



“Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle”: Recepção da Antiguidade em “L’Exil d’Hélène”, de Albert Camus

“Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle”: Classical Reception in Albert Camus’ L’Exil d’Hélène

Rodrigo de Miranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

rodrigodemiranda1925@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5614-7920>

Resumo: No ensaio intitulado “*L’Exil d’Hélène*” (“O exílio de Helena”, 1948), o artista franco-argelino Albert Camus enuncia movimentos de luz e sombra ao estabelecer o jogo de comparações entre os gregos e o pensamento europeu de seu tempo. No presente trabalho, o objetivo é compreender o papel que o material antigo desempenha na economia geral do ensaio. O método consiste na investigação e na seleção das passagens em que o autor recebe o material clássico, contrapondo a antiguidade ao seu tempo presente. Conclui-se que o sentido do exílio de Helena, isto é, a razão de ser da recepção dos antigos no ensaio, configura-se a partir do reconhecimento de que quando o império do espírito, conquistador de regiões, corpos e almas, expande-se a ponto de ofuscar o que quer que não esteja contido em sua vontade de sentido, Helena (metáfora para uma ampla aceção de beleza) evade do mundo. Mantendo-se o tom belicoso, a beleza está exilada.

Palavras-chave: Recepção da Antiguidade; Albert Camus; *L’Été*; Beleza; Helena.

Abstract: In the essay entitled “*L’Exil d’Hélène*” (“*Helen’s Exile*”, 1948), the French-Algerian artist Albert Camus (1913 – 1960) enunciates movements of light and shadow when establishing the game of comparisons between the Greeks and the European thought of his time. The purpose of this article is to understand the role of the ancient material in the essay. The method consists of investigating and selecting passages where the author’s reception of classical material, contrasting antiquity with its present time. It is concluded that the meaning of Helen’s exile, i. e., the meaning of the reception of

the ancients in the essay, is configured from the recognition that when the empire of the spirit, conqueror of regions, bodies and souls, expands to the point of overshadowing whatever is not contained in its will to meaning, Helen (a metaphor for a broad meaning of beauty) evades the world. Keeping the bellicose tone, beauty is exiled.

Key-words: Classics Reception; Albert Camus; *L'Été*; Beauty; Helen.

1 Introdução

A ignorância reconhecida, a recusa do fanatismo, os limites do mundo e do homem, o rosto amado, a beleza enfim, eis o campo onde nos reuniremos aos gregos.

(Albert Camus)

É notável a recepção da antiguidade clássica nas letras francesas, desde as traduções “*belles infidèles*” de Nicolas Perrot d’Ablancourt, no século XVII (POPPI, 2013), até o século XX. Em particular, no contexto do Governo de Vichy, é possível afirmar que o teatro parisiense se tornou a virtual encarnação do teatro de Dioniso do século V AEC¹, quando a intelectualidade francesa recriava as tragédias, via de regra como enredos carregados de problemas éticos, representando, alegoricamente, a França ocupada pelo nazismo (MILLER, 2007). Pode-se citar, a título de exemplo, *Les Mouches* (*As moscas*, 1943)², de Jean-Paul Sartre, e a *Antigone* (1944), de Jean Anouilh.

O artista franco-argelino Albert Camus não apenas não foge desta tradição como a amplia em suas criações. É possível encontrar referências à antiguidade clássica, de forma explícita, em boa parte da obra camusiana, desde seus escritos de juventude, como *Noces* (Núpcias, 1938) e *Caligula* (1938, 1944, 1945)³, até seu ensaio filosófico mais

¹ Antes da Era Comum.

² Nome da versão em língua portuguesa, seguida do ano da primeira publicação, no original em francês. Este modelo de referência foi adotado em todo o trabalho.

³ As três datas indicadas correspondem, respectivamente, a seu primeiro esboço, à primeira publicação, na França, pela editora Gallimard, e à sua primeira apresentação no teatro parisiense.

polêmico, *L'Homme Révolté* (*O homem revoltado*, 1951), que se ampara fundamentalmente na revolta prometeica. A recepção dos mitos é um tema apenas ocasionalmente visitado por sua fortuna crítica e o conceito de Recepção da Antiguidade serve como ponto de partida para que, investigando, em vez de simplesmente apontar os pequenos “desvios” que a leitura de um não-especialista nos clássicos (era este o caso de Camus) pode cometer, possa-se compreender o papel desempenhado pelos antigos na originalidade do pensamento deste autor que os mobiliza com criativa liberdade. É temerário estabelecer uma distinção qualitativa entre o artista e o acadêmico especializado no que diz respeito ao tratamento da antiguidade. Afinal, a pretensão de “dizer a verdade” do segundo é igualmente historicizável – com a desvantagem de, não raro, carecer tanto do potencial reflexivo como do prazer estético proporcionados pelo primeiro.

