

“LE MONDE FINIT TOUJOURS PAR VAINCRE L'HISTOIRE”: RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE EM LE VENT À DJEMILA (1938), DE ALBERT CAMUS



“LE MONDE FINIT TOUJOURS PAR VAINCRE L'HISTOIRE”: CLASSICAL RECEPTION IN LE VENT À DJEMILA (1938), BY ALBERT CAMUS

Rodrigo de Miranda¹

Resumo

Ainda em Argel, o então jovem Albert Camus (1913-1960) publicara um conjunto de ensaios, intitulado *Noces (Núpcias)*, cuja primeira edição remonta a 1938. Nesta coletânea, Camus tece uma ode à beleza através da descrição do sentimento de núpcias com o mundo – mundo este que acaba por “sempre vencer a história”. No presente trabalho, investiga-se a Recepção da Antiguidade no ensaio *Le Vent à Djémila (O vento em Djemila)*. Busca-se destacar os excertos onde o autor se vale da antiguidade como forma de suscitar o problema central do ensaio: a natureza, materialidade última da existência, posta diante da História. As ruínas de Djemila, antiga vila romana, representam o desejo de perenidade, que contrasta com um mundo implacável e absolutamente alheio aos anseios humanos de permanência. Conclui-se que a antiguidade é recepcionada como forma de oferecer a única conduta possível diante da morte: sua corajosa e obstinada aceitação.

Palavras-chave: Albert Camus; Recepção da Antiguidade; Natureza.

Abstract

In Algiers, the young Albert Camus (1913-1960) published a set of essays, entitled *Noces* (1938). In this collection, Camus weaves an ode to beauty through the description of the feeling of nuptials with the world – a world that ends up “always winning history”. In this work, the Classical Reception is investigated in the essay *Le Vent à Djémila*. I seek to highlight the excerpts where the author uses antiquity as a way of raising the central problem of the essay: nature, the ultimate materiality of existence, placed before History. The ruins of Djemila, an ancient Roman village, represent the desire for perpetuity, which contrasts with a relentless world that is absolutely oblivious to human desires for permanence. It is concluded that antiquity is welcomed as a way of offering the only possible approach to death: its courageous and obstinate acceptance.

Keywords: Albert Camus; Classical Reception; Nature.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: rdm.historia@gmail.com.



Introdução

Não é leviano afirmar que mesmo um leitor desavisado é capaz de deduzir, se não o papel, ao menos a presença da recepção dos clássicos na obra de Albert Camus (1913 – 1960). Sua monografia para obtenção do Diplôme d'Études Supérieures é uma análise comparativa de Agostinho de Hipona (354 – 430 EC²) e Plotino (205 – 270 EC)³; seu primeiro ensaio de sucesso nos encoraja na tentativa de imaginar Sísifo feliz⁴; o principal texto filosófico, divisor de águas na relação do autor com a intelectualidade dos cafés parisienses, recorre centralmente à rebeldia prometeica⁵; uma de suas peças autorais de maior repercussão tem como fonte principal o historiador romano Suetônio⁶. Pode-se ainda mencionar os cadernos/diários que Camus escreveu ininterruptamente de 1935 até poucos dias antes da sua morte, recheados de referências aos antigos historiadores e pensadores da antiguidade “clássica”⁷; os ensaios líricos com temática mitológica⁸ e, implicitamente, seus romances⁹. Luke Richardson¹⁰ chegou a mencionar que Camus é intelectualmente tão inseparável de seus mitos que imaginá-lo sem Prometeu, Nêmesis ou Sísifo é como pensar em Freud sem Édipo.

² Era Comum.

³ *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme (Metafísica cristã e neoplatonismo, 1936)*, sem tradução para o português. Nas menções abaixo, seguem as datas referentes à primeira publicação de cada texto.

⁴ *O Mito de Sísifo* (1942).

⁵ *O Homem Revoltado* (1951).

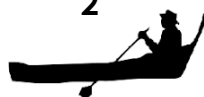
⁶ *Calígula* (1944). O texto começou a ser gestado em 1938 e passou por diversas revisões ao longo da década de 1940. A data indicada, 1944, é a de sua primeira publicação pela Gallimard, onde toda a obra de Camus foi editada na França.

⁷ *Carnets I* (1962), *II* (1964), e *III* (1989). Apenas o primeiro *Carnet* foi publicado em português, em três volumes, pela editora Hedra, em 2014.

⁸ Trata-se da coletânea de oito ensaios intitulada *L'Été (O verão, 1954)*, normalmente publicada junto a *Núpcias* (1938, em Argel) tanto no Brasil como na França, sob a alcunha de *Noces suivies de L'Été (Núpcias, o verão na tradução)*, cuja primeira edição remonta a 1959. Em 2021, a editora Record publicou uma nova tradução dos dois livros reunidos intitulada *Bodas em Tipasa*, título de um dos ensaios.

⁹ Conferir, especialmente, a dissertação de mestrado de Selma Tanovic (2016), que trata das alusões aos mitos e à Grécia antiga na novela *O estrangeiro* (1942).

¹⁰ RICHARDSON, Luke. Camus the Athenian: Philhellenism and Utopia in l'Homme révolté's Relationship to Ancient Philosophy. In: SHARPE, Matthew J.; FRANCEV, Peter; KAŁUŻA, Maciej (Org.). **Brill's Companion to Camus: Camus among the philosophers**. Leiden, Boston: Brill, 2020, p. 31.



A presença da Antiguidade na obra de Camus não é um recurso meramente estilístico. É, antes, uma lente a partir da qual ele reflete sobre as questões centrais de sua filosofia – do absurdo à revolta. Da ousadia de Sísifo à rebeldia de Prometeu contra as limitações impostas, Camus busca nos mitos antigos uma ressonância para seus próprios dilemas éticos e existenciais. Richardson¹¹ sugere que, na visão camusiana, esses mitos “esperam para serem encarnados”, e ele o faz adaptando-os ao seu contexto, usando-os como espelhos e, também, enquanto contrapontos à angústia moderna e à complexidade ética da condição humana. A Grécia, com sua moderação e reverência pela beleza, emerge na produção ensaística do autor como uma fonte de virtudes e valores que julgava perdidos na Europa de sua época¹². Por outro lado, Roma, com seu militarismo e excessos imperialistas, desempenha uma espécie de paradigma dos desvios que ele associava ao poder e à opressão. Em uma produção artística que vai dos ensaios filosóficos às reflexões em diários, os clássicos são para Camus uma memória persistente, uma âncora intelectual, às vezes mesmo um ponto de partida, capaz de orientar o humano para uma vida consciente de seus próprios limites.

Camus parece ver na Antiguidade um contraponto essencial aos delírios de grandeza da modernidade, oferecendo, em sua visão, um modelo de medida e moderação. Se o curso da história avança como que sobre a pista de uma corrida insana, seja rumo ao “progresso” ou ao “fim da história”, negando a finitude humana e buscando submeter a natureza aos caprichos de seu andar desmedido, a Grécia, para Camus, é o retrato de uma sensibilidade perdida. A partir de sua recepção global da antiguidade clássica, ele resgata uma ética do limite que não busca transcender o humano, mas celebrá-lo em sua plenitude – e, também, em sua vulnerabilidade. Em sua obra, Camus pinta Roma como a encarnação de uma expansão imperialista, da violência e da sede por poder. Neste sentido, o autor toma a Grécia não como uma nostalgia idealizada, mas como um farol que

¹¹ RICHARDSON, Luke. Sisyphus and Caesar: the opposition of Greece and Rome in Albert Camus' absurd cycle. **Classical Receptions Journal**, Vol 4. Iss. 1, 2012, p. 72.

¹² DE MIRANDA, Rodrigo. "Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle": Recepção da Antiguidade em L'Exil d'Hélène (1948), de Albert Camus. **Nuntius Antiquus**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-25, 2022.



ilumina uma alternativa à "filha do excesso" que é a Europa moderna, que despreza a beleza e a moderação¹³.

A antiguidade também desempenha papel importante na obra do autor enquanto elemento a partir do qual é possível fazer a própria crítica ao colonialismo. Ao ver a Grécia como portadora de uma herança "espiritual" do Mediterrâneo, Camus propõe uma identidade cultural que se distancia da ideologia romana de conquista, forjada no sangue e na violência¹⁴. Assim, sua interpretação da Antiguidade é uma forma de resistência, uma "reivindicação" das virtudes gregas de harmonia e equilíbrio, valores que desautorizam tanto o imperialismo moderno quanto a negação da singularidade de cada cultura¹⁵. A partir desse ideal grego, talvez seja possível afirmar que Camus arquiteta uma alternativa ética onde o homem reencontra sua medida, tal como os antigos, que souberam reconhecer a morte e a limitação como partes inescapáveis da existência.

