si mesmo⁸. No entanto, se observada com mais atenção, sua negação não é total e pode ser abordada desde que se estabeleçam algumas nuances. O autor aceita que as obras de um escritor retracem a história de suas nostalgias e de suas tentações. O uso da palavra nostalgia neste excerto não é sem significação, a escrita do eu em

⁴ BARTHES, R. *Journal du deuil*. Paris: Seuil/IMEC “Fictions& Cie”, 2009, p. 20.

⁵ “Je ne suis pas philosophe. Je ne crois assez à la raison pour croire à un système.” Eu não sou filósofo. Eu não acredito suficientemente na razão para crer em um sistema. (CAMUS, A. Interview à servir. In: _____. *Œuvres complètes II Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006, p. 659, tradução nossa)

⁶ CAMUS, A. *Núpcias; O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 114.

⁷ “Une intuition de cette nature est le moi, parce que par la connaissance du moi, le moi (en tant qu’objet) procède de lui-même. En effet, le moi (en tant qu’objet) n’étant autre chose que la connaissance de soi-même, le moi ne se produit qu’en se connaissant; le moi est donc une connaissance qui se produit en même temps comme objet.” (SCHELLING, F. *Système de l’idéalisme transcendantal*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangé, 1842, p. 42).

⁸ “Estranho diante de mim mesmo e diante desse mundo”, segundo a fórmula de *O mito de Sísifo* (CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008, p. 38).

Camus está intimamente ligada à nostalgia da infância. Ele também aceita que essa escrita íntima direcione-se não à exploração de um “eu”, mas a de um “nós”, que poderia tanto fazer parte de sua época quanto de sua família. Essa parece ser bem seu plano para a escrita de *O primeiro homem* quando em uma nota em primeira pessoa, ele declara: “Em suma, vou falar daqueles que amei. E só disso. Alegria profunda”.⁹

A recusa de tratar de sua vida íntima em seus textos não nos parece estar somente associada a um problema filosófico-literário, mas a um excesso de pudor que pode ser observado mesmo na escrita de seu caderno de notas, um suporte essencialmente íntimo. Camus sempre se perguntou sobre o uso que poderia fazer destes cadernos, se além de conter as suas notas de trabalho, este poderia funcionar também como uma espécie de diário. Em seus últimos anos de vida, ele consente lançar algumas notas mais pessoais, contudo sempre reafirmando seu constrangimento em falar de si.¹⁰ Esse consentimento se dá, sobretudo, por causa de sua dificuldade em lembrar os fatos. Não obstante essa recusa explícita a escrever sobre si mesmo, observamos desde os primeiros escritos de Camus que sua experiência pessoal, sobretudo aquela vivida na infância, serviu de base para diversos textos. Assim, podemos observar que este constrangimento não está exatamente em explorar a sua vida como tema para seus escritos, mas talvez em fazê-lo de forma direta, em primeira pessoa. Entre estes primeiros escritos, podemos citar os ensaios de *O avesso e o direito* publicado pela primeira vez em 1937 e reeditado em 1958. Essa nova edição vem acompanhada de um longo prefácio no qual Camus reflete sobre sua escrita e identifica esses ensaios profundamente autobiográficos como a “fonte” de tudo o que ele escreveu posteriormente. Em 1958, ele manifesta o desejo de reescrever esses ensaios para escrever enfim a obra com a qual ele sonha, cujo tema seria ainda “esse mundo de pobreza e luz no qual ele cresceu.” O desejo de retomá-los tem relação com problemas literários que ele reconhece ali: “com vinte anos, escreve-se com dificuldade.” Ele fala ainda de segredos caros que foram expressos com desorganização e inabilidade e que acabam sendo traídos por um disfarce muito artificial. É preciso assim, esperar que o escritor se torne experiente para que ele possa dar a esses segredos uma forma, para que ele saiba unir em doses iguais o vivido e a trabalho de criação literário ao qual ele é submetido.¹¹ Essa é precisamente a época em que o projeto de *O primeiro homem* é iniciado.

As singularidades do romance autobiográfico

Para Roland Barthes, o uso do passado simples e da terceira pessoa são as marcas indubitáveis do Romance. O emprego do “ele” oferece aos leitores a segurança de uma fabulação confiável e ao mesmo tempo manifestadamente falsa. O “eu”, ao contrário, é menos romanesco, pois oferece ao leitor a naturalidade falsa

⁹ CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 295.

¹⁰ “Je me force à écrire ce journal, mais ma répugnance est vive. Je sais maintenant pourquoi je ne l’ai jamais fait: pour moi la vie est secrète. Elle l’est à l’égard des autres (et c’est ce qui peinait tant X.) mais aussi elle doit l’être à mes propres yeux, je ne dois pas la révéler dans les mots. Sourde et informulée c’est ainsi qu’elle est riche pour moi. Si je m’y force en ce moment, c’est par panique devant mon défaut de mémoire. [...]” (CAMUS, A. *Cahier IX*. In: _____. *Œuvres Complètes IV Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008, p. 1285).

¹¹ Idem. Prefácio. In: _____. *O avesso e o direito*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p. 15-37.

de uma confiança. Dessa forma, o uso desses dois expedientes literários indica que o Romance é antes de tudo uma criação, nas palavras de Barthes, ele não é nada mais do que o gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que ele carrega.¹² Da definição do romance a da autobiografia, o emprego das pessoas gramaticais desempenha um papel preponderante.

