

O EXÍLIO E O REINO: O FILOSÓFICO E O LITERÁRIO NO CONTISTA ALBERT CAMUS

José Rodrigues de Paiva

Uma das primeiras questões que a obra de Albert Camus coloca à consideração dos seus estudiosos é a das suas inter-relações com o literário e o filosófico. Sem se pretender aprofundar neste estudo estes aspectos da interdisciplinaridade camusiana, é necessário que se diga, por necessidade metodológica, que, *literário* deve ser compreendido, aqui, não apenas no sentido do tratamento artístico da linguagem, mas também no plano da invenção ficcional, do imaginário criado ou recolhido de um universo de mitos para a fabulação romanesca, ou, numa outra dimensão, compreendido como representação lírica de aspectos da sensibilidade humana. Por *filosófico*, entender-se-á a análise, o questionamento, a reflexão de e sobre temas que, pertinentes ao homem, transcendem os limites do indivíduo e mesmo os da própria condição humana, para se expandir pelo infinito da meditação metafísica. Em princípio, a especificidade desses temas e o seu alto grau de complexidade e transcendência, indicam à matéria filosófica linguagens, caminhos, formas

diferenciadas daquelas que são próprias da matéria literária. Assim, o *filosófico* pede como estrutura formal o ensaio ou o tratado, enquanto o *literário* — como invenção artística — requer o romance ou outros modelos ficcionais, o teatro, o poema. Tais limites, entretanto, perdem-se, por inteiro, em alguns autores em cujas obras se observa uma espécie de *contaminação* do filosófico sobre o literário e vice-versa. Herança grega, desde os pré-socráticos; tradição deixada pelos humanistas antes e durante o *quattrocento* italiano; tendência moderna, seguida pela geração literária francesa dos anos 30-40 e transmitida a algumas vanguardas ocidentais, que ainda em obras recentes a mantêm. Albert Camus, embora mais jovem, pertenceu a esta geração amadurecida sob o impacto da segunda guerra e no trauma da ocupação da França. Geração existencialista, como se popularizou, fez da narrativa ficcional e do teatro, a extensão do espaço filosófico em que se questionou o homem e o seu estar no mundo. André Malraux, mais vocacionado para a ação do que para a meditação, fez do romance o lugar privilegiado para a demonstração das suas idéias. Jean-Paul Sartre utilizou-se, também, do romance e sobretudo do teatro, para dar expressão vivenciada ao seu pensamento. Albert Camus situa-se exatamente nesta linha, mas com muito mais arte, mais brilho, mais luz, mais sangue, mais humanidade. É possível que nele predominasse a vocação de pensador, de ensaísta dos grandes temas do Homem e da História, o que o fez muitas vezes descer ao campo da participação política, mas uma fina sensibilidade poética perpassa de emoção humana e estética toda a sua visão de mundo, os mitos de que lançou mão para exemplificar o seu pensamento, o seu ensaísmo, a sua intervenção. Frequentes vezes foi declarado pela crítica um “escritor clássico”, porque dos clássicos observa a correção, o equilíbrio, a luminosa transparência da palavra exata, mas sensível. Enquanto pensador, Camus não se descuida do tratamento estético dos seus textos; enquanto artista literário traz para a sua obra a essência do que o ocupa no pensar filosófico ou da sua intervenção na História. Deste modo, realiza um ideal dos clássicos: o da fusão do pensador e do poeta na mesma individualidade. E assim é fiel, enquanto artista e enquanto pensador, a uma das suas mais fortes convicções, que é a de que está na arte a salvação do homem.