Em sua segunda publicação como escritor, com tiragem de apenas alguns exemplares, Camus condensou quatro ensaios curtos com o título de *Noces* (*Núpcias*, 1938). Nesta coletânea, lida por Matthew Sharpe¹⁶ como uma forma de recepção dos Mistérios de Elêusis e do casamento sagrado (*ιερός γάμος*, *hierós gámos*), o autor tece uma ode à beleza através da descrição do sentimento de núpcias com o mundo – mundo este que acaba por sempre "vencer a história"¹⁷. No presente trabalho revisito um destes textos, aquele cujo caráter lúgubre

¹³ RICHARDSON, 2012, p. 68.

¹⁴ *Ibid.*, 2012, p. 81.

¹⁵ "The Mediterranean acted as a reclamation of classical culture which was being used elsewhere to justify imperialism and oppression. Rome, the tool of the colonialists and imperialists, had to be discarded" (RICHARDSON, 2012, p. 84). A visão de Roma como símbolo de opressão e expansão excessiva é central para a crítica de Camus ao colonialismo, onde ele alude à continuidade entre o autoritarismo romano e as práticas coloniais modernas, incluindo as do próprio governo francês na Argélia. Por outro lado, é importante pontuar que Neil Foxlee (2006), em seu artigo sobre a única conferência proferida por Camus na Argélia (*La Culture Indigène. La Nouvelle Culture Méditerranéenne*, 1937), argumenta que o artista *pied noir*, apesar de seus ideais "progressistas" e apoio a direitos civis para muçulmanos argelinos, foi limitado pela sua perspectiva de colono europeu, o que o fez omitir críticas explícitas ao colonialismo francês em sua palestra: "From the viewpoint of one line of postcolonialist interpretation, it is not the pro-Mediterranean bias of Camus' lecture that lays it open to criticism, but its apparently unquestioning acceptance of French colonial rule in his native Algeria" (FOXLEE, 2006, p. 80).

¹⁶ SHARPE, Matthew J. 'In joy we prepare our lessons': Reading Camus' *Noces* via their reception of the Eleusinian mysteries. *Classical Receptions Journal*, v. 8, n. 3, 2016a, p. 375–403.

¹⁷ CAMUS, Albert. O vento em Djemila. In: *Núpcias, o Verão*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979^a, p. 25.



aparentemente destoa em relação ao teor dos demais. Meu objetivo é investigar a Recepção da Antiguidade *Le Vent à Djémila (O vento em Djemila)*: qual o papel desempenhado pela antiguidade clássica na composição do ensaio? Por que o “mundo”, a natureza¹⁸, acaba por sempre “vencer” a história?

A fim de que este propósito seja alcançado, organizei o escrito de forma a compreender duas partes distintas, mas complementares. Na primeira, discuto os fundamentos teóricos a partir dos quais a leitura da fonte se assenta – isto é, a Estética da Recepção e, em particular, a Recepção da Antiguidade. Busco, a partir destes pressupostos e valendo-me do cabedal interpretativo proposto por Lorna Hardwick¹⁹, destacar os excertos onde a natureza, materialidade última da existência, é posta diante da História. Conclui-se que a antiguidade é mobilizada como forma de oferecer a única resposta possível diante da morte: sua aceitação, corajosa e obstinada.

Um caminho metodológico a partir do conceito de Recepção da Antiguidade

Mas o que é recepção da antiguidade? Sendo esta uma questão de difícil resposta, Anastasia Bakogianni²⁰ recorre, primeiramente, ao *Oxford English Dictionary*, onde recepção (*reception*) é classificada como “a aceitação de ideias ou impressões na mente”. De acordo com a autora, sua raiz vem do termo grego *aísthēsis* (percepção); já sua forma latina, que originou o termo moderno²¹, remete aos verbos *recipero* (recuperar/recobrar) e *recipio* (recuperar). Este percurso etimológico é lido pela autora como razão suficiente para que se possa afirmar que, mesmo no nível mais abstrato da conceituação, a ideia de recepção está intimamente ligada à antiguidade.

No trabalho pioneiro sobre o tema, intitulado *Redeeming the text*, o classicista britânico Charles Martindale critica a audaciosa presunção, segundo

¹⁸ O objetivo do trabalho é discutir como Camus utiliza a antiguidade clássica para estabelecer um contraponto, via paisagem, com a história (em acepção ampla). Discutir o conceito de natureza em Camus é amplo, complexo e poderá ser assunto de outro trabalho – mas não deste.

¹⁹ HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

²⁰ BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão “clássico” na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

²¹ *Ibid.*, 2016, p. 115.



ele nutrida por alguns acadêmicos da grande área de Estudos Clássicos, de que removendo as “sujeiras” deixadas pela tradição é possível acessar o *texto em si* – a forma verdadeira do poeta a ser interpretado. Ora, argumenta o autor, encontrar o texto atribuído ao próprio uma “metafísica do sentido imanente” que negligencia totalmente o contexto de sua recepção. Seria como se o texto retornasse pronto e imaculado depois da leitura atenta de um observador cuidadoso²². Pelo contrário: a interpretação é mediada por determinadas práticas, valores e pressupostos – todos passíveis de historicização em seus peculiares contextos de recepção. Daí surge o reconhecimento de que nós lemos o material clássico a partir de um determinado conjunto de ideias que se colocam de maneira pré-reflexiva no presente. Ideias e valores que se colocam como um *a priori* do qual não podemos escapar. Argumentar que se pode voltar a um sentido original negligencia o reconhecimento de que os textos são o resultado das leituras posteriores que as tradições fizeram deles. Não se pode voltar a um sentido primordial, totalmente livre dos acréscimos posteriores. Talvez uma metáfora útil para compreender o que se segue seja pensar os textos antigos enquanto palimpsestos: cada nova leitura acrescenta algo de seu, uma marca de seu presente, ao material clássico; mas, se bem raspado o pergaminho, também são nítidas as marcas deixadas pelas leituras que as precederam. A isto o autor denomina cadeia de recepção (*chain of reception*²³).

Os estudos de recepção têm impactado profundamente os estudos clássicos ao desafiar abordagens tradicionais que buscavam uma leitura “pura” dos textos antigos, desvinculada do seu legado interpretativo ao longo do tempo. Para Lorna Hardwick, a recepção esclarece como textos e mitos da antiguidade grega e romana não apenas sobreviveram, mas foram continuamente recontextualizados e ressignificados em várias culturas e períodos históricos. Isso torna possível observar o movimento dos clássicos ao longo do tempo, demonstrando como suas interpretações podem tanto consolidar ideologias políticas e culturais como subverter estruturas de poder. A abordagem de recepção amplia o entendimento dos clássicos ao considerar o impacto das

²² MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text**: latin poetry and the hermeneutics of reception. Cambridge: CUP, 1993, p. 4-5.

²³ MARTINDALE, 1993, p. 7.



traduções e adaptações em gêneros diversos, e Hardwick destaca como essas releituras têm gerado debates relevantes sobre a natureza e o impacto da recepção de gregos e romanos. Este campo interdisciplinar, em franco crescimento inclusive no mundo lusófono, favorece um diálogo entre áreas como literatura, arte, filosofia, estudos de gênero e cinema, promovendo uma visão que reconhece a diversidade abrangente de releituras dos clássicos.