Segundo Philippe Lejeune, para que a autobiografia exista plenamente é preciso que haja coincidência entre autor, narrador e personagem principal, e essa identidade é sobretudo estabelecida pelo emprego da primeira pessoa.¹³ A maior marca de uma autobiografia é aquela de um eu que assina seu nome, dessa forma, deve haver identidade de nome entre o autor (que figura na capa do livro), a do narrador e a do personagem.¹⁴ Assim, o pacto autobiográfico que o autor estabelece com o leitor é uma forma de honrar essa assinatura. Opostamente, o pacto romanesco preza pela “prática patente da não identidade” (isto é, autor e personagem não possuem o mesmo nome). No entanto, mesmo que essa identidade de nomes não se dê e o leitor tenha razões para suspeitar, a partir de semelhanças que ele consegue identificar, que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor, podemos classificar essa narrativa como um romance autobiográfico. Para Gasparini, o romance autobiográfico se constrói exatamente a partir de estratégias de ambiguidade: “Esta ambivalência fundamental se articula em torno da questão da identidade do protagonista: ora identificável ao autor e a leitura autobiográfica se impõe, ora ele se distancia dela e a recepção encontra uma dominante romanesca¹⁵”. Ainda mais premente que nos dois casos anteriores, a identidade ou não entre autor e narrador-personagem, no romance autobiográfico, nos leva sempre a questão que Gasparini bem resumiu com o título de seu livro: “Est-il je?”, ou seja, é possível que por trás deste “ele” se esconda um “eu”? E ainda: por que ele escolheu se esconder?

Em seu artigo “Petite cosmogonie des écrits autobiographiques¹⁶”, Viollet inicia sua reflexão sobre as particularidades de escrever sobre si mesmo, utilizando-se do pronome “eu”. Ela se pergunta em que essa “aventura” se difere do processo de escrita ficcional. As perguntas direcionadas ao romance autobiográfico serão, porém, um pouco diferentes: por exemplo, quais são as implicações de escrever sobre si utilizando a terceira pessoa? Quais dispositivos literários são colocados em jogo para a escrita de um romance autobiográfico? Ou reformulando, como se analisa geneticamente um romance autobiográfico?

A análise deve se colocar neste espaço ambíguo que é aquele do texto também: ao mesmo tempo em que a pesquisa tentará mostrar como o texto gere seu capital de referências ao vivido, ela procurará observar como e porque essas mesmas referências sofrem um processo de ficcionalização. Seu objetivo não é simplesmente “provar” que os elementos para a construção do romance provêm do vivido, mas estabelecer uma discussão sobre o processo de criação do romance, levantando

¹² BARTHES, R. *L'écriture du roman*. In: _____ *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 27-34.

¹³ De acordo com o quadro de Lejeune, quando o “eu” é empregado e há coincidência entre narrador e personagem principal, temos em mãos uma autobiografia clássica, se essa coincidência não se dá, temos uma biografia em primeira pessoa (o caso, por exemplo, de narrativas testemunhais). Se essa coincidência se dá, mas o pronome “ele” é empregado, podemos considerar a possibilidade de uma autobiografia em terceira pessoa; se o ele é empregado, mas sem a coincidência de identidade, temos em mãos uma biografia clássica (LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996, p. 18).

¹⁴ Essa identidade de nome se estabelece de duas maneiras: implicitamente, por meio de uso de títulos (*História da minha vida, Autobiografia*) que não deixam dúvidas de que a primeira pessoa refere-se ao nome do autor. Ainda que o nome não seja repetido no texto, o narrador pode assumir compromissos junto ao leitor de que o “eu” remete ao nome sobre a capa do livro. Explicitamente, o nome que figura na capa é retomado pelo narrador-personagem. (Ibidem, p. 26-27).

¹⁵ “Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste: tantôt identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque.” (GASPARINI, P. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004, p. 13, tradução nossa).

¹⁶ VIOLLET, C. *Petite cosmogonie des écrits autobiographiques*. ITEM [site], publicado em 1 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=173075>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

algumas questões: como se dá a passagem do vivido ao ficcional? Quais são os problemas que essa passagem coloca para o escritor? Existem razões literárias para a escolha do romance e não da autobiografia? Por que escrever sobre si em terceira pessoa?

Ele ou eu?

O disfarce malsucedido ao qual se refere Camus em seus ensaios de juventude pode ser observado, por exemplo, no ensaio “Entre sim e não” por meio de uma tensão que se estabelece entre o uso do pronome “eu” e “ele”. O texto se inicia por uma reflexão sobre a memória feita em primeira pessoa. Subitamente, o texto passa a narrar a história de um personagem em terceira pessoa, uma criança que havia vivido em um bairro pobre. E ao contar a história desta criança que sofre com a indiferença de sua mãe, o narrador, misturando a experiência da criança e a sua própria, exclama: “A indiferença desta mãe estranha! Somente esta imensa solidão do mundo pode me dar a medida dela”¹⁷. E ele passa a relatar outro episódio da vida desta criança, e o narrador conclui esta história por uma constatação em primeira pessoa: “Se esta noite é a imagem de uma certa infância que retorna para mim [...]”¹⁸. O leitor então se pergunta: afinal, trata-se da infância desse personagem infantil chamado de “o filho” ou do narrador? E mais uma vez, ele passa a contar outra história, e o texto conclui com um narrador em primeira pessoa que não sabe onde ele se encontra, se nas horas passadas desta infância perdida ou no presente no qual se dá a narração: “Mas nesta hora, onde eu estou? E como separar este café deserto deste quarto do passado. Eu não sei se eu vivo ou se eu me lembro”¹⁹.

Acompanhar esta sucessão de intercalações entre “eu” e “ele” nos mostra o quanto a narração é problemática: afinal, o “ele” pode ser na verdade um “eu”? Para Lévi-Valensi, que analisa com profundidade esses textos de juventude, esse “ele” nada mais é que uma máscara de um “eu” no qual se esconde o próprio Camus que reconta as histórias vividas em sua infância²⁰.