No ensaio intitulado “*L'Exil d'Hélène*” (“O exílio de Helena”, 1948), Camus enuncia movimentos de luz e sombra ao estabelecer o jogo de comparações entre os gregos e o pensamento europeu de seu tempo. Faz-se referência a filósofos antigos como Heráclito, Sócrates, Platão e a diversos temas e personagens do que denomino aqui, com função exclusivamente didática, “literatura” grega. Dada a quantidade de alusões ao material clássico, torna-se demasiado difícil condensá-las e investigá-las todas dentro dos limites de um artigo. O problema deste trabalho, portanto, consiste na tentativa de estabelecimento do papel que o material antigo desempenha na economia geral do ensaio. Afinal, que significa o exílio de Helena?

Para responder este questionamento, o presente escrito está estruturado em duas partes distintas, mas complementares. No primeiro momento, discute-se seu embasamento conceitual e pertinência para os estudos que tenham como objeto de análise recepções, “ortodoxas” ou não, do material clássico. Na segunda parte, investiga-se a recepção da antiguidade em “O exílio de Helena”.

2 Experiência Estética e Recepção da Antiguidade

O que é Recepção da Antiguidade? Sendo esta uma questão de difícil resposta, Anastasia Bakogianni (2016) recorre, primeiramente, ao *Oxford English Dictionary*, onde a palavra *reception* [recepção] é classificada como “a aceitação de ideias ou impressões na mente”. De acordo com a autora, sua raiz vem do termo grego *alsthēsis* [percepção]; já suas formas latinas, que originaram o termo moderno, remetem aos verbos *recipero* [recuperar, recobrar] e *recipio* [recuperar] (BAKOIANNI, 2016, p. 115). 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* (1993), o classicista britânico Charles Martindale critica a audaciosa presunção, segundo ele nutrida por alguns acadêmicos da grande área de Estudos Clássicos, de que, removendo as “sujeiras” deixadas pela tradição, é seria possível acessar o texto em si – a forma verdadeira do poeta a ser interpretado. Ora, argumenta o autor, encontrar o texto atribui a este 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 cuidadoso (MARTINDALE, 1993, p. 4-5). 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 dos interesses do presente. 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, dado que cada nova leitura acrescenta algo de seu, uma marca de seu presente, ao material clássico; mas, se bem raspado o pergaminho, também se tornam nítidas as marcas deixadas pelas leituras que as precederam. A isto o autor denomina *chain of reception* [cadeia de recepção] (MARTINDALE, 1993, p. 7).

Para que se compreenda a base sobre a qual se assenta o trabalho de Martindale, e também a dos que o tomam como uma espécie de modelo – esta curiosa inversão investigativa que privilegia a recepção, e não o material clássico “em si” –, é necessário recuar um pouco mais no tempo e retornar aos estudos sobre a Estética da Recepção, que têm sua origem na Alemanha da década de 1960, com os trabalhos de Hans Robert Jauss (1921 – 1997) e Wolfgang Iser (1926 – 2007) – acadêmicos ligados à chamada Escola de Constança. O ponto de partida da Estética da Recepção pode ser sintetizado com a seguinte pergunta: “que significa a *experiência estética*, como ela tem se manifestado na história da arte, que interesse pode ganhar para a teoria contemporânea da arte?” (JAUSS, 2002, p. 67, grifo meu).

De acordo com Jauss (2002), o papel da experiência estética para a teoria da arte foi, por milênios, relegado a segundo plano graças ao paradigma platônico sobre a metafísica e à ontologia do belo⁴. Para Jauss, “[...] a polaridade entre a arte e a natureza, as correlações do belo com a verdade e o bem, a congruência da forma com o conteúdo, da forma com a significação, a relação entre imitação e criação eram questões canônicas supremas da reflexão filosófica da arte” (JAUSS, 2002, p. 67). O que o autor chama de “legado platônico” à história da estética ocultou, ou, no mínimo, não esclareceu, o problema da *práxis* estética – esta questão se faz necessária a partir do momento que se considera a “[...] arte manifesta como atividade produtora, receptiva e comunicativa⁵ [...]” (JAUSS, 2002, p. 67).

⁴ É possível recuperar os primeiros passos deste paradigma na conclusão do diálogo *Hípias maior*: “pois então: nem o bom poderia ser belo, nem o belo poderia ser bom, se cada um deles é algo distinto” (PLATÃO, *Hípias maior*, 303d, 10). No livro III da *República*, por outro lado, lê-se a crítica à arte enquanto imitação, cópia, simulacro do ideal, e discute-se a pertinência de manter tragédia e comédia na *pólis* ideal.

⁵ De acordo com Holub (2011, p. 108), é possível presumir que o problema mais importante em torno da Estética da Recepção diga respeito à sua relação com uma teoria da geral comunicação, especialmente a teoria heideggeriana. Jauss (2002) menciona a importância de Gadamer (*Verdade e método*, 1960) e a estética de Adorno, mas a ideia mesma de comunicação é outro importante fator que contribuiu substancialmente para a criação deste novo campo de estudos.