Contudo, a consequência pragmática desta pluralidade de abordagens é o fato de inexistir uma “tradição”, que supostamente atuaria como a grande influenciadora dos trabalhos posteriores. Utilizando uma nomenclatura bourdiana, talvez seja possível afirmar que as fronteiras que delimitam o campo dos estudos sobre recepção da antiguidade não são claramente definidas, o que confere maleabilidade e possibilita até mesmo certa criatividade. Da mesma forma, inexistente um “legado”, sendo estas duas ideias “[...] interpretações sempre sujeitas a alterações, podendo ser mesmo rupturas, como quando a atenção majoritária se volta de um assunto para outro ou revoluciona o entendimento de aspecto particular do passado”²⁴. Para Vargas, a

[...] eliminação da ideia de um referente sólido para interpretar os vestígios da história confere novo sentido e relevância ao juízo das suas diferentes apropriações, porque sempre avaliamos, mesmo que em graus e de formas diferentes, o que é dito do passado e feito a partir de suas recepções. Por outro lado, perdemos os antolhos que nos impedem de explorar apropriações à primeira vista inaceitáveis por parecerem equivocadas ou ridículas. *Porque não estamos interessados na verdade de uma recepção, mas nela mesma.* E podemos ainda nos perguntar sobre como ela reformulou a visão do passado, instaurando uma nova realidade.²⁵

Ao deixar de lado um juízo inquiridor e pouco benevolente, torna-se possível a pesquisa exploratória sobre os sentidos “de curiosas visões” sobre o passado. É como se o ato de privilegiar como as interpretações se manifestam conferisse uma nova dignidade a leituras que os especialistas mais “ortodoxos” da área dos estudos clássicos considerariam abomináveis pelos mais distintos motivos – como anacronismos, imprecisões e “más leituras” dos “clássicos”. Visto não como um elemento procedural, uma metodologia em sentido mais estrito,

²⁴ VARGAS, Anderson Zalewski. As recepções e as conformações do passado. **Heródoto**, Guarulhos, v. 4, n. 2, 2019, p. 11.

²⁵ VARGAS, 2019, p. 11, grifo meu.



mas como uma *chave de leitura*, o conceito de Recepção da Antiguidade dá conta de desvelar elementos que podem ser considerados inabituais quando o leitor, ou leitora, se debruça sobre a fortuna crítica de Albert Camus. A recepção, mobilizada teoreticamente, oferece uma nova e possível interpretação sobre os elementos reunidos pelo autor e que compõem a construção do que chamo aqui, respeitando a nomenclatura utilizada pelo próprio Camus ao referir-se ao material, de *ensaio*.

Brockliss²⁶ argumenta que os estudos de recepção incluem um vasto período de tempo, desde a antiguidade clássica até os dias atuais, e seus objetos se apresentam em uma variedade formidável de suportes, da literatura ao cinema²⁷. É, portanto, um campo interdisciplinar por excelência que abrange diversas áreas de conhecimento, cada uma com suas próprias práticas e premissas de trabalho. Dada esta pluralidade de abordagens característica do campo, neste trabalho tomo como ponto de partida a concepção teórica de Miek Bal²⁸ sobre a primazia do conceito sobre o método. Através da leitura de Jonathan Culler, a autora vale-se da metáfora da “viagem” com a finalidade de compreender a especificidade e a intersubjetividade que caracterizam os estudos culturais:

“A análise cultural constrói um objeto, embora com um sentido ligeiramente distinto do que esse objeto é tomado usualmente. À primeira vista, o objeto é bastante simples: um texto, uma peça de música, um filme, uma pintura. Depois de voltar de suas viagens, no entanto, o objeto construído acaba por não ser mais a ‘coisa’ que tanto fascinou você quando a escolheu. Tornou-se uma criatura viva, embutida em todas as perguntas e considerações que a lama de sua viagem salpicou sobre ela, e que a rodeiam como um ‘campo’”.²⁹

Para a autora, os conceitos são fundamentais para o processo de entendimento intersubjetivo, funcionando como elementos que estabelecem uma base comum para a comunicação e reflexão entre diferentes sujeitos. Quando esses conceitos são apresentados de forma explícita, clara e bem definida, eles

²⁶ BROCKLISS, William. Introduction. In: _____. et al. (Ed.). **Reception and the classics: an interdisciplinary approach to the classical tradition**. Cambridge University Press, 2011, p.1-16.

²⁷ Os suportes não tradicionais – e digo “não tradicionais” no sentido estrito de sua aparição não convencional na produção intelectual –, como jogos (eletrônicos ou não) e histórias em quadrinho (HQ), também são investigados a partir da recepção da antiguidade.

²⁸ BAL, Mieke. Working with concepts. In: POLLOCK, Griselda (org). **Conceptual Odysseys: passages to cultural analysis**. Londres: I. B. Tauris, 2007, p. 1-10.

²⁹ *Ibid.*, 2007, p. 1-2. Grifos meus. Tradução minha.



têm o poder de articular o entendimento mútuo, permitindo que ideias complexas sejam transmitidas com maior precisão³⁰. Além disso, eles podem ajudar a corrigir interpretações imprecisas ou desvios imaginativos, proporcionando um ponto de ancoragem para a discussão. Dessa forma, conceitos não devem ser vistos como meros rótulos que podem ser facilmente substituídos por termos mais simples e comuns: eles possuem um papel mais profundo, significativo e propositivo. Ao adotar essa perspectiva, fica claro que o valor dos conceitos vai além da sua função descritiva ou classificatória, uma vez que eles têm a capacidade de articular, esclarecer e incluir questões muitas vezes ausentes ou ignoradas nas discussões, facilitando uma compreensão mais rica e interconectada das realidades que o pesquisador se propõe abordar.

Creio que seja possível estabelecer um paralelo entre as perspectivas de Martindale e Bal. Note-se como ambos compreendem o *papel do presente na interpretação do passado*. Martindale, em sua teoria da recepção, argumenta que não podemos retornar a um sentido original totalmente livre das interpretações subsequentes e que o sentido é produzido e trocado socialmente dentro de contextos históricos particulares, e não a partir de uma perspectiva universalizante – como no *New Criticism*³¹. Essa visão se alinha à perspectiva de Bal, que utiliza a metáfora da “viagem” para descrever como as obras, ao serem revisitadas, adquirem novas camadas de sentido e tornam-se “criaturas vivas” embebidas nas questões do presente³². Não é arbitrário argumentar que ambos partilham a ideia de que o estudo de textos exige uma abordagem que considere a intersubjetividade e os valores do presente, sem ignorar as camadas deixadas por interpretações anteriores. Martindale observa que a recepção cria uma cadeia de significados que ressignifica o passado e impede uma interpretação “autêntica” (no sentido de que seja possível conhecer o texto “original”) e estática. Bal, por sua vez, argumenta que os conceitos não apenas classificam, mas articulam e esclarecem aspectos ausentes, permitindo uma compreensão que conecta diferentes contextos e subjetividades.

³⁰ *Ibid.*, 2007, p. 3-4.

³¹ MARTINDALE, 1993.

³² BAL, 2007.



O uso do conceito de “recepção”, neste diálogo que busco estabelecer entre os dois autores, significa adotar um enfoque que aceita a multiplicidade de leituras históricas e a presença do presente na análise - tanto a de Camus como a minha, uma vez que não produzo um discurso sem sujeito no alto das nuvens. Penso que isso torna possível uma perspectiva que explora o paralelo contínuo entre passado e presente, onde cada interpretação é situada historicamente e reforça a ideia de que o passado é continuamente reinterpretado a partir dos valores e conhecimentos contemporâneos. Essa abordagem, além de evitar a idealização de um passado fixo, permite investigar como a antiguidade em Camus é ressignificada para dialogar com questões de transitoriedade e finitude, ideias que explorarei detidamente em minha análise.

Na seção sobre "Vocabulário e Ferramentas Conceituais", Lorna Hardwick³³ apresenta uma série de termos essenciais que ajudam a descrever as maneiras pelas quais textos e imagens clássicas são reinterpretados em contextos culturais e históricos diferentes. Esses termos formam uma base teórica que serve como forma de orientação dos trabalhos dos pesquisadores ao analisarem como os elementos clássicos são apropriados, adaptados e transformados ao longo do tempo. Cada conceito oferece uma chave específica a partir da qual se torna possível observar a recepção, seja no sentido de fidelidade ao original, adaptação criativa ou apropriação crítica. Este vocabulário será útil na conclusão do presente escrito para descrever a recepção camusiana da antiguidade. Quando bem usados, os conceitos podem servir enquanto terceiro elemento na equação que compreende o crítico e o objeto. Aqui, advoga-se em favor da possibilidade de ler o ensaio de Camus a partir da forma como o autor mobiliza seu entendimento idiossincrático da antiguidade clássica na construção da narrativa. Dessa forma, emprego o conceito de recepção no presente trabalho, bem como o cabedal teórico de Hardwick, enquanto chave de leitura.

A Recepção da Antiguidade em *Le Vent à Djémila*

Entre um passeio em Tipasa e outro pelas ruínas de Djemila, ambas antigas vilas romanas, Camus preparava uma monografia para obter seu *Diplôme*

³³ HARDWICK, 2003, p. 9-10.



de *Hautes Études* na Universidade de Argel. De acordo com Todd³⁴, Camus escolheu trabalhar com dois autores que tanto seu orientador como seu antigo professor e adorado mestre, Jean Grenier, não conheciam bem. Agostinho de Hipona e Plotino foram os objetos de sua *Metafísica cristã e neoplatonismo* – curiosamente, ambos nascidos no continente africano, assim como o próprio Albert. Este dado é importante porque, em um escrito que busca refletir sobre a recepção da antiguidade, o fato de Camus, enquanto gestava os quatro ensaios que compõem *Núpcias*, estar trabalhando com afinco em uma produção acadêmica onde a antiguidade é não apenas o marco temporal – artificial deveras, diga-se de passagem – mas o seu próprio tema, precisa ser levado em consideração.