O que se convencionou chamar, de Camus, a obra literária, ou seja, os seus romances e o seu teatro, guarda, com a obra filosófica, uma relação direta. Para referir apenas as narrativas de ficção, *O Estrangeiro* está relacionado com *O Mito de Sísifo*, ensaio que lhe dá origem, como *A Peste* está relacionada com *O Homem Revoltado*, que, de certa maneira, origina, também *A Queda*. Os dois ensaios apresentam um evidente sentido de evolução e continuidade no pensamento que expõem, que se manifesta, igualmente, nos temas, situações e conclusões expostos nos textos ficcionais. A isto que parece ser uma exata relação de dependência, escapa o livro de contos *O Exílio e o Reino*, onde, embora não de todo ausente o traço filosófico, parece predominar o interesse mais puramente literário.

Aparecido em 1957, *O Exílio e o Reino* é o último livro de ficção publicado por Camus. Nesse mesmo ano, em que receberia o Prêmio Nobel de literatura “pelo conjunto de uma obra que põe em destaque os problemas que se colocam nos nossos dias à consciência dos homens”, conforme justificou a Academia Sueca, Camus publicaria o ensaio escrito em parceria com Arthur Koestler *Reflexões Sobre a Pena Capital*. No ano seguinte publicaria, ainda, as *Crônicas Argelinas (Atuais III)*. Na sua morte, a 4 de janeiro de 1960, deixaria inacabado um novo romance — *O Primeiro Homem* —, que começara a escrever no ano anterior.

Por não possuir o grau de problematização ideológica conhecido em *O Estrangeiro*, *A Peste* e *A Queda*, ou porque pese sobre a narrativa curta algum preconceito da crítica que a faça ver como gênero menor, *O Exílio e o Reino* não tem alcançado, no conjunto da obra do autor, o patamar de importância em que estão situados os demais livros referidos. “Exílio” injusto, este que tem sido imposto ao livro de contos de Camus, inclusive por críticos que entusiasticamente têm estudado os demais. Injusto porque, é, afinal, em *O Exílio e o Reino*, tal como na prosa poética de *Bodas em Tipasa* e *O Verão*, onde o autor é mais inventor literário e menos ensaísta. É nestes textos que está mais livre das amarras do romance-ensaio ou romance de idéias, ou seja, da projeção demasiado forte do filosófico sobre o literário. Projeção que, se por alguns é percebida com entusiasmo, por outros será colocada sob reserva. É assim que André Maurois,

por exemplo, a coloca: Camus não pode ser aproximado a um grande criador de caracteres, *seus romances são ensaios em forma de ficção; seus personagens não penetram na intimidade do leitor* (1). Seus romances, não são romances, são “*idéias encarnadas*”; *suas narrativas são moralidades* (2). Sem questionar as afirmações de Maurois, que têm, com certeza, a sua verdade, talvez estejam nelas as razões para que a crítica, que tenda a valorizar o literário menos contaminado pelo filosófico (no sentido ensaístico ou de tese) passe a observar, com mais atenção, os contos de *O Exílio e o Reino*.

A coletânea esteve planejada para enfeixar sete narrativas, sendo *A Queda* a primeira delas. A extensão desta valeu-lhe publicação autônoma e um irmanamento maior com *O Estrangeiro* e *A Peste*, vindo, com estes, a formar quase uma trilogia, a trilogia do homem camusiano. “A Mulher Adúltera”, “O Renegado ou um Espírito Confuso”, “Os Mudos”, “O Hóspede”, “Jonas” e “A Pedra que Aumenta” são as seis narrativas que compõem *O Exílio e o Reino*. Como todos os demais títulos de Camus, sempre cautelosamente escolhidos para produzirem, de logo, um efeito poético, o desta coletânea de contos possui nítidas intenções simbólicas. A leitura das narrativas confirmará no leitor a suspeita inicial de que, *Exílio e Reino*, são, na verdade, categorias simbólicas que identificam a infelicidade ou a felicidade, o silêncio ou a palavra, a solidão ou a solidariedade, o vazio ou a plenitude, a escuridão ou a luz, o encontro ou o desencontro... É destas dicotomias que se faz a literatura camusiana, de que estes contos são admirável síntese. É como tal, como síntese de tendências que nas demais obras têm melhor oportunidade de expansão, que a diversidade de aspectos apresentada nas seis narrativas componentes do livro deve ser compreendida. Assim, “A Mulher Adúltera” caracteriza-se como um texto ficcional oscilante entre o realismo e o simbólico com alguns componentes de cunho psicológico, predominando, sobretudo no seu desfecho, a leveza de uma prosa fortemente tocada pelo poético. É de um lirismo que em Camus só encontra par nos textos de *Bodas em Tipasa*, o momento supremo, no conto, da comunhão de Janine com a noite estrelada do deserto, instante fugaz de eletrizante maravilhamento orgástico em