Este mesmo procedimento de narrar a sua própria história a partir de um personagem fictício é ironizado em *O primeiro homem* no personagem Malan, que costumava contar histórias de terceiros, cujo verdadeiro personagem era ele mesmo²¹. Perguntamo-nos assim se esse será o procedimento empregado em *O primeiro homem*, isto é, uma narração em terceira pessoa sob a qual se disfarça um “eu”, não simplesmente aquele de um narrador fictício em primeira pessoa (homodiegético), como é o caso de Meursault de *O estrangeiro*, mas o do próprio autor (autodiegético).

Para Genette, uma das principais características da ficção é a disjunção entre autor e narrador²². Pensando sobre o romance autobiográfico, Gasparini destaca que um texto referencial é assegurado por seu autor, enquanto a narrativa ficcional

¹⁷ “L’indifférence de cette mère étrange ! Il n’y a que cette immense solitude du monde qui m’en donne la mesure.” (CAMUS, A. *L’envers et l’endroit*. In: _____, *Œuvres Complètes IV Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008, p. 48, tradução nossa).

¹⁸ “Si ce soir, c’est l’image d’une certaine enfance qui revient vers moi” (Ibidem, p. 52, tradução nossa).

¹⁹ “Mais à cette heure, où suis-je? Et comment séparer ce café désert de cette chambre du passé. Je ne sais plus si je vis ou si je me souviens.” (Ibidem, p. 53, tradução nossa).

²⁰ LEVI-VALENSI, J. *Albert Camus ou la naissance d’un romancier*. Paris: Gallimard, 2006, p. 372.

²¹ “Conheci um homem - dizia ele – que, depois de ter vivido trinta anos com sua mulher... Cormery ficou mais atento. Cada vez que Malan começava com “conheci um homem que...” ou “um amigo...”, ou “um inglês que viajava comigo...”, podia-se ter certeza de que se tratava dele mesmo.” (CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 31).

é atribuída a um narrador fictício. Para o crítico, a ficcionalidade de um romance não se encontra nas situações dos personagens, que podem ser “emprestados” da realidade, mas em seu protocolo de enunciação: uma narrativa ficcional é contada por uma entidade imaginária. O romance autobiográfico é possível exatamente porque ele combina seu protocolo de enunciação com o da autobiografia: “O romance autobiográfico utiliza os três principais modos narrativos: ora ele empresta a estrutura da narrativa em 3ª pessoa, ora ele adota o ponto de vista de um narrador homodiegético, ora ele imita a narrativa autodiegética da autobiografia propriamente dita”.²³

A estrutura do romance *O primeiro homem* lembra bastante a de uma biografia tradicional: um narrador ausente da história que conta a história da vida de um homem, o romance começa exatamente pelo nascimento do personagem, sua infância até sua entrada na juventude. Trata-se de um narrador em terceira pessoa onisciente, que não se encaixa nem na definição de onisciente intruso (não existem interferências diretas no texto), todavia, ele também não é neutro: em várias passagens do texto, observamos que o narrador está plenamente envolvido na narração, ele está longe de ser indiferente aos fatos que narra, ao contrário, está pleno de sentimento, mesmo emocionado, como na passagem em que o personagem se encontra diante do túmulo do pai, morto em 1914. Observando as datas de nascimento e morte, ele percebe que o pai havia morrido aos 29 anos, enquanto ele tinha 40 anos e seria, portanto, mais velho que o próprio pai. Nesse momento de extrema emoção, uma estranha vertigem toma conta do personagem e da narração:

Ele não era nada senão um coração angustiado, ávido de viver, revoltado contra a ordem mortal do mundo que o tinha acompanhado durante quarenta anos, um coração que batia sempre com a mesma força contra o muro que o separava do segredo de toda e qualquer vida, querendo ir mais longe, além, e saber, saber antes de morrer, saber finalmente para ser, uma só vez, apenas um segundo, mas para sempre.²⁴

Nessa passagem, a foco da narração parece se internalizar ainda mais e se torna difícil distinguir a voz do narrador e da personagem. Essa mudança é sentida ainda mais quando, após essa passagem, a narração retoma uma focalização mais objetiva: “A tarde se extinguiu. [...] Precisava ir embora [...]” De fato, o ponto de vista narrativo sustentado em todo o romance é o de Jacques Cormery, como se o romance fosse narrado em primeira pessoa: o que temos é uma história contada a partir sua perspectiva sobre os outros e sobre os eventos de sua vida. A leitura do romance nos permite observar que o protocolo de enunciação do romance se aproxima por vezes daquele de uma narrativa referencial em primeira pessoa, ainda mais quando o leitor associa a história de Jacques Cormery àquela vivida por Camus. Como

²² GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Editions du Seuil, 2004, p. 155.

²³ “Le roman autobiographique utilise les trois principaux modes narratifs: tantôt il emprunte la structure du récit en 3^{ème} personne, tantôt il adopte le point de vue d’un narrateur homodiegétique, tantôt il mime le récit autodiegétique de l’autobiographie proprement dite.” (GASPARINI, P. Op. cit., p. 144, tradução nossa).

²⁴ CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 26.

ressalta Gasparini, a segunda parte do romance intitulada “O filho”, só se diferencia do modo clássico de contar uma narrativa de infância por causa de sua enunciação heterodiegética²⁵. No último capítulo da primeira parte a primeira pessoa irrompe a narração:

²⁵ GASPARINI, P. Op. cit., p. 150.

O avião descia agora na direção de Argel. Jacques pensava no pequeno cemitério de Saint-Brieuc, onde os túmulos dos soldados eram bem mais conservados que os de Mondovi. O Mediterrâneo separava em mim dois universos, um onde as lembranças e os nomes estavam conservados em espaços medidos, o outro onde o vento de areia apagava os rastros dos homens em grandes espaços.²⁶

Em um primeiro momento, essa irrupção nos leva a pensar em um lapso de escrita, mas por meio da transcrição descobrimos que se trata na verdade de uma nota à margem do texto, na qual a presença autoral se faz de maneira ainda mais marcada:

²⁶ CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luíza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 175, grifo nosso.