O material fonte de Camus para a escrita dos ensaios é a paisagem. Como argutamente reconhecido por Sharpe³⁵, a prosa de Camus em *Noces* constitui uma das mais belas dentre as produções do escritor. Para iniciar a abordagem sobre o texto, abramos a análise com ele próprio:

Há lugares onde o espírito morre a fim de que nasça uma verdade que é a sua própria negação. Quando estive em Djemila, havia vento e sol, mas isso é outra história. O que é preciso dizer, em primeiro lugar, é que ali reinava um vasto silêncio, pesado e compacto – algo semelhante ao equilíbrio de uma balança³⁶.

Qual seria a verdade que nasce após a morte do espírito – e que nega a si própria? A verdade é Djemila, onde há apenas sol, vento e ruínas. A cidade morta representa o vão entre a vontade humana de permanência, de duração, a ousadia em imaginar-se sempiterno, e uma natureza que teima em perseverar, surdamente, em sua beleza e seu horror, alheia ao apelo de homens e mulheres fadados ao desaparecimento definitivo. A abertura do ensaio delineia em seus contornos a absurdidade da condição humana – tema que perpassa todo o escrito e que marca de forma indelével os primeiros anos de atividade e produção intelectual do autor. A negação absoluta do espírito, em uma acepção vagamente

³⁴ TODD, Olivier. *Albert Camus: a life*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing Group, 1997.

³⁵ SHARPE, 2016^a.

³⁶ CAMUS, 1979a. No original: *Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même. Lorsque je suis allé à Djémila, il y avait du vent et du soleil, mais c'est une autre histoire. Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure - quelque chose comme l'équilibre d'une balance.*



hegeliana³⁷, é a morte, posto que o “espírito”, para Camus, não é divinizado e tampouco constitui a manifestação de uma espécie de hierofania – antes de tudo, o espírito é uma explicação, uma vontade de sentido. Mas é a morte, e não o sentido e a permanência, a única verdade possível. A morte é o motor que faz girar a narrativa em torno da paisagem de Djemila, em sua simbiose entre elementos humanos e naturais; é ela quem atormenta o narrador, sabedor de sua iniludível condição. A “cidade morta”, fórmula evocada diversas vezes, é o motor do desconforto e da reflexão sobre a finitude.

Sol, céu, vento, o canto dos pássaros e o bucólico e ingênuo som de uma flauta pastoril, em plena e idílica harmonia com a natureza, compunham os elementos que preenchem o restante da paisagem. Mas, em contraste, o cenário humano de Djemila é marcado pelo silêncio e pela desolação. Um ermo silêncio preenchido pelo vento. Estes fenômenos naturais se dão *sobre e apesar* da cidade-ruína – é como se estivessem lá de forma independente. Djemila não é causa ou consequência deles. O próprio eu-lírico ao sentir, ao experimentar a natureza em sua paradoxal fusão entre o belo e o terrível, em pouco tempo sente-se esmagado pela natureza. Ao sentir o vento implacável do entardecer, parte constituinte da paisagem, o corpo agora funde-se com ela, assim como as ruínas. Abandonada pelo “espírito” e entregue, novamente, à natureza, a antiga vila romana propicia um gênero de reflexão bastante diferente do que se poderia sugerir por suas portentosas construções, como o famoso Arco do imperador Caracala (188-217 EC):

Cada um dos caminhos percorridos, as veredas em meio aos restos de casas, as amplas ruas lajeadas sob as colunas reluzentes, o foro imenso entre o arco do triunfo e o templo, sobre uma elevação – tudo conduz às ravinas que demarcam Djemila por todos os lados, baralho aberto sobre um céu sem limites. Está-se ali, concentrado, defronte às pedras e ao silêncio, enquanto o dia vai avançando e as montanhas crescem, tornando-se violáceas. Mas o vento sopra sobre o planalto de Djemila. E nesse imenso amálgama de vento e de sol, que mescla as ruínas à luz, forja-se alguma coisa que dá ao homem a medida de sua identificação com a solidão e o silêncio da cidade morta³⁸.

³⁷ Sobre as menções aparentemente hegelianas, conferir especialmente Sharpe (2011, p. 587) e o capítulo de Maciej Kałuża (2020) sobre o(s) Hegel(s) de Camus.

³⁸ *Ibid.*, 1979^a. No original: *Chaque chemin suivi, sentiers parmi les restes des maisons, grandes rues dallées sous les colonnes luisantes, forum immense entre l'arc de triomphe et le temple sur une éminence, tout conduit aux ravins qui bornent de toutes parts Djémila, jeu de cartes ouvert sur un ciel sans limites. Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence, à*



Através desta passagem, pode-se captar não apenas o tema central do ensaio, mas o assunto global do livro: a questão ordenadora na ética e na estética de *Noces* vem, de acordo com Rodan³⁹, e com uma pitada de interpretação mística, da máxima grega "conhece-te a ti mesmo", inscrição eternizada no pórtico do oráculo de Delfos e que está na origem desta coletânea de ensaios. O mote de *O vento em Djemila*, e uma das condições indispensáveis do dito délfico, é também a morte de si mesmo e seu reconhecimento, reflexão proporcionada pela paisagem da cidade em ruínas: silente, lúgubre, uma sombra do que um dia fora.

“É necessário dispor de muito tempo para ir a Djemila. Não é uma cidade onde se pare e se possa seguir adiante. Não conduz a parte alguma, nem se abre sobre qualquer outra região. É um lugar de onde se retorna”⁴⁰. Outrora uma vila romana pujante, no tempo em que Camus e suas amigas a visitavam, Djemila não mais podia ser caracterizada como abrigo humano; não é um lugar para onde se retorna, mas de onde se retorna. Se no passado diversos caminhos conduziam a ela, o presente é marcado pelos signos do ermo e do inacessível, uma paisagem incorporada nova e totalmente à natureza. O vento em Djemila faz com que o narrador comece a sentir sua silhueta se fundir com a paisagem, de modo que sua individualidade se perde na unicidade do todo. Ao ver-se diante da inexorável realidade da finitude, é desencadeado o reconhecimento sobre a possibilidade de associação entre a morte da paisagem e a morte de si próprio.

Pouca gente compreende que existe uma recusa que nada tem a ver com a renúncia. Que significam aqui as palavras que falam de futuro, de maior bem-estar, de situação? Que significa o progresso do coração? Se rejeito obstinadamente todos os “mais tardes” do mundo, é porque se trata, da mesma forma, de não renunciar à minha riqueza presente. Não me agrada acreditar que a morte se abre para uma outra vida. Para mim, ela é uma porta fechada. Não digo que seja um passo que não tenha de ser dado; mas uma aventura horrível e suja. Tudo o que me é proposto

mesure que le jour avance et que les montagnes grandissent en devenant violettes. Mais le vent souffle sur le plateau de Djémila. Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte.

³⁹ RODAN, Martin. **Camus et 'l'antiquité**. Berna: Peter Lang, 2014.

⁴⁰ CAMUS, 1979^a. No original: *Il faut beaucoup de temps pour aller à Djémila. Ce n'est pas une ville où l'on s'arrête et que l'on dépasse. Elle ne mène nulle part et n'ouvre sur aucun pays. C'est un lieu d'où l'on revient.*



esforça-se por libertar o homem do peso de sua própria vida. E, diante do vôo pesado dos grandes pássaros no céu de Djemila, é justamente um certo peso de vida que reclamo e obtenho. Entregar-me por completo a esta paixão passiva: o resto já não mais me pertence. Posso juventude demais dentro de mim para poder falar da morte. Mas parece-me que, se tivesse de fazê-lo, aqui é que encontraria a palavra exata para exprimir, entre o horror e o silêncio, a certeza consciente de uma morte sem esperança.⁴¹

O excerto reflete uma fusão entre sua filosofia do absurdo e seu enraizamento na paisagem cultural e histórica da Argélia. A referência à "porta fechada" da morte e a recusa dos "mais tardes" revelam a postura existencial (e não necessariamente existencialista) de Camus, para quem a experiência da vida e o "peso" de sua presença são mais significativos do que promessas de um além ou um futuro distante. Como comenta Foxlee⁴², a visão mediterrânea de Camus também serve como uma forma de resistir à alienação moderna e ao esvaziamento da experiência humana, algo que ele acreditava estar em curso nos discursos de progresso e colonialismo que marcavam seu tempo. Ao descrever o céu de Djemila, recusa a renúncia à vida presente e valoriza um sentido profundo de pertencimento a uma realidade imediata.