que a mulher *adúltera* simultaneamente conquista e perde o seu reino e descobre toda a extensão, todo o amargor do exílio que é a sua vida desinteressante, a acompanhar o marido, excessivamente pragmático, em viagens de comércio, extenuantes, a cidades sem interesse. É com a noite, com o vento, com as estrelas, o adultério que Janine comete. A sua traição está em deixar-se entregar, por um instante, à sua sensibilidade, ao sonho, à natureza, e descobrir-se infeliz, no exílio, longe do reino que desejou para si. Tal como Sísifo empurrando a pedra, ela continuará, sem saber até quando, a acompanhar o marido através dos desertos cobertos de nuvens de poeira.

O lirismo amargurado que emoldura a história da malograda Janine, é substituído, no conto seguinte, “O Renegado ou Um Espírito Confuso”, pela dureza de um texto cruel, revelador de fanatismo, desesperos e loucuras, que encontra, na técnica do solilóquio, a sua forma de expressão. Aparentado a *A Queda*, nesse aspecto da estruturação ficcional, “O Renegado” conta a história de um jovem missionário cristão ávido de martírio que parte para evangelizar uma aldeia do deserto (3). Morvan Lebesque resume, assim, a ação do conto: *Os indígenas capturam-no, cortam-lhe a língua e constroem-no a servir o seu deus cruel. Submetido pela força àquele ídolo, o padre de Cristo acaba por adorá-lo de boa vontade. Reconhece o poder do mal, afeiçoa-se à sua escravatura: quando um padre da religião do amor surge finalmente para o libertar, ele mata-o* (4), sendo, por sua vez, morto pelos indígenas. Toda a ação do conto se expressa através do monólogo enunciado pelo missionário como uma espécie de retrospectiva que a sua mente, a despeito da própria vontade, fará dos acontecimentos estranhos e violentos que o martirizaram na sua missão religiosa. Recordando compulsivamente esses fatos, a sua mente ou sua outra língua, aquela que os indígenas lhe não puderam cortar, trabalhará sempre, nervosamente, confusamente, celeremente, até que um *punhado de sal encheu a boca do escravo tagarela* (5). Do ponto de vista estilístico, o conto impressiona pelo nervosismo e velocidade da linguagem que operam uma espécie de precipitação entrecortada dos fatos que compõem a narrativa. Na retrospectiva que mentalmente faz do seu passado, desde a Europa até o presente em que está sendo