L'avion descendait maintenant vers Alger. Jacques
des soldats
pensait au petit cimetiere de St Brieuc où les tombes étaient mieux
conservées que celles de Mondovi. (1) Lui avait essayé
d'échapper à l'anonymat, à la vie, ignorante obstinée, il n'avait pu
vivre au niveau de cette patience sans phrases, sans autre projet que l'immediat. Il
avait couru le monde, édifié, crée, brûlé les êtres, ses jours avaient été remplis
à craquer. Et pourtant il savait maintenant dans le fond de son
cœur que St Brieuc et ce qu'il représentait ne lui avait jamais
rien été, et il songeait aux tombes usées et verdies qu'il venait de quitter,
acceptant avec une sorte d'étrange joie que la mort et recouvre à son
tour de son immense oubli le solitaire le souvenir du [1 mot biffé, illi.] de
l'homme monstrueux et banal qui avait grandi
sans secours [a travers sur 3 mots biffés, illi.] sur un rivage heureux
et sous la lumière des premiers matins du monde pour aborder ensuite sans
mémoire et sans foi l'histoire [1 mot biffé, illi.] et exaltante histoire
son temps.

La Méditerranée
separait en moi deux
univers, l'un où dans des
espaces mesurés les souvenirs et les
noms étaient conservés, l'autre où
le vent de sable effaçait
les traces des hommes sur de
gr espaces

²⁷ (Fragmento do f° 94 CMS2. Af-03.01 à 03.03 Fonds Albert Camus, Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence, transcrição nossa). Continuação da tradução do excerto: “Ele tinha tentado escapar ao anonimato, à vida pobre, ignorante, obstinada, não pudera viver no mesmo plano dessa paciência cega, sem frases, sem nenhum outro projeto além do imediato. Tinha corrido o mundo, construído, criado, rejeitado pessoas, seus dias tinham sido cheios a mais não poder. E no entanto ele sabia agora, no fundo de seu coração, que Saint-Brieuc e aquilo que representava nunca tinham sido nada para ele, e sonhava com os túmulos gastos e esverdeados que acabara de deixar, aceitando com uma espécie de estranho alegria que a morte pudesse vir um dia a trazê-lo de volta à sua verdadeira pátria e encobrir mais uma vez com seu imenso esquecimento a lembrança do homem monstruoso e [banal] que crescera e construíra sem ajuda e sem apoio, na pobreza, num litoral venturoso e sob a luz das primeiras manhãs do mundo, para alcançar depois sozinho, sem memória e sem fé, o mundo dos homens de seu tempo e sua terrível e grandiosa história.”

27

Essa é também a única ocorrência no manuscrito de uma nota indicada por um número e não por um traço ou uma seta. É certo que é essa referência teria desaparecido se Camus tivesse podido revisar seu manuscrito, mas uma vez ali, esse “eu” é facilmente associado ao autor e uma leitura autobiográfica do texto pode ser em parte sustentada. Como ressalta Grésillon, a marginalia do manuscrito pode servir como um espaço “dialogico entre discurso e metadiscurso, entre sujeito biográfico e narrador, entre situação de enunciação e enunciado”²⁸.

²⁸ “[...] dialogique entre discours et métadiscours, entre sujet biographique et narrateur, entre situation d'énonciation et énoncé.” (GRÉSILLON, A. *Éléments de critique génétique*: lire les manuscrits modernes. Paris: PUF, 1994. p. 60, tradução nossa).

O uso dos nomes próprios no manuscrito

Ainda que o leitor de *O primeiro homem* tenha razões para suspeitar que haja uma relação entre o autor, o narrador e o personagem, esta identidade nunca é afirmada. Nas notas de trabalho, por exemplo, o personagem é nomeado ora Jacques ora Jean, embora entre essas notas Camus tenha registrado: “Escrever sem pseudônimo para encontrar a verdade”²⁹.

Partindo da discussão proposta por Lejeune sobre o emprego do nome próprio³⁰ na autobiografia, Viollet chama a atenção para o fato de que podemos encontrar no manuscrito jogos de escrita com ou a partir do uso do nome próprio:

Por vezes programático, desenvolvido na dimensão de uma obra, ou simples iniciador da escrita; ora reduzido à inicial – sua forma mínima –, ou ainda codificado, maquiado, deformado, transformado em anagrama (Yourcenar), em pseudônimo; até mesmo negado pura e simplesmente, apagado, censurado; muitas vezes definido e comentado, mas também alvo da imaginação, de associações, de ressonâncias – e, às vezes até mesmo inventado em todos os seus elementos. E por que não cuidadosamente escrito? Quais problemáticas, quais questionamentos, quais escolhas se cristalizam em torno do nome própria, vetor essencial da relação do autor com o escrito autobiográfico?³¹

No processo de elaboração de um romance autobiográfico, existe sempre o momento no qual o autor tem que se perguntar acerca da utilização dos nomes: conservá-los, mascará-los ou mudá-los completamente são escolhas impregnadas de significação. Por exemplo, no manuscrito de *Vin de solitude* d'Irène Némirovsky, a autora se pergunta sobre o nome dos personagens:

[...] Eu não posso me ver no passado, ou ainda isso se torna *Gabi ou Antoinette. E preciso encontrar outra Elisabeth, ou *Dany. Não, Elisabeth não. Um bonito nome inglês ao menos que criávamos nas famílias chiques. Ou francês. *Hélène [...] Betsy, *Marie. Talvez Dany, ou Margaret (um pouco de Marguerite demais na minha produção). Não, é mais no gênero Irène que é necessário buscar. Hélène estaria “o tom”. Mary?³²

Nessa nota, a autora estabelece uma lista de nomes possíveis, discute consigo mesma e conclui que o nome escolhido pode ter uma semelhança fonética com seu próprio nome. Nesse caso particular, a mudança serve para criar um distanciamento em relação a si mesmo, pois Némirovsky não se enxerga como a mesma pessoa que viveu estes eventos no passado. O mesmo processo se dá com os outros

²⁹ “Écrire sans pseudo pour retrouver vérité.” (CAMUS, A. Le premier homme. In: _____. *Œuvres Complètes IV Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008, p. 936, tradução nossa)

³⁰ “C’est donc par rapport au *nom propre* que l’on doit situer les problèmes de autobiographie. [...] C’est dans ce *nom* que se résume toute l’existence de ce qu’on appelle auteur : seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on l’attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l’énonciation de tout texte écrit.” (LEJEUNE, P. Op. cit., p. 22-23).