Richardson⁴³ mostra como Camus utiliza a Antiguidade para criticar as ambições do colonialismo, onde a própria paisagem mediterrânea — com seu peso histórico e suas ruínas — resgata o indivíduo da pretensão de uma história total e hegemônica, colocando-o de volta na experiência concreta e limitada da existência. Djemila é o símbolo dessa "cultura mediterrânea" que integra o passado romano ao presente argelino, e serve a Camus como cenário de uma ética

⁴¹ *Ibid.*, 1979^a. No original: *Peu de gens comprennent qu'il y a un refus qui n'a rien de commun avec le renoncement. Que signifient ici les mots d'avenir, de mieux-être, de situation ? Que signifie le progrès du cœur ? Si je refuse obstinément tous les « plus tard » du monde, c'est qu'il s'agit aussi bien de ne pas renoncer à ma richesse présente. Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée. Je ne dis pas que c'est un pas qu'il faut franchir : mais que c'est une aventure horrible et sale. Tout ce qu'on me propose s'efforce de décharger l'homme du poids de sa propre vie. Et devant le vol lourd des grands oiseaux dans le ciel de Djémila, c'est justement un certain poids de vie que je réclame et que j'obtiens. Être entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus. J'ai trop de jeunesse en moi pour pouvoir parler de la mort. Mais il me semble que si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir.*

⁴² FOXLEE, Neil. Mediterranean Humanism or Colonialism with a Human Face? Contextualizing Albert Camus' 'The New Mediterranean Culture'. **Mediterranean Historical Review**, Vol. 21, No. 1, 2006, p. 77–97.

⁴³ RICHARDSON, 2012.



baseada no “aqui e agora”, onde a finitude humana é confrontada com a beleza e o pavor suscitados pela efemeridade da vida. Talvez não seja descabido imaginar que Camus também pudesse ver Djemila enquanto espaço de resistência poética, onde a “riqueza presente” é intensificada por uma consciência lúcida da mortalidade, o que o leva a recusar qualquer salvação transcendente e a valorizar a “paixão passiva” pela vida.

As ruínas de Djemila representam a ironia da vontade humana de perdurar frente a um mundo implacável e absolutamente alheio a qualquer súplica. Mas a morte contrasta com o tom global de *Núpcias* – onde é possível captar o sentido mais puro e genuíno da *bonheur* (felicidade) camusiana. “Uma aventura horrível e suja” se configura, aparentemente, como a antítese da beleza do mundo. A morte, ao mesmo tempo, é estranha e familiar ao narrador: “deve ser isso a juventude: o duro diálogo com a morte, o medo físico de animal que ama o sol”. Mas o mundo é dual: nele cabem tanto a beleza como o horror. É aí que se pode compreender, verdadeiramente, sua unidade. Poder-se-ia comparar esta unidade da natureza com a paradoxal condição humana na *Antígona* (442-0 EC), de Sófocles (ca. 496 – 406 EC) – um texto que Camus conhecia bem⁴⁴ –, descrita pelo poeta de Colono como *deinós*: talvez paradoxalmente, bela e terrível.

E não sei por que, diante desta paisagem, de ravinas, diante deste grito de pedra, lúgubre e solene – Djemila inumana ao cair do sol –, diante desta morte da esperança e das cores, eu estava certo de que, ao atingirem o término de uma vida, os homens dignos de serem assim chamados devem reencontrar aquele diálogo, abjurar das poucas ideias que foram as suas e recuperar a inocência e a verdade que brilham no olhar dos homens da antiguidade perante o destino⁴⁵.

Rodan argumenta que a “medida profunda” procurada por Camus se parece muito, ou se poderia dizer que constitui uma recepção, desta mesma inquietação em Plotino. A ideia de unidade, essencial para a compreensão de *Noces*, é uma recepção do filósofo grego que se delineia em termos de “sol” e “mar”. Rodan chega a afirmar “[...] que *Noces* é a obra plotiniana de um autor

⁴⁴ Cf. especialmente CAMUS, 2018, p. 47.

⁴⁵ CAMUS, 1979^a. No original: *Et je ne sais pourquoi, devant ce paysage raviné, devant ce cri de pierre lugubre et solennel, Djémila, inhumaine dans la chute du soleil, devant cette mort de l'espoir et des couleurs, j'étais sûr qu'arrivés à la fin d'une vie, les hommes dignes de ce nom doivent retrouver ce tête-à-tête, renier les quelques idées qui furent les leurs et recouvrer l'innocence et la vérité qui luit dans le regard des hommes antiques en face de leur destin.*



moderno"⁴⁶. Pode-se argumentar, ainda a partir de Rodan, que mesmo que não soubéssemos que Camus estudou Plotino, ou filosofia em geral, seria, ainda assim, possível insistir assertivamente sobre o caráter neoplatônico deste texto. Mas o autor continua:

Se Camus, com *Núpcias*, foi influenciado pela ideia mística da unidade plotiniana, não podemos, no entanto, voltar a sua obra à de Plotino. *Núpcias*, apesar da inspiração grega, é uma obra profundamente pessoal.⁴⁷

De acordo com Jones⁴⁸, por outro lado, a influência do neoplatonismo, especialmente de Plotino, é central para a compreensão da condição humana e da busca de sentido em Camus. Para Jones, o autor se apropria do pensamento plotiniano e o adapta para expressar seu desejo de unidade com o mundo físico. Ele transforma o conceito plotiniano de retorno à “pátria” em uma metáfora para sua busca existencial, representando sua conexão com sua terra natal como uma forma de pertencimento espiritual.

Na celebração de Camus sobre ‘a certeza de seu senso de unidade com sua “pátria” real e espiritual’, Walker vê uma divergência de caminhos entre o mentor, Plotino, e o aluno, Camus. [...] Mas, embora o esquema metafísico das coisas não seja mais estritamente plotiniano, Camus usa a metodologia e a imagem encontradas em Plotino para expressar sua busca por uma unidade com o ‘Uno’ na terra.⁴⁹

Por outro lado, em vez de uma união mística com o Uno, como Plotino defendia, Camus acreditaria na possibilidade de alcançar essa unidade na experiência terrena, especialmente em sua relação com a natureza em Argel⁵⁰, o que nos lembra a própria ideia homérica de *vóστος* (*nóstos*, o retorno glorioso do

⁴⁶ RODAN, 2014, p. 97. Tradução minha. No original: [...] *Noces est l'œuvre plotinienne d'un auteur moderne.*

⁴⁷ *Ibid.*, 2014, p. 98. Tradução minha. No original: *Si Camus, avec Noces, était influencé par l'idée mystique de l'unité plotinienne, nous ne pouvons pas pour autant ramener son œuvre à celle de Plotin. Noces, en dépit de ou plutôt à l'aide de l'inspiration grecque, est une œuvre profondément personnelle.*

⁴⁸ JONES, Emyr Tudwal. Camus and Neoplatonism. **Romance Studies**, 5(2), 1987, p. 61–70.

⁴⁹ *Ibid.*, 1987, p. 62. Tradução minha. No original: *In Camus's celebration of 'the certainty of his sense of oneness with his actual and spiritual "patrie"', Walker sees a parting of the ways between the mentor, Plotinus, and the pupil, Camus. [...] But although the metaphysical scheme of things is no longer strictly Plotinian, Camus uses the methodology and imagery found in Plotinus to express his quest for a unity with 'The One' on earth.*

⁵⁰ Uma das fontes básicas de Jones é o ensaio presente na mesma coletânea do meu objeto de análise, intitulado *L'été à Argel*.



herói ao lar), amplamente utilizada na “literatura” grega. Camus propõe que a experiência da beleza física e da unidade com a natureza é uma forma de alcançar a transcendência. Em vez de buscar o Uno místico, porém, ele encontra uma espécie de harmonia na própria natureza, refletindo seu desejo de fusão entre o homem e o mundo ao seu redor – o que vemos textualmente, inclusive, em Djemila. Contudo, Jones⁵¹ observa que Camus muitas vezes distorce e simplifica o cristianismo para criticar sua perspectiva de redenção e transcendência. Através de uma interpretação gnóstica, ele argumenta que o cristianismo se afasta da verdadeira experiência humana ao privilegiar a salvação em vez da vida terrena.