Fala-se sobre os efeitos da arte a partir da ótica de diversas disciplinas e campos, mas não havia, segundo Jauss (2002), uma vertente que continuasse o legado da catarse de Aristóteles ou da explicação transcendental de Kant no que diz respeito à experiência estética (JAUSS, 2002, p. 68). Para o autor, o entendimento que prevaleceu foi a recusa goetheana dos *efeitos* como estranhos à arte, associando a tentativa de desenvolvimento de uma teoria da experiência estética de Kant ao subjetivismo – pode-se dizer que o *mainstream* filosófico do século XIX aceitou melhor a ideia hegeliana de “[...] belo como o aparecimento do sensível da ideia [...]” em detrimento da tentativa kantiana “[...] que fundava o belo no consenso do juízo de reflexão [...]” (JAUSS, 2002, p. 68).

Para Jauss (2002, p. 68), do século XIX em diante, “[...] a estética se concentrava no papel de apresentação da arte e a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores”. O foco era direcionado à *produção* da experiência estética, “[...] raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo”.

Do historicismo até agora, a investigação científica da arte tem-nos incansavelmente instruído sobre a tradição das obras e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstruir, com mais facilidade, o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu a práxis histórica* e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado (JAUSS, 2002, p. 68).

Uma das premissas básicas da Estética da Recepção gira em torno da rejeição da ideia de um texto único, original, objetivo e fixo, “[...] que tem de ser examinado como uma forma de arte pura” (BAKOIANNI, 2016, p. 114). O protagonismo está associado ao leitor, que formula um significado particular ao texto. Por este motivo, os teóricos desta linha falam em “textos”, no plural, “[...] porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira” (BAKOIANNI, 2016, p. 115).

Bakogianni (2016) argumenta que esta percepção é deveras frutífera para a recepção dos estudos clássicos, uma vez que os registros de um passado tão longínquo sobreviveram às intempéries da passagem do tempo de maneira bastante fragmentária: não raro, os textos clássicos são “[...] incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas” (BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado (BAKOGIANNI, 2016, p. 115-116).

A autora atribui ênfase especial à ideia de que a recepção dos clássicos não é uma leitura das fontes a partir de um cânone; dito de outro modo, e talvez de maneira óbvia, os estudos sobre recepção privilegiam a própria fonte de interpretação do passado em termos de como os documentos sobre as quais se debruça são lidos pelo intérprete. Contudo, embora o termo recepção tenha se tornado bastante frequente no que diz respeito aos estudos sobre a antiguidade, Vargas (2019) aponta que ainda falta muito para que se possam considerar os estudos sobre recepção como uma área de pesquisa particular – e, conseqüentemente, plenamente delimitada.

A recepção implica uma leitura dialógica, um movimento de ir e vir entre passado e presente, mas também indica apropriação ativa, “[...] o que ressalva a centralidade do leitor ou intérprete. Isto é, o reconhecimento de que os sentidos de uma obra não estão determinados definitivamente no momento de sua elaboração, não existem em si” (VARGAS, 2019, p.

10). O autor pontua, dessa forma, que não se pode esperar uma espécie de uniformidade temática e de tratamento metodológico para esta “subárea” de Estudos Históricos – a Recepção da Antiguidade. Brockliss (2011, p. 1) argumenta que investigações desta natureza 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 cinema⁶. É, portanto, um campo interdisciplinar por excelência que abrange diversas disciplinas, cada uma com seus próprios cânones, práticas e premissas de trabalho comuns. A consequência pragmática é o fato de inexistir uma “tradição” que supostamente atuaria como a grande influenciadora dos trabalhos posteriores; 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” (VARGAS, 2019, p. 11). 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 (VARGAS, 2019, p. 11, grifo meu).

⁶ 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.

Ao suspender por um instante um juízo inquisidor, pronto para apontar discrepâncias da recepção em relação aos “originais”⁷, torna-se possível a pesquisa exploratória sobre os sentidos de visões idiossincráticas sobre o material antigo. Amparar-se na premissa que privilegia a experiência estética significa privilegiar como as interpretações se manifestam, o que acaba por atribuir certa 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 – isto é, como uma metodologia, em sentido mais estrito, ortodoxo – 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, debruça-se 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.