³¹ “Tantôt programmatique, développé aux dimensions d’une œuvre, ou bien simple déclencheur de l’écriture; tantôt réduit à l’initiale - sa forme minimale -, ou encore crypté, maquillé, déformé, transformé en anagramme (Yourcenar), en pseudonyme; voire purement et simplement nié, effacé, censuré; souvent défini et commenté, mais aussi objet de fantasmes, d’associations, de résonances — et, parfois même, inventé de toutes pièces... Et, pourquoi pas, soigneusement calligraphié? Quels enjeux, quels questionnements, quels choix se cristallisent autour du nom propre, vecteur essentiel de la relation de l’auteur à l’écrit autobiographique?” (VIOLETT, C. Op. cit., tradução nossa).

³² “Je ne puis pas me voir dans le passé, ou alors cela devient *Gabi ou Antoinette. Il faut trouver une autre Elisabeth, ou *Dany. Non, pas Elisabeth. Un joli nom anglais au moins, que l’on fabriquaît dans les familles chics. Ou français. *Hélène [...] Betsy, *Marie. Plutôt Dany, ou Margaret (un peu trop de Marguerite dans ma production). [...] Non, c’est plutôt dans le genre Irène qu’il faut chercher. Hélène serait “dans le ton”. Mary?” (II. f° 3v, Arquivos conservados pelo IMEC, comunicados por Viollet durante o curso “Gênese e Autobiografia”, junho de 2013, Universidade de São Paulo, tradução nossa).

personagens da história³³. Némirovsky lamenta ter que mudar os nomes, mas ela reconhece que este processo é essencial para a ficcionalização destes “personagens” reais. Ela compara essas lembranças a um peixe sobre o qual ela deve acrescentar um molho, a fim de poder criar o que ela nomeia “lembranças romanceadas”. Em nosso manuscrito, o processo ficcionalização é também operado pela mudança de nomes e o estado de inacabado do texto testemunha muitas vezes deste processo.

O personagem desse romance autobiográfico se chama Jacques Cormery, este sobrenome, porém, nada tem de inventado ou tomado ao acaso, pois ele pertenciam aos antepassados de Camus. Em uma nota de trabalho para o romance, podemos ler uma que foi provavelmente copiada de documentos: “28 nov. 1885: nascimento de C. Lucien em Ouled-Fayet: filho de C. Baptiste (43 anos) e de Cormery Marie (33 anos). Casado em 1909 (13 nov.) com Mlle. Sintès Catherine (nascida em 5 nov. 1882). Morto em Saint-Brieuc em 11 out. 1914³⁴. O sobrenome Cormery, portanto, era o nome de solteira de sua avó paterna. A escolha deste sobrenome e a preterição dos sobrenomes Sintès (sobrenome de solteira de sua mãe) de Cardona (sobrenome de solteira de sua avó materna) parece se justificar pois dessa forma o personagem pode se situar no campo da linhagem paterna de Camus³⁵. Não nos esqueçamos de que a ligação com o pai morto e desconhecido será um dos grandes temas do romance. Nós apresentamos a seguir o excerto do manuscrito no qual figura pela primeira vez a aparição do nome paterno:

Je m'appelle
Henri Camus-Cormery.

Personne ne répondit. Au bout d'un moment, la porte s'entrouvrit. On ne voyait que la tete noire et frisee d'une europeenne aux joues pleines et au nez un peu epate audessus de grosses levres. Pouvez vous aller près de ma femme. Je vais chercher le docteur » Elle le regardait fixement d'un ceil habitue à peser les hommes et l'adversite. Lui soutenait son regard

J'y vais

fermement, mais sans ajouter un mot d'explication. ~~P~~ri-dit elle. Faites vite » Il remercia et frappa le cheval de ses talons. Quelques instants apres il abordait le village en passant entre des sortes de remparts de terre sèche. Une rue unique apparemment, s'étendait devant lui jus, longee de petites maisons sans etage, toutes semblables, qu'il de façon inattendue

suivit jusqu'à une petite place couverte de turf ou s'elevait [2 mots biffés, illi.] un kiosque à musique à armature metallique. La place, comme la rue, etait deserte.

Cormery

L'homme marchait déjà vers une ~~petite m-~~des maisons quand le cheval fit un écart. Un Arabe surgi de l'ombre dans un burnous ~~sombre~~ sombre et déchire marchait vers lui. « La maison du docteur demanda immédiatement Cormery

examina le cavalier

le cavalier L'autre le regarda - ~~Phomme~~ Viens dit il apres l'avoir examine.