Possíveis relações de intertextualidade à parte, a recepção do que Camus entendia em linhas gerais como *pensamento grego* é igualmente curiosa. O narrador reconhece que, frente à morte, nada há que se possa fazer: Djemila é a prova disso. Qualquer tentativa de alçar um voo mais ousado incorre em uma perturbação, uma ousadia, uma desmedida (*demesure*) que afeta o “equilíbrio da balança”, mencionada na abertura do ensaio. Mas a solução para a aporia da finitude é bastante curiosa: deve-se recorrer ao entendimento grego sobre o destino. À época da redação de *Núpcias*, Rodan argumenta que Camus já havia compreendido a relação dialética entre as duas máximas délficas que constituem um ponto de partida fundamental em sua obra: a saber, “nada em excesso” (*μηδέν ἄγαν, mēdén ágan*) e “conhece-te a ti mesmo” (*γνῶθι σεαυτόν, gnōthi seautón*):

A beleza frágil da Natureza permite a Camus descobrir, como os gregos, a condição vulnerável e, no entanto, exaltante do homem. A “difícil ciência de viver” nos leva a conhecermos a nós mesmos, a não abandonarmos nada do nosso ser profundo, e a não escondê-lo atrás de uma máscara.⁵²

A recepção camusiana do helenismo implica em uma autossuficiência humana que, desde que equilibrada em relação a seus limites, tem o potencial de interpretar o universo e o destino. O supracitado “olhar” dos homens da antiguidade, que deve ser de alguma maneira retomado para Camus, pode ser

⁵¹ *Ibid.*, 1987, p. 64.

⁵² RODAN, 2014, p. 95. Tradução minha. No original: *La beauté fragile de la Nature permet à Camus de découvrir, comme les Grecs, la condition vulnérable et pourtant exaltante de l'Homme. La « difficile science de vivre » nous amène à nous connaître nous-même, à ne rien abandonner de notre être profond, et à ne pas le cacher derrière un masque.*



interpretado enquanto reflexão sobre, ou talvez um convite, à modéstia socrática de reconhecer-se insuficiente em termos de pretensão ao conhecimento do real; finito enquanto existência corpórea e, resumidamente, restrito aos limites do humano. Sharpe argumenta que Camus postula um

“[...] ‘helenismo’ cujo mundanismo, ideal de sabedoria (em contraste com a salvação) e explicação do mal como enraizado no erro e na ignorância foi suprimido com a ascensão do cristianismo evangélico e com a ‘segunda salvação’ de Agostinho, mediada pela ‘razão mística’ do neoplatonismo”.⁵³

Esta é uma percepção que se pode encontrar expressamente em *O homem revoltado* (1951). Ao discutir a revolta metafísica⁵⁴, um fenômeno que observa como sendo particularmente ocidental e surgido a partir do século XVIII⁵⁵, quando “[...] a inteligência descobre que subtrair o homem ao destino equivale a entregá-lo ao acaso”⁵⁶, Camus engenhosamente a contrapõe à revolta “reacionária” dos gregos. Ela é reacionária porque não contesta a imperatividade da natureza, assim como a revolta metafísica contesta a imperatividade da criação: “a reflexão grega, esse pensamento com duas faces, deixa quase sempre correr ao fundo, em contracanto, as suas melodias mais desesperadas, a palavra eterna de Édipo que, cego e desgraçado, irá reconhecer que tudo vai bem”⁵⁷.

Em *O vento em Djemila*, a antiguidade é mobilizada no sentido não de resolver o que o narrador identifica como a “[...] pobreza de nossas ideias a respeito da morte”⁵⁸, mas como um convite à reflexão profunda sobre a finitude. “Não sabemos nem argumentar sobre a morte, nem sobre as cores”⁵⁹ porque são coisas demasiado simples. Para o narrador, esta simplicidade um tanto etérea faz com que haja uma espécie de fuga da nossa possibilidade de compreensão. Sabe-

⁵³ SHARPE, 2016b, p. 247, tradução minha. No original: [...] “Hellenism” whose this-worldliness, ideal of wisdom (contrasted to salvation), and explanation of evil as rooted in error and ignorance was superseded with the rise of evangelical Christianity and Augustine’s “second revelation,” mediated by neo-Platonism’s “mystic reason”.

⁵⁴ Pode-se dizer sinteticamente que para Camus a revolta metafísica “[...] contesta os fins do homem e da criação. [...] o revoltado se recusa a aprovar a sua condição” (CAMUS, 2018, p. 41).

⁵⁵ CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. 12ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2018.

⁵⁶ *Ibid.*, 2018, p. 50.

⁵⁷ *Ibid.*, 2018, p. 47.

⁵⁸ CAMUS, 1979^a.

⁵⁹ *Idem.*



se, no entanto, que a morte do corpo, como a morte das civilizações, é um dado a que ninguém e nenhuma civilização pode se furtar. Este reconhecimento gera um intenso desejo de desfrutar todas as benesses do mundo. Se a cultura nega a morte de forma inconsciente, o ser a nega de forma consciente e obstinada. Materializa-se verbalmente em um ciúme da vida dos que desfrutarão do mundo depois de si.

Penso agora em flores, sorrisos, desejo de mulher, e compreendo que todo o meu horror de morrer está contido em meu ciúme da vida. Sinto ciúme daqueles que viverão e para os quais as flores e o desejo de mulher terão todo o seu sentido de carne e de sangue. Sou invejoso porque amo demais a vida para não ser egoísta. A eternidade não me importa.⁶⁰

À ousadia da vontade de perenidade se contrapõe não o estarecimento frente às maravilhas das civilizações pretéritas, mas o constrangimento e quase um olhar dos pés à cabeça. A atenção deve ser direcionada às coisas terrenas, ao que pode ser apreendido pelos sentidos e desejado pelo corpo – uma vontade quase lasciva de presença que lembra a XI ode de Horácio⁶¹ (85 AEC⁶² – 8 EC). Por outro lado, a negação da eternidade é um elemento presente nas páginas deste ensaio em particular e nas da coletânea em geral. Contudo, ao negá-la com estrondosa *indiferença* – sutileza que se torna menos patética do que uma crítica apaixonada, e, por este mesmo motivo, intrépida –, Camus o faz tanto sob o ponto de vista da mitologia cristã como sob o ponto de vista do que identifica como uma espécie de razão na História (com “agá” maiúsculo). Ambas são consideradas pelo autor como formas similares de atribuir sentido à realidade, uma religiosa e uma secularizada, que tiram o elemento humano do eixo da experiência sensorial sobre o tempo e o “mundo”.

Diante da experiência humana, profundamente marcada por sua inexorável finitude, os elementos da paisagem, como as montanhas, os perfumes

⁶⁰ CAMUS, 1979^a. No original : *Je pense alors : fleurs, sourires, désirs de femme, et je comprends que toute mon horreur de mourir tient dans ma jalousie de vivre. Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur sens de chair et de sang. Je suis envieux, parce que j'aime trop la vie pour ne pas être égoïste. Que m'importe l'éternité.*

⁶¹ [...] E não concebas esperanças longas/ Em breve espaço: - foge o ívido tempo/ Em quanto [sic] solto a voz: - logra este dia,/ Pouco do posterior crédula esp'rando (HORÁCIO, *Odes*, XI, tradução de José Augusto Cabral de Mello).

⁶² Antes da Era Comum.



e o vento, contrapõem-se diametralmente à vontade de permanência captada pelas ruínas de Djemila. A beleza existe: é possível apreendê-la, experienciá-la a partir dos sentidos. Mas sua absoluta indiferença em relação ao humano conduz ao sentimento do absurdo camusiano. De acordo do Monte⁶³, é notável a ausência no uso de adjetivos psicológicos na descrição camusiana da paisagem. Para a autora, esta ausência explica-se pela tentativa de retirar da narrativa a subjetividade inerente à descrições deste tipo. O efeito patético causado no texto, ou mesmo a falta deste *pathos*, explica-se pela absoluta indiferença, demonstrada reiteradamente ao longo dos ensaios que compõem *Noces*, do “mundo” ou da “natureza” em relação às vontades e desígnios humanos de permanência – e mesmo de *sentido*. Para Rodan, “enquanto estes monumentos deveriam encarnar o poder do homem sobre o mundo, materializam, como ruínas, a sua inferioridade e sua humilhação face ao mundo”⁶⁴.