martirizado, como o Cristo, pregado a uma cruz, os passos desse “calvário” são apresentados ora com ironia, ora com raiva, ora com crueldade — particularmente os últimos acontecimentos —, de forma cruamente visual. Se da perspectiva da técnica narrativa chama a atenção o uso do monólogo interior, na elaboração do texto não passa despercebida a prática da intertextualidade, materializada no uso de conhecidas passagens dos evangelhos, freqüentemente deturpadas ou inadequadamente utilizadas pelo espírito confuso do missionário renegado. Camus consegue com isto acentuar, no conto, determinadas zonas de importância, tanto estilística quanto simbólica, dimensão esta, aliás — a simbólica —, que se deve colocar em primeiro lugar quando se estudar ou simplesmente se ler “O Renegado”. É ela que faz com que, das seis narrativas de *O Exílio e o Reino*, seja esta a que menos espontaneamente se entrega à plena compreensão do leitor. Há nela intencionais zonas de ambigüidade, que, associadas a uma liberação dionisiaca da linguagem e ao monólogo interior como concepção estrutural aproximam grandemente do poético este texto ficcional. Na ideologia do texto, resta evidente a crítica às estratégias de expansão do catolicismo, tal como a descrição de *um tipo psicológico, o fanático religioso, que esconde por detrás do seu sentimento cristão seu orgulho e ambição de poder* (6), ou ainda, como queria o próprio Camus, *o símbolo de um certo cristianismo subjogado pela força e pelos valores que ele devia condenar* (7). Mas, em literatura toda a ideologia é redutora face às dimensões simbólicas da obra, muito mais importantes para o estético. “O Renegado”, mais do que um texto marcado por qualquer sentido ideológico, deve ser considerado dentro da própria simbólica do livro que ele integra. O missionário deliberou, na sua juventude, escapar ao *exílio* de pobreza, de mediocridade, *fugir daqueles invernos intermináveis, daquela existência repugnante* (8). Um padre, o seminário, a ordenação, a missão entre selvagens poderiam ser o caminho para o *reino*, sucessivamente conquistado e perdido no sofrimento do martírio, na perda da fé cristã, na sua “conversão” ao fetiche, no assassinato do seu substituto e na sua própria morte, na cruz, símbolo de uma fé que ele abjurara.

“Os Mudos” e “O Hóspede”, têm, em comum, a temática da solidariedade, tão cara a Albert Camus. Numa oficina de tanoaria um

grupo de operários liderados por Yvars, depois de uma greve fracassada por aumento de salários responde com o silêncio às tentativas de reaproximação e justificativas do patrão que lhes negara as pretensões. Sem haverem, aparentemente, combinado entre si tal estratégia, todos se põem solidários uns com os outros, em defesa do interesse comum, na recusa de falar com o patrão Lassalle. Mas, subitamente, ao terem notícia de que uma criança, filha do patrão, repentinamente adoecera acometida do que parecia ser um mal grave, o silêncio dos operários passa a ser excessivamente pesado para cada um deles. Trocam, entre si, as suas preocupações sinceras com a saúde da menina, mas são incapazes de dirigir a palavra a Lassalle, embora, intimamente, todos estejam solidários e participantes da sua angústia. Aquele silêncio deixara de ser uma mudez de protesto para se transformar em angustiante incapacidade de comunicação e na impotência da palavra frente à expectativa do mal. Eis o *exílio* em que o acaso a todos atira. Yvars vai para casa à procura do seu *reino*: a mulher Fernande, o filho pequeno e o terraço, de onde se podia apreciar as ondas, ao entardecer, *quando as águas da baía se tingiam de leve* e ele saboreava, de camisa lavada, *um cálice de aniz coberto de vapor úmido* (9). Mas naquele fim de tarde, algo se alterara na serena e humilde harmonia desse reino onde Yvars se encontrava agora exilado. Depois de contar à mulher o que ocorrera durante o dia, na tanoaria, não pôde deixar de murmurar: — *Ah, a culpa é dele!* E, olhando o mar muito calmo, pensa com nostalgia que *quereria ser novo, e que a mulher também fosse nova. Partiriam ambos, para além da vastidão das águas* (10).