3. A Recepção da Antiguidade em “O exílio de Helena”

“O exílio de Helena” está contido em uma coletânea publicada pela primeira vez na França em 1954 sob o título de *L'Été (O Verão)*. Tanto na França como no Brasil, este texto é habitualmente editado junto a *Noces (Núpcias, 1938, em Argel)* sob a alcunha de *Noces, Suivi de L'Été (Núpcias, O Verão, na tradução)*, cuja primeira edição remonta a 1959. Consiste em oito ensaios, escritos entre 1939 e 1953, cujas temáticas, autônomas entre si, não apenas já constituem uma recepção do material clássico como são amparadas, e mesmo devedoras, do entendimento

⁷ Pode pensar o pesquisador, ou pesquisadora, vinculado à tradição analítica que, ao adotar-se o conceito de Recepção da Antiguidade para analisar um registro de recepção, abre-se margem para o relativismo ou subjetivismo. Mas, para os efeitos deste trabalho, esta questão não está em jogo. Lanço mão do conceito com a finalidade única de, como argumentado, limpar as lentes daquela incômoda sensação de “erro” em leituras inusuais do material clássico.

idiossincrático de Camus sobre os antigos. Pode-se perceber esta recepção da antiguidade mesmo em alguns dos ensaios títulos dos ensaios, como é o caso de “O minotauro ou a inércia de Orã” (“*Le Minotaure ou la Halte d’Oran*”, 1939); “Prometeu nos infernos” (“*Prométhée aux Enfers*”, 1947) e do próprio “O exílio de Helena” (“*L’Exil d’Hélène*”, 1948).

Segundo Matthew Sharpe (2016b), o tom geral de *O Verão* pode ser associado à defesa de uma ou mais virtudes⁸, a saber, a força do caráter (“As amendoeirais”); à coragem alinhada à inteligência (“Prometeu nos infernos”); ao equilíbrio, à amizade e ao senso de beleza (“O exílio de Helena”), bem como a um sentimento geral de “nupcias” com a paradoxal⁹ condição humana¹⁰. Mas – é essencial mencionar – a apologia das virtudes não é uma simples e irrefletida iniciativa de retorno aos gregos, “é uma tentativa moderna de remodelar a herança clássica à luz da necessidade de responder à crise na Europa, anunciada por trinta anos de guerra, fascismo, os *gulag* [descobertos posteriormente] e o advento da era nuclear” (SHARPE, 2016b, p. 256, tradução minha)¹¹. Aos

⁸ Pode-se ler isso expressamente, por exemplo, em *As amendoeirais*: “[...] a felicidade clássica, a dura nobreza da alma, a frugalidade fria do sábio. Essas virtudes, mais do que nunca, são necessárias [...]” (CAMUS, 1979b, p. 91, tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva).

⁹ Camus interpretava este problema a partir de uma lógica de dualidade. O que caracteriza a tragédia da vida não é apenas sua miséria, mas o fato de ela também ser experienciada a partir do gozo e da beleza. Pode-se conferir este argumento na crítica de *A náusea* (1938), de Jean Paul Sartre, que o autor escrevera para o jornal *Alger Républicain*, em 20 de outubro de 1938: “[...] diante do romance de Sartre, não sei que incômodo impede a adesão do leitor e o mantém no limiar do consentimento. Atribuo este fato sem dúvida ao desequilíbrio tão sentível entre o pensamento da obra e as imagens que em que ele aparece. Mas talvez possamos pensar outra coisa. Isto porque o erro de uma certa literatura é acreditar que a vida é trágica porque é miserável. Ela pode ser emocionante e magnífica, esta é sua tragédia. Sem a beleza, o amor ou o perigo, seria quase fácil viver” (CAMUS, 2020, p. 121, tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco).

¹⁰ Alusão ao texto homônimo de André Malraux, de *La condicion humaine* (1933), que impactou profundamente Camus durante a juventude e ao longo da vida (TODD, 1997).

¹¹ No original: “*It is a modernist attempt to reshape the classical heritage in light of the need to respond to the European crisis, announced by 30 years of war, fascism, the gulags, and the advent of the nuclear age*”.

excessos da razão do espírito ocidental, deve-se contrapor um conjunto de virtudes: eis uma maneira de caracterizar a recepção dos antigos gregos na obra de Camus.

Mas, ainda seguindo o raciocínio de Sharpe (2016b), Camus era cético a respeito da “pureza” das virtudes – conhecia-se o suficiente para não aspirar a esta pretensão dignificante. Tampouco desprezava o presente ao advogar em favor de uma perspectiva clássica da ética, como se negligenciasse sua própria historicidade. É importante notar que, à maneira de Montaigne e Voltaire antes dele, Camus associava a crueldade da Europa não a uma noção generalizante como “barbárie”, mas a agentes absolutamente convencidos de sua justiça ao praticar tal violência (SHARPE, 2016b, p. 257). Pode-se argumentar que, a partir desta concepção que atesta os excessos da razão, uma perspectiva em que a medida foi solapada a ponto de não mais existir, deve-se estar disposto a confessar a própria ignorância.