Porque, se há dias em que a natureza mente, há dias em que ela diz a verdade! Com quanta melancolia e insistente beleza... Sei, diante deste mundo, que não desejo mentir, nem quero que me mintam. Quero suportar minha lucidez até o fim e contemplar minha morte com toda a exuberância de meu ciúme e de meu horror. É à medida que me separo do mundo que tenho medo da morte – à medida que me apego ao destino dos homens que vivem em vez de contemplar o céu que perdura. Criar mortos conscientes é diminuir a distância que nos separa do mundo e entrar, sem alegria, na perfeição final, conscientes das imagens de exaltação de um mundo perdido para sempre. E o canto triste das colinas de Djemila crava-me na alma ainda mais a amargura deste ensinamento.⁶⁵

Djemila, cidade esculpida em pedra, representa uma espécie de ironia do tempo. A vontade de permanência evidenciada pela grandiosidade das

⁶³ MONTE, Michèle. Sobriété et profusion: une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'été* d'Albert Camus. **Rhétoriques méditerranéennes**, n. 7., 2003, pp. 230-254.

⁶⁴ RODAN, 2014, p. 96. Tradução minha. No original: *Alors que ces monuments devaient incarner le pouvoir de l'homme sur le monde, ils matérialisent, en tant que ruines, son infériorité face au monde et son humiliation.*

⁶⁵ CAMUS, 1979^a. No original: *Car s'il y a des jours où la nature ment, il y a des jours où elle dit vrai. Djémila dit vrai ce soir, et avec quelle tristesse et insistante beauté ! Pour moi, devant ce monde, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente. Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur. C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images exaltantes d'un monde à jamais perdu. Et le chant triste des collines de Djémila m'enfonce plus avant dans l'âme l'amertume de cet enseignement.*



edificações, que de fato sobreviveram por séculos, atesta a supremacia da natureza em relação à história. Esta se configura como a transitoriedade da experiência humana no tempo, assim como sua impermanência objetiva. A própria ideia de "cidade", que pressupõe naturalmente seus habitantes e uma vida social dinâmica, é-lhe estranha. Em Djemila, havia vento e sol; não é um lugar para onde se volta, mas de onde se retorna.

Os *homens* são a cidade, dizia Nícias (ca. 470 – 413 AEC) a seus concidadãos atenienses que vislumbravam infausto destino após o retumbante fracasso da expedição à Siracusa, no contexto da Guerra do Peloponeso (431 – 404 AEC). É possível ler esta passagem em Tucídides (460 – 400 AEC), que a conhecia por ouvir dizer ou mesmo a atribuiu, ele próprio, a Nícias julgando que seria apropriada para a situação⁶⁶. Também é possível viajar a Atenas e *contemplar* muitos vestígios de seu passado glorioso. Pode-se ainda imaginar, criar, representar e sonhar com a antiga Atenas de Péricles (ca. 495/492 – 429 AEC), Djemila ou qualquer outro lugar pretérito – ainda que não haja sequer escombros, o *a priori* fértil da imaginação. Mas quaisquer destas cidades-esqueleto ou a tentativa de explicar a totalidade a partir da religião ou da história, não valem um cabelo de mulher⁶⁷, a felicidade (*bonheur*) de estar vivo ou sentimento de núpcias com o mundo. A aceitação consciente, que pressupõe as duas máximas délficas, é a condição indispensável de uma “morte feliz”⁶⁸.

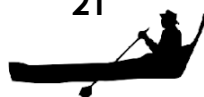
Considerações finais

À audácia de uma história que se crê total e de uma compreensão desmedida do humano em relação às suas próprias limitações, contrapõe-se a presença objetiva da morte e do que um dia *foi* Djemila. Reflexão talvez desencadeada a partir da experiência do autor em relação à sua própria morte – que, prematuramente, anunciava-se desde os seus 17 anos com o diagnóstico de tuberculose –, a contraposição entre história e natureza (algo que o próprio

⁶⁶ CARTLEDGE, Paul. O poder e o estado. In: _____. (org). **História Ilustrada da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 204.

⁶⁷ CAMUS, 2015, p. 108; CAMUS, 1979^a.

⁶⁸ Alusão ao título do primeiro romance de Camus (*A morte feliz*, 1971), gestado entre 1936-8, mas publicado apenas postumamente.



Camus jamais escrevera como se estivesse aludindo uma dicotomia) pode ser resolvida a partir de uma síntese curiosa: é preciso “recuperar o olhar dos homens da antiguidade”⁶⁹, que, como argumentado, na visão de Camus não possuíam uma percepção que se poderia denominar teleológica – quiçá uma noção de história como a do regime moderno – do tempo. Retomando a epígrafe deste trabalho, é possível argumentar que a antiguidade é recepcionada de forma a ser uma espécie de paradigma da medida (*measure*) que pode ser reconhecida enquanto alternativa ética⁷⁰.

Sim, é verdade. Os homens e sociedades sucederam-se neste mesmo local; conquistadores marcaram estas terras com sua civilização de suboficiais. Possuíam uma noção baixa e ridícula da grandeza e mediam a seu Império pela superfície que cobria. O milagre é que as ruínas da civilização que construíram sejam a própria negação de seus ideais. Pois, vista assim, de tão alto, na tarde quase finda e na revoada branca de pombos em torno ao arco do triunfo, esta cidade-esqueleto não inscrevia no céu os sinais da conquista e da ambição. O mundo termina sempre por vencer a história.⁷¹

A visão camusiana de Djemila vai além da simples contemplação das ruínas enquanto monumentos inertes. Em vez disso, coloca a Antiguidade como um contraponto crítico às teleologias modernas⁷², nas quais a história é frequentemente vista como uma linha contínua e inexorável, uma espécie de destino manifesto. A recepção da Antiguidade, aqui, emerge não como um apelo nostálgico a um passado glorioso, mas como *uma alternativa ética e filosófica para reavaliar a relação com o tempo*. Assim, em vez de um passado que valida a noção de progresso ou a linearidade histórica, Camus vê na Antiguidade uma resposta ao presente – um lembrete de que a busca incessante por um futuro redentor a qualquer custo (como a crítica à história que podemos ler em *O homem revoltado*) pode obscurecer o valor do “presente lúcido” e mesmo ultrapassar os limites do humano.

⁶⁹ CAMUS, 1979b.

⁷⁰ Sobre a urgência de uma releitura atenciosa do que o autor entendia como pensamento mediterrâneo, em oposição direta ao entendimento fascista italiano de Mussolini, conferir a única conferência proferida por Camus antes do fim da II Guerra Mundial, em 1937, à ocasião da inauguração da Maison de la Culture em Argel, intitulada *La culture indigène, la nouvelle culture méditerranéenne*.

⁷¹ CAMUS, 1979^a.

⁷² A qual o autor criticará, mais de dez anos depois, em seu ensaio de maior fôlego.



Partindo do vocabulário proposto por Hardwick e mencionado na seção anterior, é possível interpretar a recepção de Camus entre três modelos: reconfiguração, intervenção e transplante. De um lado, a leitura camusiana sugere uma *reconfiguração* na medida que se traduz em um processo de seleção e releitura bastante “livre”, onde o material clássico foi adaptado para se enquadrar dentro da própria lógica argumentativa do autor. A reconfiguração destaca a reinvenção das obras clássicas, onde os receptores adaptam-nas para que permaneçam culturalmente relevantes. Por outro, também é viável pensar na recepção como *intervenção*, posto que há uma abordagem com o propósito de pensar uma espécie de tipo ideal, os “homens da antiguidade”, com a finalidade de criar uma crítica estética, social e política do contexto da sua recepção.⁷³ Por fim, penso ser possível ainda imaginarmos a ideia de “*transplant*”. A autora descreve este modo de recepção como forma de se apropriar de determinado material e permitir um desenvolvimento mais livre de amarras. Parece-me, por um lado, que esta ideia se aplica à recepção dos clássicos em Camus de forma bastante global em seus ensaios. Por outro, os três modelos citados guardam bastantes semelhanças entre si, sendo difícil julgar qual se enquadra melhor a partir da análise da economia geral do ensaio.

De qualquer forma, pode-se argumentar que, para o campo dos estudos de recepção, essa releitura oferece uma abordagem que desafia a idealização da Antiguidade. Ao recuperar o “olhar dos homens da antiguidade”, em sua idiossincrática e talvez um pouco ingênua proposta, Camus revela uma maneira de se relacionar com o tempo e com o destino sem as ilusões de continuidade e redenção prometidas pelas modernas concepções da história. Lê-se no ensaio o estabelecimento de um diálogo com a crítica ao historicismo, onde a história não mais justifica o presente ou o futuro, mas talvez possa servir como uma espécie de testemunho sobre a fragilidade da própria condição humana. A “ética da medida” torna-se, dessa forma, uma contribuição essencial para o estudo da recepção camusiana da antiguidade.