É evidente que, o que neste conto parece apontar para uma temática social — greve operária, reivindicação salarial, alusões à ação de sindicatos, etc. —, é apenas pretexto para que se configure algo muito mais denso, que é esta íntima e profunda inquietação dos homens em face da desgraça, e o seu súbito cansaço da existência. Tema que, à falta de melhor ou mais exata classificação, a literatura situará entre o psicológico e o existencial. Assim também, em “O Hóspede”, o visível tema político da Argélia em guerra, cede espaço, pela configuração do equívoco, à dilacerante dicotomia *solidário/solitário*, que, se vem a ser o grande tema de “Jonas ou o Artista ao Trabalho”,

será também o drama de Daru, o professor franco-argelino protagonista de “O Hóspede”. Encarregado por um policial da aldeia de conduzir à prisão da cidade um árabe acusado de matar um primo por obscuras questões de família, Daru, professor numa escola primária solitariamente sitiada pelo inverno na encosta de uma colina, e por isso naquele dia sem alunos, sente crescer no seu íntimo uma invencível resistência ao cumprimento da missão que lhe fora imposta. Abrigando o árabe por uma noite na sua escola, para empreender com ele, na manhã seguinte, a caminhada de vinte quilômetros através da montanha, Daru desejou que o seu “hóspede” fugisse, resolvendo-lhe, assim, os problemas de consciência. Como tal não se desse, pela manhã, levando bolachas, tâmaras e açúcar, Daru e o árabe começaram a jornada para a cidade onde o preso era aguardado. Parando, a certa altura, o professor deu ao árabe os mantimentos que levava e uma quantia em dinheiro, e, mostrando-lhe dois caminhos que diante deles se estendiam, um a leste, outro ao sul, disse-lhe que o primeiro conduzia a Tinguít, onde estavam a Administração e a Polícia, e que o outro levava às tribos nômades e à liberdade. Em seguida retornou à escola, deixando livre o homem, para escolher o seu destino. Momentos depois, do alto de uma colina, Daru viu, *de coração confrangido, o árabe que seguia, devagar, a caminho da prisão* (11). Mais tarde, já na escola, pôde ler no quadro, *entre os meandros dos rios franceses, traçada a giz por mão inábil, a inscrição: “Entregaste o nosso irmão. Há de pagar.”* (12). Humanamente solidário com o árabe, a quem vira ofendido na sua condição de homem ao ser conduzido pela polícia da aldeia, como um animal, amarrado à extremidade de uma corda, Daru permitiu-lhe a livre escolha, entre a liberdade e a prisão, deixando-o sozinho na encruzilhada destes caminhos opostos. Por sua vez, o árabe, reconhecendo o humanitarismo de Daru e vendo-se obrigado a ser com ele solidário, escolheu o caminho da prisão. E aqui se instaura o equívoco, o mal-entendido que lançará Daru ao exílio de irremediável solidão. *Daru contemplou o céu, o planalto, e, para além, as terras quase invisíveis que se estendiam até ao mar. Nesse vasto país, que ele tanto amara, estava agora só, completamente só* (13).

Dilacerado entre o desejo e necessidade de estar sozinho e a companhia da quase multidão que a despeito da sua vontade lhe invade

a casa todos os dias, Jonas, pintor de sucesso rapidamente alçado aos píncaros da glória, perdeu as alegrias do reino da criação artística para cair no exílio da solidão acompanhada que o impedia de pintar. Obrigado a dividir com a mulher as tarefas da casa e a criação dos três filhos, Jonas, cada vez mais assediado pelos compromissos sociais gerados pelo seu grande sucesso, perdia, mais e mais, as condições necessárias para se dedicar à arte. Em casa, até mesmo o espaço físico lhe ia escasseando, à medida em que a família crescia, com o nascimento dos filhos. Encurralado, instalava o cavalete nos cômodos menores, no banheiro, no quarto de dormir, no corredor... agravando-se a situação com as constantes visitas de amigos, chamadas ao telefone, atender à porta cuja campainha retinia sem parar, ao público e aos discípulos, que, entretanto, lhe invadiram a casa para vê-lo ao trabalho. Pediam a Jonas que *continuasse a trabalhar como se não estivessem presentes (...)* Os discípulos de Jonas explicavam-lhe demoradamente o que ele pintara, e porquê. Assim descobriu Jonas nas suas obras muitas intenções que o surpreenderam um pouco, e uma quantidade de coisas que não pusera lá. (...). Assim corria o tempo de Jonas que pintava no meio de amigos e discípulos, estes instalados nas cadeiras agora dispostas em filas concêntricas de roda do cavalete. Também às vezes apareciam vizinhos nas janelas fronteiras, juntando-se assim àquele público (14). De tal modo sitiado, o artista já não consegue trabalhar. Os amigos, os discípulos, a crítica decretam-lhe imediatamente a decadência. Deseja fugir, abandonar a casa, a família, esconder-se de todos, mas determina, ainda, recomeçar. Constrói, então, com grossas pranchas de madeira, uma espécie de sótão sobre o corredor, e, ainda com a casa cheia de gente, ali se refugia, se instala com telas, pincéis e tintas e trabalha continuamente até a exaustão. Será necessário chamar um médico para o socorrer, e só então se vai ver o que tão aplicadamente pintou: *uma tela inteiramente branca, apenas com uma inscrição no meio, em caracteres minúsculos. Era uma palavra que se podia decifrar, talvez fosse solitário ou talvez fosse solidário* (15).