La maison du docteur batisses

Il reprit la rue en sens inverse. Sur l'une des ~~petites maisons~~ qui comportait un rez de chaussee surelevé ou l'on accedait par un escalier peint à la chaux, on pouvait lire liberte egalite fraternite Une ~~petite maison le fonytait qui avait~~ Un petit jardin entoure de murs crepis la jouxtait au fond duquel se trouvait une ~~pet maison aux volets~~ que l'Arabe designa « C'est ça dit il. L'homme Cormery

sauta d'un saut net d'un pas net

descenda de cheval et en marchant d'un pas vif qui ne marquait aucune fatigue il traversa le jardin dont il ne vit ~~qu'un~~, au centre exact, qu'un palmier nain aux palmes dessechées et au tronc pourri. Il frappa à la porte. Personne

Em primeiro lugar, podemos notar que essas rasuras e esses acréscimos não parecem ser contemporâneos à escrita dessa página, tendo sido inseridos possivelmente no decurso de uma releitura do trecho, pois a cor da tinta utilizada é diferente. O acréscimo que mais chama a atenção é aquele na qual o personagem (que tinha até

³³ “[Mon père], ma mère, moi, Simon, Baron et Baronne *Roehmn, Rudolf et sa femme Bluma (quel dommage s'il faut changer ces noms, Salomon ; [...] Que l'on voit [sic] bien que ce sont des souvenirs, mais négligence seulement apparentes. Il faut pour ce poisson-là beaucoup de sauce, beaucoup d'art : un accent particulier, un peu d'ironie” (Ibidem).

³⁴ CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.275.

³⁵ Ou ainda pelo fato de que esses dois sobrenomes tenham sido empregados em *O estrangeiro*, nos personagens de Marie Cardona e Raymond Sintès.

³⁶ F°7 CMS2. Af-03.01 à 03.03 Fonds Albert Camus, Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence. Tradução do excerto: “Ninguém respondeu. No fim de um instante, ferrolhos foram abertos, barras foram retiradas, depois arrastadas, e a porta se entreabriu. Distinguii-se a cabeça negra e ondulada de uma europeia, de rosto cheio e nariz achatado por cima dos grossos lábios. – Meu nome é Henry Cormery. Você pode ficar com minha mulher? Vou buscar o médico. Ela o olhou fixamente com um olhar habituado a avaliar os homens e a adversidade. Ele sustentou seu olhar com firmeza, mas sem acrescentar uma palavra de explicação. –Vou sim – disse ela. – Ande depressa – agradeceu o homem, cutucando o cavalo com os calcanhares. Instantes depois, chegou ao vilarejo, passando por entre barrancos de terra seca. Uma rua aparentemente única estendia-se diante dele, ladeada por pequenas casas de um só andar, todas parecidas, que levavam até uma pequena praça coberta de tufo, onde se erguia de maneira inesperada um coreto de armação metálica. Tanto a praça quanto a rua estavam desertas. Cormery já se dirigia a uma das casas quando o cavalo deu um salto, assustado. Um árabe, surgido do escuro, vestindo albornoz sujo e esfarrapado, andava em sua direção. – A casa do médico – indagou imediatamente Cormery. O outro examinou o cavaleiro. – Vem – disse ele, após tê-lo examinado. Voltaram pela rua no sentido inverso. Numa das construções, em que o andar térreo era elevado e cujo acesso se fazia por uma escada caiada, lia-se ‘Liberdade, Igualdade, Fraternidade’. Ao lado, um jardim pequeno cercado de muros apenas no reboco, no fundo do qual encontrava-se uma casa que o árabe indicou: – é esta – disse ele. Cormery desceu do cavalo e, com um andar que não revelava cansaço, atravessou o jardim onde viu, exatamente no centro, apenas uma palmeira anã com as folhas ressecadas

então sido identificado como “o homem”) se apresenta, no manuscrito encontramos rasurado o sobrenome Camus que havia sido inserido depois do nome fictício do pai³⁷. Trata-se possivelmente de um lapso de escrita, mas tendo uma vez permanecido neste manuscrito inacabado, aponta para a ancoragem biográfica do texto.

No manuscrito, a mãe do personagem é nomeada Lucie (um possível eco do nome paterno?) nas primeiras páginas do manuscrito (13 ocorrências), e passa a ser chamada de Catherine (20 ocorrências), nome da mãe de Camus, em todo restante. A relação com o nome da mãe fica ainda mais evidente nesta passagem, na qual o nome de Catherine Cormey se liga a designação Vve Camus (redução de viúva):

Como depois da morte de seu marido ela passara a receber a cada trimestre sua pensão de viúva de guerra, a administração, nesse caso o Tesouro público – mas Catherine Cormery dizia simplesmente que ia ao tesouro, [...] -, pedia-lhe todas as vezes que assassinasse um papel, depois das primeiras dificuldades, um vizinho (?), ensinara-lhe a copiar o modelo de assinatura Viúva Camus [...]³⁸

Trata-se de um lapso de escrita? Essa é a única aparição do nome Camus no manuscrito tal como ele foi publicado. A menção a viúva Camus se liga com facilidade à dedicatória do início do texto: “Intercessora: Viúva Camus, a você, que nunca poderá ler este livro”³⁹. A relação com o paratexto autoral pode assim sugerir ao leitor que a mãe de Camus serviu de modelo para o personagem da mãe de Jacques. É bem provável que as duas menções ao sobrenome Camus tivessem desaparecido caso ele tivesse tido tempo de corrigir ou de passar a limpo os 144 fólios.

No caso do nome do tio de Jacques pensamos que não se trata de lapso, mas de uma espécie de hesitação em relação à escolha do nome. O capítulo sobre o tio tem como título “Etienne”, nome do tio de Camus, em seguida, encontramos uma ocorrência do nome Emile e depois o nome Etienne (10 ocorrências) aparece misturada as 83 ocorrências do nome Ernest. Nos dois nomes fictícios observamos, no entanto, o desejo de permanecer próximo àquele que serviu de modelo, utilizando-se de nomes que começam com a letra *e*.⁴⁰

Em relação aos outros personagens do romance, não encontramos mais lapsos ou hesitações, por exemplo, no título de um dos capítulos “3. Saint-Brieuc e Malan (J.G.)”, as iniciais se referem ao nome do antigo professor de filosofia de Camus chamado Jean Grenier e aparecem logo depois do nome fictício do ex-professor de Jacques. Trata-se de uma referência explícita ao modelo empregado para este personagem? Ou ainda uma espécie de lembrete para a escrita deste capítulo?