Esse é o tema de “O exílio de Helena”: o deslimite da razão europeia em contraposição ao pensamento aberto à contradição e indisposto a negar peremptoriamente o que quer que seja – o que caracteriza a noção geral de “gregos” no ensaio. O narrador começa com uma alusão ao mediterrâneo e sua condição dual. A sensibilidade mediterrânea torna possível a síntese entre os contrários, o que viabiliza as metáforas utilizadas no texto, como sua “angustiada plenitude” [*plénitude angoussée*]; um desespero deveras conhecido pelos gregos, mas apreendido através da beleza em sua condição ao mesmo tempo edificante e opressiva; a tragédia nasce e torna-se possível apenas em uma condição de “dourada infelicidade” (CAMUS, 1959, não paginado¹²). Fica evidente que Camus foi capaz de ler os seus gregos a partir da contraposição de posições extremas que não se excluem mutuamente –

¹² As citações da fortuna crítica, em inglês e francês, são de minha autoria. Assim como as citações da fonte no corpo do texto. Baseio-me na versão *E-book Kindle* de *Noces, Suivi de l'Été*, de 1959. A versão digital não possui paginação. Por esta razão, as citações de mais de três linhas são de autoria de Vera Queiroz da Costa e Silva (CAMUS, 1979a). No original: “*Dans ce malheur doré, la tragédie culmine*”.

pelo contrário, é nesta simbiose, neste diálogo entre sombra e luz, que se torna possível o equilíbrio.

Há uma indissociabilidade essencial entre ética e estética em Camus. Ao referir-se a seu próprio tempo, é-lhe possível associar as situações catastróficas da guerra, do colonialismo, da violência e do abuso na relação entre classes a uma qualidade estética – a feiura. “Nosso tempo, ao contrário, nutre seu desespero na feiura e nas convulsões” (CAMUS, 1959, não paginado¹³). E, ao passo que o espírito exilou a beleza (percebe-se, desde já, que Helena é uma metáfora para ela), “[...] os gregos pegaram em armas por ela” (CAMUS, 1959, não paginado¹⁴). Isso, para Camus, deve-se pelo fato de que

O pensamento grego sempre se entrincheirou na ideia de *limite*. Nada desenvolveu até o fim; nem o sagrado, nem a razão, porque *nada negou*, nem o sagrado nem a razão. Seu papel foi o de tudo representar, procurando equilibrar a sombra com a luz. Nossa Europa, ao contrário, é filha da *imoderação* (CAMUS, 1979a, p. 103, grifos meus).

Em contraste com a medida (*measure*), os limites dos gregos, salienta-se a desmedida (*démeseure*), a imoderação da Europa do pós-guerra. Em detrimento da beleza, a modernidade europeia exalta o “império futuro da razão” (alusão às pretensões da filosofia da história), ousadia que Camus observa enquanto uma espécie de loucura trágica – aquela que ultrapassa os limites estabelecidos. Tal empáfia é cobrada pelas Fúrias, deidades responsáveis pela punição dos crimes de sangue, e por Nêmesis¹⁵, “deusa da medida”¹⁶, personificação da vingança que pune o

¹³ No original: “*Notre temps, au contraire, a nourri son désespoir dans la laideur et dans les convulsions*”.

¹⁴ No original: “[...] *les Grecs ont pris les armes pour elle*”.

¹⁵ A recepção de Nêmesis é fundamental na obra camusiana. Sobre este tema, conferir, especialmente, a tese de Raphael Araújo (2017), sobre as variações do mito de Nêmesis nos escritos de Camus.

¹⁶ No original: “[...] *déesse de la mesure*”. “Como deusa da proporção e da vingança dos crimes, seus atributos são um bastão de medida, uma balança, uma espada e um chicote. Nêmesis representa assim o castigo da *hybris*, o pecado da desmedida” (SILVA, 2007, p. 78). Ela é o aspecto que, embora não desenvolvido em seu ciclo (o

orgulho dos mortais ao tentarem se equiparar aos deuses. De acordo com Rodan (2014), a Nêmesis de Camus “[...] pune os niilistas revoltados com uma aspiração semelhante. Isso denuncia a revolta genuína do homem que aceita e contesta a finitude de sua condição mortal” (RODAN, 2014, p. 63)¹⁷. Os limites e a beleza estão entrelaçados de tal forma que a segunda pressupõe os primeiros. Esta junção pode ser traduzida por uma máxima délfica que perpassa, implicitamente, a obra camusiana: “nada em excesso” (*méden agán*) (SHARPE, 2016b).