Destaca-se, neste conto, uma finíssima ironia habilmente dosada e manejada por Camus. O desconforto, o amargor, a angústia da

situação de Jonas são sublimadas em raro bom humor. O autor conduz a história como uma espécie de divertimento que enseja sorrisos discretos. O próprio Jonas está sempre sorrindo, feliz com a sua arte, com a família e agradecido aos amigos que lhe parecem sempre tão atenciosos. Mesmo quando se configura a situação-limite que ameaça levá-lo ao desespero, não se revolta. Antes decide exilar-se no seu sótão improvisado, dilacerado entre estar *solitário* ou *solidário*. No tema do conto revelam-se nítidas intenções ensaísticas, já que o que nele se trata são as relações do artista com a sociedade, problemática a que Albert Camus alude freqüentemente em textos diversos e que será frontalmente enfocada em conferência que fará na Suécia, em 1957, quando lhe for entregue o prêmio Nobel de Literatura, e a que deu o título de “O Artista e o seu Tempo”. Tema reconhecidamente importante, tratado por autores como Herman Hesse e Thomas Mann, por este com uma freqüência quase obsessiva.

“A Pedra que Cresce” é o título do último conto da coletânea. Camus ambientou-o num lugarejo do interior do Brasil, que havia visitado em 1949. Um engenheiro francês, d’Arrast, está em Iguape para construir uma ponte. O texto permite inferir que ele se acha mais ou menos desgarrado da Europa, onde parece não ter mais ninguém que o espere. Mais um exilado em busca do *reino*? D’Arrast deixa-se fascinar pela história milagrosa de uma pedra que cresce dentro de uma gruta consagrada a Jesus Cristo e da qual, todos os anos, multidões de peregrinos, munidos de martelos, arrancam lascas, afirmando que ela volta a crescer, sempre e sempre. Fascina-o, também, o mulato que, na procissão daquele ano, em cumprimento de voto feito por ocasião de um naufrágio em que correu o risco de perecer, deverá carregar uma pedra de cinquenta quilos até a igreja de Cristo. Na noite anterior, entretanto, os nativos promoveriam um culto afro em homenagem a São Jorge, com cânticos, danças, bebidas, comidas, charutos, mulheres, e na cabana grande o mulato dançou e bebeu a noite toda. No dia seguinte, durante a procissão, vai sucumbir ao peso do ex-voto, extenuado de cansaço, e será d’Arrast a carregar a pedra. Mas não até a igreja, da qual se afasta para se dirigir à casa do mulato, onde vai depor o seu fardo.