Para todos os outros personagens, ele parece empregar deliberadamente os

e o tronco apodrecido. Bateu à porta. Ninguém respondeu.” (CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 13-14, transcrição nossa).

³⁷ Essa parte rasurada da nota, porém, não figura na versão publicada do texto, mas apenas o acréscimo “Je m'appelle Henri Cormery”. Embora não possamos afirmar com toda a certeza de que se trata do sobrenome de Camus, a comparação feita com a sua assinatura oferece um forte indício de que se trata realmente de seu nome.

³⁸ CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 183.

³⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰ O nome Etienne já aparece em uma nota dos *Carnets* datada de 1938 que serviria para a composição de alguns personagens: “A) Étienne, personnage “physique”; l'attention qu'il apporte à son corps 1° lapastèque 2° lamaladie (les points) 3° les besoins naturels - Bon - Chaud, etc. 4° Il rit de plaisir quand ce qu'il mange est bon.” Interessantemente, todos estes pontos serão recuperados na composição do personagem do tio em *O primeiro homem*. (Idem. *Cahier I*. In: _____ *Œuvres Complètes Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008, p. 5).

nomes e sobrenomes de seus conhecidos da infância. No já citado capítulo “Etienne”, Jacques vai caçar com o tio e seus companheiros da tanoaria, Pierre e Daniel. Ao lado de seus nomes, na margem do manuscrito, Camus anota uma espécie de lembrete para uma possível nova versão ou correção do texto: “Atenção, mudar os nomes”⁴¹. Nesse caso, parece-nos que trocando os nomes, o escritor desejasse dar um caráter mais ficcional aos personagens e afastá-los de seus modelos “reais”.

Para os amigos de infância de Jacques, Camus emprega também os mesmos nomes dos seus. No primeiro capítulo da segunda parte, intitulado “Ginásio” o narrador apresenta um dos colegas de Jacques, Didier, filho de um oficial católico muito praticamente que estava destinado, como ele mesmo dizia, à carreira eclesiástica⁴². O nome de Didier reaparece entre algumas cartas que Camus havia anexado ao caderno VIII (*Carnets*). Trata-se de uma carta endereçada ao superior de seu amigo, que havia realmente se tornado padre, lamentando a sua morte brusca⁴³.

Em uma referência exterior ao manuscrito, nós encontramos o testemunho de Joseph Vidal, publicado 6 anos antes da publicação de *O primeiro homem*, no “*Bulletin de l’amicale des enfants d’El-Biar*”, nº 5 de 1989, no qual ele relata que em 1920 ele havia se mudado para o número 93 da rua de Lyon em Belcourt e seus pais era cabeleireiros. Ele conta que Camus era um garoto como todos os outros e que brincavam sempre juntos⁴⁴. No manuscrito, o amigo de Jacques também recebe o nome de Joseph e ambos moram no mesmo prédio, onde o pai do menino trabalha como cabeleireiro⁴⁵. Em seu testemunho, Joseph se lembra das brincadeiras infantis que serão também recuperadas sob a pena de Camus, tal a brincadeira da “cannete vinga”⁴⁶, o “Galoufa”⁴⁷, o jogo com os caroços de damascos, a caixa com rodinhas, os banhos de mar na praia de Sablettes.

Retomando nossa discussão sobre as diferentes perspectivas adotadas pela autobiografia e pelo romance, e o lugar ambíguo no qual se encontra o romance autobiográfico, observamos que neste último caso, o texto também se liga a uma realidade extratextual.

Orientando nosso olhar em direção ao processo de criação, a autobiografia e o romance autobiográfico engajam diferentes perspectivas de análise. Para Viollet, à diferença do romance, a autobiografia não tem a liberdade de inventar, ao contrário, ela se engaja a estabelecer uma relação entre o texto e o referente extralinguístico⁴⁸. Em relação ao romance autobiográfico, o trabalho de análise parte de uma verificação da ligação que o texto estabelece com um referente extratextual, entretanto, seu objetivo é observar como no interior do processo de criação este mesmo

⁴¹ Idem. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 98.

⁴² Ibidem, p. 184.

⁴³ “M. R. P. J’ai reçu votre lettre avec beaucoup de retard et la nouvelle que vous me donnez de la mort brutale de mon ami, m’atteint alors que tout est fini. Je viens cependant vous remercier du fond du cœur, d’avoir pensé à moi. Didier faisait partie de mon enfance et de ma jeunesse et plus tard lorsque je l’ai retrouvé sous l’habit religieux, je n’ai pas eu de peine à aimer de nouveau ce qu’il n’avait pas cessé d’être. Car il était resté le même enfant, devenu le même homme, avec la même foi, plus pure et plus profonde, et la même fidélité. La discrétion et la constante délicatesse qu’il apportait dans nos rapports trop espacés par nos vies différentes n’ont pu qu’enrichir et rendre plus sensible l’amitié de notre enfance. Cette fin si brusque, si inattendue est une grande peine pour moi. Depuis quelques heures le monde est plus pauvre, à mes yeux.” (Idem. *Appendices*. In: _____. *Œuvres complètes IV Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008, p. 1312).

⁴⁴ “Notre royaume s’étendait du Champ de Manœuvres au Jardin d’Essais. On jouait aux billes, aux noyaux d’abricots, au «tchic-tchic» et à canette vinga, «le tennis des pauvres»: c’était une raquette de ping-pong et un morceau de manche à balai de 8 cm, effilé aux deux bouts, comme un cigare. Ce jeu consistait à frapper sur l’un des bouts avec la raquette et lorsque le cigare s’élevait, on l’envoyait le plus loin possible à l’aide de la raquette. On fabriquait aussi des carrioles avec des planches servant de siège et des roulements à bille usagés. A l’avant, un essieu que l’on dirigeait avec les pieds” (VIDAL, Joseph. *Parole aux El-Biarois*. *Web Camus [site]*. Disponível em: <<http://webcamus.free.fr/oeuvre/premierh/joseph.html>>. Acesso em: 21 nov. 2014).