O contraste entre a visão antiga do tempo e a concepção moderna de progresso também pode ser observado. Enquanto o olhar moderno tende a

⁷³ HARDWICK, 2003, p. 9.



enxergar ruínas como o sinal de um ciclo que aguarda redenção ou reinterpretção⁷⁴, a perspectiva camusiana indica uma aceitação do esfacelamento da experiência humana no tempo – um reconhecimento de que o fim é inevitável e o epílogo se repete: “o mundo termina sempre por vencer a história.” A ruína, neste sentido, não é um monumento estático, mas um testemunho silencioso da passagem do tempo e da nossa incapacidade de transcendê-lo, apontando uma visão da Antiguidade que se distancia da tradição teleológica predominante entre alguns dos intelectuais franceses de seu tempo – conferir especialmente a polêmica Sartre/Camus/Jeanson ou o capítulo final de *O homem revoltado* (1951).

Assim, as ruínas de Djemila são a alegoria do funesto destino do mundo, mas também do funesto destino do ser. Embeber-se em seu “árido esplendor” é como saber-se – a despeito da cultura, da promessa do vir-a-ser ou de uma história redimida de seus pecados – anestesiado em relação a qualquer expectativa: “pois, para um homem, a tomada de consciência de seu presente significa já não esperar mais nada”⁷⁵. Quando a história encara a natureza, fica evidente para o narrador que “[...] o único progresso da civilização, aquele a que um homem de vez em quando se aferra, é o de criar mortos conscientes”.⁷⁶

A análise de Camus sobre a Antiguidade fornece uma lente crítica pela qual a história é reavaliada não como uma narrativa linear e eticamente inquestionável, mas numa perspectiva que desafia ideias como “continuidade”, “progresso” e “redenção”. No contexto dos estudos de recepção, essa abordagem nos ajuda a ver a Antiguidade não como um ideal abstrato, mas como uma fonte ativa e ressonante de questionamentos éticos sobre a medida, a transitoriedade e o próprio papel do humano no tecido do tempo – uma *primazia da natureza sobre a história*. Dito de outro modo, em uma alegoria pretensamente camusiana: o suntuoso cortejo do imperador deificado; o júbilo e o pranto nas vozes de seu teatro; os sons da vida humana, enfim, todos perdidos. Em seus lugares, ocupando plenamente a paisagem, o vento.

Data de submissão: 17/10/2024

Data de aceite: 07/11/2024

⁷⁴ HARTOG, François. Time and Heritage. *Museum International*, 57(3), 2005, p. 7–18.

⁷⁵ CAMUS, 1979^a.

⁷⁶ *Idem*.



Referências

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão "clássico" na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. **Codex** – Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.25187/codex.v4i1.3341>>. Acesso em 23 ago. 2024.

BAL, Mieke. Working with concepts. In: POLLOCK, Griselda (org). **Conceptual Odysseys: passages to cultural analysis**. Londres: I. B. Tauris, 2007, p. 1-10.

BROCKLISS, William. Introduction. In: _____. et al. (Ed.). **Reception and the classics: an interdisciplinary approach to the classical tradition**. Cambridge University Press, 2011, p.1-16.

CAMUS, Albert. **Carnets I** (mai 1935 – février 1942). Paris: Gallimard, 1962 (*E-book Kindle*).

_____. **Noces suivi de l'Été**. Paris: Les Éditions Gallimard, 1959 (*E-Book Kindle*).

_____. O vento em Djemila. In: _____. **Núpcias, o Verão**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979a (*E-Book Kindle*).

_____. As amendoeiras. In: _____. **Núpcias, o Verão**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979b (*E-Book Kindle*).

_____. **O Estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 6ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

_____. **O Homem Revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. 12ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CARTLEDGE, Paul. O poder e o estado. In: _____. (org). **História Ilustrada da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 202-234.

DE MIRANDA, Rodrigo. "Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle": Recepção da Antiguidade em L'Exil d'Hélène (1948), de Albert Camus. **Nuntius Antiquus**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-25, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/36750>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FOXLEE, Neil. Mediterranean Humanism or Colonialism with a Human Face? Contextualizing Albert Camus' 'The New Mediterranean Culture'. **Mediterranean Historical Review**, Vol. 21, No. 1, 2006, p. 77-97. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09518960600682232>>. Acesso em 10 nov. 2024.



HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HARTOG, François. Time and Heritage. **Museum International**, 57(3), 2005, p. 7–18. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2005.00525.x>>. Acesso em 07 nov. 2024.

HOLUB, Robert. Alternative models and controversies. In: _____. **Reception theory: A critical introduction**. London: Methuen, 1984, p.107-146.

HORÁCIO. **Odes**. Tradução de José Augusto Cabral de Mello. Angra do Heroísmo: Typ. Do Angrense, 1853. Disponível em: <<https://www.google.com.br/books/edition/Odes/W55GAAAAMAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover>>. Acesso em 28 set. 2024.

JONES, Emyr Tudwal. Camus and Neoplatonism. **Romance Studies**, 5(2), 1987, p. 61–70. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/026399088786621311>>. Acesso em 07 nov. 2024.

KALUŻA, Maciej. Camus and his Hegel(s). In: SHARPE, Matthew J.; FRANCEV, Peter; KALUŻA, Maciej (Org.). **Brill's Companion to Camus: Camus among the philosophers**. Leiden, Boston: Brill, 2020, p. 199-222.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text: latin poetry and the hermeneutics of reception**. Cambridge: CUP, 1993.

MONTE, Michèle. Sobriété et profusion: une rhétorique du paysage dans Noces et L'été d'Albert Camus. **Rhétoriques méditerranéennes**, n. 7., p. p. 230-254. DOI: <<https://doi.org/10.4000/babel.1418>>. Acesso em 7 nov. 2024.

PLATÃO. Hípias Maior. Tradução de Lucas Angioni. **Revista Archai**, n. 26, v. 2, p. 1-51, 2019. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/index.php/archai/article/view/1984-249X_26_8>. Acesso em 09 set. 2024. DOI: <https://doi.org/10.14195/1984-249X_26_8>.

RICHARDSON, Luke. Sisyphus and Caesar: the opposition of Greece and Rome in Albert Camus' absurd cycle. **Classical Receptions Journal**, Vol 4. Iss. 1, 2012, p. 66–89. Disponível em: <<https://academic.oup.com/crj/article/4/1/66/340709>>. Acesso em 10 nov. 2024.

_____. Camus the Athenian: Philhellenism and Utopia in l'Homme révolté's Relationship to Ancient Philosophy. In: SHARPE, Matthew J.; FRANCEV, Peter; KALUŻA, Maciej (Org.). **Brill's Companion to Camus: Camus among the philosophers**. Leiden, Boston: Brill, 2020, p. 31-52.

RODAN, Martin. **Camus et 'l'antiquité**. Berna: Peter Lang, 2014.

SHARPE, Matthew J. The Invincible Summer: On Albert Camus' Philosophical Neoclassicism. **Sophia**, v. 50, p. 577–592, 2011. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s11841-011-0275-z>>. Acesso em 18 ago. 2024.



_____. 'In joy we prepare our lessons': Reading Camus' Noces via their reception of the Eleusinian mysteries. **Classical Receptions Journal**, v. 8, n. 3, 2016a, p. 375–403. DOI: <<https://doi.org/10.1093/crj/clv008>>. Acesso em 22 jun. 2024.

_____. Albert Camus' Hellenic Heart, between Saint Augustine and Hegel. In: GOLDWYN, Adam J.; NIKOPOULOS, James. (orgs). **Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde**. Brill: Leiden/Boston, 2016b, p. 242-268.

TANOVIC, Selma. **Les mythes et la Grèce Antique dans l'Étranger de Camus**. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Institutt for Litteratur, Områdestudier og Europeiske Språk, Universidade de Oslo. Oslo, 71 p., 2016.

TODD, Olivier. **Albert Camus: a life**. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing Group, 1997 (*E-book Kindle*).

VARGAS, Anderson Zalewski. As recepções e as conformações do passado. **Heródoto**, Guarulhos, v. 4, n. 2, p. 7-17, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/10959>>. Acesso em 22 ago. 2024.