Partindo da alusão a Nêmesis, Camus prossegue em suas colocações pondo em xeque a inteligibilidade da ideia de justiça de seu tempo, caso fosse apresentada a um grego antigo¹⁸. Ao associar justiça à equidade, o que pressupõe a peculiaridade da isonomia, enunciada uma profunda discussão ética que será apresentada especialmente em *O homem revoltado*. Neste escrito, Camus procura argumentar que a noção de história pensada como unidade – e enquanto metanarrativa, posto que se refere especialmente à filosofia da história – é uma espécie de secularização do pensamento cristão. De acordo com Sharpe (2016b), Camus rastreia genealogicamente tanto as origens como os tipos de historicismo e messianismo mobilizados em torno das tentativas stalinista e fascista de “ imanentizar a escatologia ” – seja ela o fim da história ou a ideiação do Reich milenar –, o que consistiria numa retomada da noção cristã de uma história redentora e unidirecional. Para Camus, os cristãos teriam sido os primeiros a considerarem a vida da humanidade e, conseqüentemente, o curso dos eventos da história como um desenrolar entre uma gênese objetiva e um fim definitivo (SHARPE, 2016b, p. 251).

próprio Camus entendia seus escritos como divididos em ciclos: por exemplo, o ciclo do absurdo e o da revolta), norteia a ética camusiana, “[...] uma ética da filosofia não orgulhosa porque ciente de seus limites, e uma ética do comportamento humano não indiferente às vítimas da ganância, da miséria e da injustiça” (SILVA, 2007, p. 78).

¹⁷ No original: “*Dans l’imaginaire de Camus, elle punit les révoltés nihilistes dotés d’une aspiration semblable. Ceux-ci trahissent la révolte authentique de l’homme qui tout à la fois accepte et conteste la finitude de sa mortelle condition*”.

¹⁸ Segundo Rodan (2014), a distinção entre os romanos e os gregos é essencial no texto. Essa questão será explorada no decorrer deste escrito.

Contudo, “a História” imbuída de um sentido escatológico, tanto sob o ponto de vista cristão quanto sob o de sua secularização pela via da filosofia da história, seria estranha aos gregos. Ainda segundo Sharpe (2016b, p. 251), “qualquer teologia ou filosofia da história, Camus argumenta, se opõe ao senso de tempo do pensamento clássico, enraizado nas ocorrências circulares do mundo natural”. Dessa forma, ter-se-ia, no Ocidente, um entendimento deificador da História – para Camus, mais do que equivocado: *desmedido*.

Aqui, pode-se sugerir uma comparação em relação ao próprio “O exílio de Helena”: “ao colocar a história no trono de Deus, marchamos em direção à teocracia [...]” (CAMUS, 1959, não paginado¹⁹). Um dos argumentos centrais de *O homem revoltado* consiste em ponderar que uma história como unidade só é possível se vista de *fora* do mundo. É precisamente a presunção de conhecimento do sentido da história que torna possível o crime lógico²⁰. Este postulado seria, para Camus, reivindicado pelas formas de estado totalitárias da Europa de seu tempo – amparadas em filosofias igualmente totalizantes. A História deificada demanda imperiosamente seu próprio desenvolvimento. Se matar sistematicamente se torna lícito para que se alcance seu fim, a noção de justiça como isonomia já não faz mais sentido. É possível encontrar a gênese deste totalitarismo civilizatório nas páginas de “O exílio de Helena”:

[...] Sócrates, na ameaça de uma condenação à morte, não reconhecia em si mesmo qualquer outra superioridade senão esta: não acreditava saber aquilo que ignorava. As vidas e os pensamentos mais exemplares daqueles séculos realizavam-se através de uma orgulhosa confissão de ignorância. Ao esquecer isso, esquecemos nossa virilidade. Demos preferência ao poder, que arremeda a grandeza, a começar por Alexandre, e depois com os conquistadores romanos, que nossos autores de manuais, em virtude de

¹⁹ No original: “*Plaçant l’histoire sur le trône de Dieu, nous marchons vers la théocratie [...]*”.

²⁰ Sobre a oposição “crimes de paixão *versus* crimes de lógica”, conferir especialmente a “Introdução” de *O homem revoltado*.

uma incomparável baixa na alma, nos ensinam a admirar (CAMUS, 1979a, p. 104-5).

Além do já referenciado confronto entre o pensamento grego e o moderno, aqui ilustrado a partir do reconhecimento do próprio limite através da “confissão de ignorância”, percebe-se uma distinção qualitativa da recepção de gregos e romanos em Camus. Rodan (2014) argumenta ser essencial para que se compreenda esta grande noção de “antiguidade” ao longo dos ensaios perceber que Camus evita a noção de uma civilização greco-latina. Simplesmente não consegue encontrar semelhanças suficientes entre helenos e romanos: “A civilização romana representa, aos olhos de Camus, a antítese dialética da civilização grega. O espírito de conquista totalitária romana é uma imitação infeliz do espírito de unidade espiritual da Grécia” (RODAN, 2014, p. 33)²¹. É difícil mensurar o quanto Camus deve a Plotino – autor que detidamente estudou quando produziu sua monografia de estudos superiores em Filosofia na Universidade de Argel²² – esta interpretação sobre os gregos, uma leitura bastante particular em termos de “unidade espiritual”. Contudo, nessa crítica ao imperialismo do “espírito” romano, pode-se reconhecer os traços da “civilização europeia” que é contemporânea ao autor. Para Camus, a lógica da expansão do Ocidente encontra sua gênese no expansionismo romano exageradamente celebrado pelo Ocidente, em detrimento do “espírito grego”.