Há neste conto um entrelaçamento temático relativamente vasto que em análise mais ampla se poderia detalhar. É impossível não o relacionar com *O Mito de Sísifo*, porque a isso conduz fatalmente a imagem do homem carregando a sua pedra, o rochedo do seu castigo ou da sua promessa. Aqui, um Sísifo vencido é solidariamente socorrido por um Sísifo vencedor. O tema da solidariedade, portanto, de tão forte recorrência em Camus. O sincretismo religioso como traço cultural brasileiro, exemplificado no mulato — que dança e bebe durante toda a noite em honra de São Jorge, *diante de uma imagem de barro pintada de vermelho, representando um ídolo cornudo*, que empunhava, com ar feroz, *uma faca enorme de papel prateado* (16) — indo, na manhã seguinte, em procissão, pagar a promessa que fizera a Jesus Cristo. Jean-Claude Brisville sintetiza admiravelmente o sentido simbólico do conto: *Para o exilado, o reino está entre os mais humildes dos homens, quando se mereceu ser admitido entre eles. É bonito que este livro termine com este gesto. Sísifo encontrou um amigo que o rende no seu esforço, e os deuses são vencidos, o rochedo sai finalmente dos seus ombros. De certo, coisa alguma fica por isso resolvida: o exílio é eterno, mas agora suspeitamos que espécie de amor pode nele nascer* (17).

Ricos de conteúdo simbólico e nas relações que se podem estabelecer entre eles e o conjunto da obra camusiana — além das aproximações possíveis com outros grandes autores universais, a exemplo de Kafka, Thomas Mann, Herman Hesse, Gide e da prática intertextualizante de certos aspectos ideológicos e textuais da cultura cristã —, os contos de *O Exílio e o Reino* merecem, efetivamente, maior atenção dos intérpretes da obra de Albert Camus. Sobretudo como síntese magistral dos seus grandes temas, como microcosmos poéticos da sua visão de universo, como exemplares momentos de realização estética, da arte da palavra tocada do mais límpido lirismo, como nesta bela passagem do encontro maravilhado de Janine com a noite, com a natureza e consigo mesma: *As últimas estrelas das constelações deixaram cair os seus bagos um pouco mais baixo, no horizonte do deserto, e acabaram por se imobilizar. Então, com uma suavidade incrível, a água da noite principiou a encher Janine,*

expulsou o frio, subiu-lhe a pouco e pouco do centro obscuro do ser e transbordou em ondas ininterruptas até a boca repleta de gemidos. Daí a instantes todo o céu se estendia por cima dela, que jazia estirada sobre o chão. (18)

Seria, com certeza, desta forma bela e com esta mesma intensidade, que Albert Camus aspiraria à sua própria comunhão com a natureza.

Olinda, agosto de 1993.

Referências Bibliográficas

1. MAUROIS, André. *De Proust a Camus*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966, p. 353.
2. *Ibid.*, p. 367.
3. LEBESQUE, Morvan. *Camus por ele próprio*, Lisboa: Portugália, 1967, p. 140.
4. *Ibid.*
5. CAMUS, Albert. “O Renegado”, in *O exílio e o reino*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p.66.
6. BARRETO, Vicente. *Camus — vida e obra*, Rio de Janeiro: José Álvaro, p. 168.

7. BRISVILLE, Jean-Claude. *Albert Camus*, Lisboa, Presença, 1962, p. 75 (col. Biografia de Bolso, vol. 1).
8. CAMUS, Albert. Op. cit. p. 42.
9. CAMUS, Albert. “Os mudos”. Op. cit. p. 71.
10. Ibid., p. 90.
11. CAMUS, Albert, “O hóspede”. Op. cit. p. 117.
12. Idem.
13. Idem.
14. CAMUS, Albert. “Jonas”. Op. cit., p. 141 e passim.
15. Ibid., p. 171.
16. CAMUS, Albert. “A pedra que cresce”. Op. cit., p. 207.
17. BRISVILLE, Jean-Claude. Op. cit. p. 77.
18. CAMUS, Albert. “A mulher adúltera”. Op. cit., p. 37.