⁴⁵ “Jean et Joseph, os dois filhos do cabeleireiro espanhol, tinham o hábito de brincar ali. [...] Joseph gordo e malicioso, sempre rindo, desfazia-se de tudo o que tinha. Jean, pequeno e magro, juntava sempre o menos prego, a mínima coisa que encontrasse, e mostrava-se especialmente econômico com suas bolas de gude ou com os caroços de damasco indispensáveis a uma das brincadeiras favoritas.” (CAMUS, A. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 45).

⁴⁶ Uma espécie de jogo de tacos.

⁴⁷ Nome do homem que capturava os cães na carrocinha, a brincadeira das crianças era libertar os cães.

⁴⁸ VIOLLET, C. Op. cit..

referente pode ter sofrido ou não mudanças e como ele se mistura a outros elementos ficcionais. Por exemplo, no caso dos nomes de seus amigos, a preocupação de Camus com a “invenção” de outros nomes parece não ter sido grande, talvez pelo fato de que essa relação extratextual seja mais difícil de ser estabelecida pelo leitor.

Conclusão

No início de nossa discussão mostramos que Camus recusa tanto a autobiografia enquanto gênero quanto a escrita íntima do diário. No entanto, ele constantemente buscou em sua experiência pessoal o material para diversos textos, podemos citar, por exemplo, as entradas do diário de viagem à América do Sul que são reaproveitadas para a escrita da novela “A pedra que cresce” de *O exílio e o reino*. Este processo parece ser levado ao limite em *O primeiro homem*, uma vez que sua estrutura se assemelha a da autobiografia (narrativa de nascimento, de infância, etc.).

Definir o texto como um romance autobiográfico, definição, aliás, muito recente, parece-nos encaixar-se bem com a própria concepção camusiana de romance. No capítulo “Revolta e arte” de *O homem revoltado*, Camus assinala que o romanesco foi sempre considerado como algo separado da vida, um exercício de evasão. Ele reconhece que possa haver na arte e particularmente na literatura certa recusa ao real⁴⁹, entretanto esta recusa não significa uma simples fuga. Ele conclui que o homem está preso a uma contradição: ele recusa o mundo tal como ele é, mas não pode escapar a ele. A literatura permitiria, assim, criar um mundo melhor que este. Porém, não se trata da criação de um mundo diferente, mas de mundo unificado, no qual “em que toda vida passa a ter a cara do destino”⁵⁰. O romance é assim um mundo imaginário criado a partir da correção do mundo “real”. Essa correção nada mais é que a submissão do real ao que Camus chama de estilo e que nós chamamos aqui de um processo de ficcionalização:

O artista realista e o artista formal buscam a unidade onde ela não existe, no real em estado bruto ou na criação imaginária que acredita expulsar toda e qualquer realidade. Ao contrário, a unidade em arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real. Ela não pode prescindir nem de uma nem da outra. Essa correção, que o artista realiza com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real, chama-se estilo e dá ao universo recriado sua unidade e seus limites.⁵¹

Esse processo pode ser largamente compreendido por meio das reflexões de Ricoeur sobre a *mise en intrigue*, que nada mais é que uma obra de síntese (ou de unificação, como queiramos): “em virtude da intriga, finalidades, causas, casualida-

⁴⁹ Embora o emprego da palavra “real” possa suscitar discussões, a empregamos aqui, pois se trata da palavra utilizada por Camus.

⁵⁰ CAMUS, A. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011, p. 286.

⁵¹ *Ibidem*, p. 294.

des são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa⁵². E pouco importa, como formula Platão em sua *Poética*, que o poeta escreva sobre eventos que ocorreram realmente, pois o que define o *muthos* é seu critério de coerência, não de fabulação. Dessa forma, Camus concebe o romance como uma expressão do real⁵³, isto é, um real mediado pela linguagem e sobre o qual incide o trabalho de criação literária, como tentamos demonstrar neste artigo.

Enfim, escrever sobre si mesmo em terceira pessoa, recontar a história de sua vida por meio de um romance é, nas palavras de Ricoeur, construir uma “identidade narrativa”⁵⁴. Concluimos com as palavras de Camus: “Neste sentido, cada qual procura fazer de sua vida uma obra de arte”⁵⁵.

Referências bibliográficas

- CAMUS, Albert. *Œuvres complètes I, II e IV. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 2006 e 2008.
- _____. *Núpcias; O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *O avesso e direito*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- _____. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- _____. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- _____. *O primeiro homem*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca; Maria Luiza N. Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- _____. *Journal du deuil*. Paris: Seuil/IMEC “Fictions & Cie”, 2009.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Editions du Seuil, 2004.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Lire les manuscrits modernes. Paris: PUF, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. Paris: Gallimard, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- _____. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- _____. *Du texte à l'action*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

⁵² “par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète” (RICOEUR, P. *Temps et récit I*. L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 9, tradução nossa).

⁵³ Para um maior aprofundamento desta questão, reportamos o leitor ao artigo de Jacqueline Lévi-Valensi (LÉVI-VALENSI, Jacqueline. La relation au réel dans le roman camusien. In: *Cahiers Albert Camus* 5. Paris: Gallimard, 1985).

⁵⁴ “À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être réfigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette réfiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] D'abord, l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire.» (RICOEUR, P. *Temps et récit III*. Le temps raconté. Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 443 e 446).

⁵⁵ CAMUS, A. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011, p. 286.

SCHELLING, Friedrich. *Système de l'idéalisme transcendantal*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangé, 1842.

VIOLLET, Catherine. *Petite cosmogonie des écrits autobiographiques*. *Item [site]* publicado em: 01 setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=173075>>. Acesso em: 21 nov. 2014.