Talvez seja ousado afirmar que os exageros da história sejam consequência de um excesso de racionalidade, rastreado desde Roma²³, mas esta é uma leitura possível para explicar a discrepância entre –

²¹ No original: “[...] la civilisation romaine représente aux yeux de Camus l’antithèse dialectique de la civilisation grecque. L’esprit de conquête totalitaire romaine est une imitation malchanceuse de l’esprit d’unité spirituelle de la Grèce”.

²² *Métaphysique Chrétienne et Néoplatonisme* [Metafísica cristã e neoplatonismo] (1936), sem tradução para o português.

²³ Em sua dissertação sobre o mediterrâneo nos escritos de juventude de Camus, Jiang (2014, p. 80) chegou à mesma conclusão: “Based on the analysis of the reasons for Camus’s rejection of Rome, it can be concluded that all aspects – Rome’s spiritual principle, nationalism by which fascism was inspired and military excess – are built upon a refusal of excessive rationality”.

usando termos caracteristicamente camusianos – a história do espírito e o pensamento mediterrâneo. Em sua asserção declaradamente hegeliana²⁴, a manifestação objetiva do espírito se dá na “era das grandes cidades”, caracterizadas por sua impermanência. Hegel é evocado como o único filósofo capaz de ser considerado “o verdadeiro rival de Platão”. Mas Camus não referencia uma contrapartida platônica, ou mesmo neoplatônica – um assunto que conhecia bem –, para opor à cidade moderna. Em vez disso, o argumento até agora sustentado com a recepção da antiguidade dá lugar à poeticidade da paisagem e da natureza: “[...] o mar, a colina, a meditação dos entardeceres” (CAMUS, 1959, não paginado²⁵). Qual a finalidade do recurso à paisagem? É a maneira de criar uma nova ambiguidade: dessa vez, a partir da ideia de contemplação.

Partindo do termo grego “teoria” (*theōría*, contemplação), pode-se imaginar pelo menos dois campos para os quais a contemplação pode se voltar. O primeiro é o do conhecimento especulativo. Basta que lembremos a necessidade de *teorias* que respaldem as explicações que damos em sala de aula; que alicercem uma pesquisa intelectual que submetemos a uma banca avaliadora; que embasem uma perspectiva sobre a realidade, de modo que a “verdade” de nossa crença esteja, ao menos formalmente, justificada. Mesmo em nossas idiosincrasias menos fundamentadas – por exemplo, uma “teoria” que informalmente apresentamos a um amigo sobre o porquê de os telefones celulares recomendarem produtos dos quais falamos há cinco minutos em voz alta – a teoria estimula nossa curiosidade porque representa uma vontade de *sentido*. As teorias especulativas alimentam nossa insaciedade por estabelecer uma ordem ao que desconhecemos. O próprio ato de nomear já estabelece uma relação de poder entre sujeito (nomeador) e objeto (nomeado). Parafraseando a epígrafe de *O homem duplicado*, de José Saramago, pode-se dizer que, para satisfazer nossa insaciedade de sentido, até mesmo a mais absoluta desordem, o caos, torna-se “uma ordem por decifrar”.

²⁴ Sobre as menções hegelianas, conferir especialmente Sharpe (2011, p. 587) e o capítulo de Maciej Kałuza (2020) sobre o(s) Hegel(s) de Camus.

²⁵ No original: [...] “*la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs*”.

O segundo campo no qual a *teoria* pode ser mobilizada é o da contemplação estética: o olhar como ação – verbo e sensação. Mas mesmo os olhos que fitam o mundo em seu esplendor são limitados em alcance. “Tanto o artista quanto o espírito histórico desejam refazer o mundo” (CAMUS, 1959, não paginado). A diferença é que o artista compreende a limitação do seu contemplar. Por outro lado, o “espírito” substitui a harmonia grega em favor de dois extremos, o “arrebatamento desordenado do acaso ou o movimento impiedoso da razão” (CAMUS, 1959, não paginado). A narrativa de Camus nos convida a imaginar que o “espírito”, razão caminhante sobre a História, é insuficiente. Há algo de fundamental que lhe escapa, que sua teimosia insiste em não reconhecer.

A história não explica nem o universo natural que havia antes dela, nem a beleza que lhe está por cima. Assim sua escolha foi a de ignorar ambas as coisas. Ao passo que Platão continha tudo, o disparate, a razão e o mito, nossos filósofos nada contêm a não ser o disparate *ou* a razão, porque fecharam os olhos para o resto (CAMUS, 1979a, p. 106, grifos meus).

O problema para Camus consiste no fato de a História, mesmo caracterizada como vontade imanente de sentido, falhar na tentativa de explicação seja do universo natural, que a antecede, ou da beleza que lhe cobre. Aqui, retorna aquele Platão, que comporta “tudo”, sem nada excluir²⁶. Sharpe (2011) entende que esta escolha pela não exclusão vem tanto do princípio grego “nada em excesso” [*mēdén ágan*] como pela aproximação entre a filosofia do absurdo como um sistemático ceticismo que a aproxima do método da dúvida de Descartes. Para Sharpe (2011, p. 580), o fato de Camus apresentar, em bela prosa, uma leitura sobre a realidade com motivos da *mitologia* grega e compreendida em diversos

²⁶ É possível que a leitura possa ser incômoda ao olhar de um(a) especialista por sua aparente vacuidade. Contudo, Camus não é um médico legista realizando o procedimento de exumação de um cadáver: existe um diálogo entre o artista e o filósofo da Academia. Platão é retomado dessa forma porque Camus entende que o autor da *República* ainda tem algo a dizer. Sua recepção perde em ortodoxia o que ganha em originalidade e criatividade – a quem caberia responder se o saldo é, ou não, positivo?

gêneros poéticos reflete tanto a crítica à filosofia moderna como a importância central da criação artística e de um senso de beleza, que compõe a interpretação filosófica de Camus sobre o todo. O propósito da menção genérica a Platão em “O exílio de Helena” é, portanto, contrapor o filósofo ateniense, que contém “tudo” – do mito à razão – aos filósofos de seu tempo, que fecharam os olhos para o que escapa à possibilidade de ser racionalizado pelo *cogito*.

Mesmo “os valores” [*les valeurs*], um *a priori* do pensamento grego na recepção camusiana, são relativizados pela “filosofia moderna”, para quem a ação os antecede²⁷. “A desmedida é um incêndio, segundo Heráclito” (CAMUS, 1959, não paginado²⁸), cita. E, logo em seguida, complementa: “mas os gregos nunca disseram que o limite não poderia ser ultrapassado. Disseram que ele existia e que foi atingido sem dó quem se atreveu a ultrapassá-lo. Nada na história de hoje pode contradizê-los”²⁹. Este é o caso da tragédia. À inflexibilidade do herói se sucede sua condenação ao degredo. Contudo, não são a desgraça e a danação os desfechos. A catarse pressupõe a purgação dos sentimentos, cujo resultado deve ser o alívio – lembre-se, a título de exemplo, do desfecho de Édipo em Colono (*Oidípous epi Kolōnōi*, ca. 401 AEC³⁰). É por isso que “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” (CAMUS, 2018, p. 47). Se não a aceitação da contradição,

²⁷ Talvez seja possível identificar a mais célebre máxima existencialista, presente na conferência *L'Existentialisme est un Humanisme* (*O Existencialismo é um Humanismo*, apresentada em 1945 e publicada em 1946), de Jean-Paul Sartre – a saber – “a existência precede a essência”. Mas isto é apenas uma conjectura. A polêmica “Sartre-Camus” terá lugar a partir de 1951.

²⁸ No original: “*La démesure est un incendie, selon Héraclite*”.

²⁹ No original: “*Mais les Grecs n'ont jamais dit que la limite ne pouvait être franchie. Ils ont dit qu'elle existait et que celui-là était frappé sans merci qui osait la dépasser. Rien dans l'histoire d'aujourd'hui ne peut les contredire*”.

³⁰ A morte de Sófocles remonta ao ano de 406 AEC. A tragédia Édipo em Colono teria sido escrita, evidentemente, antes de sua morte, mas somente foi encenada no palco ateniense em 401 AEC.

ao menos o reconhecimento de que o limite fora ultrapassado e de que a punição severa é justa. A revolta trágica é entendida por Camus, em *O homem revoltado*, como uma “revolta reacionária”, posto que não questiona a imperatividade da natureza como a revolta moderna contesta a imperatividade da criação. A “fidelidade aos limites”, um lúcido amor à limitada e limitante condição humana que pressupõe certa “nobreza de alma”, viabiliza uma abertura voluntária ao contraditório e possibilita a reflexão mais detida sobre si própria.

É esta percepção clássica dos limites encarando a condição humana, nosso pertencimento a uma ordem natural que nos ultrapassa largamente, digna de nosso respeito, mas dentro da qual temos uma dignidade inalienável – aquela que “nega todos os tiranos e deuses” que se contraporiam a ela – que Camus pensa o que o mundo moderno precisa desesperadamente recuperar (SHARPE, 2016b, p. 255-6, tradução minha³¹).

Necessariamente, o desatino ético da modernidade pressupõe consigo uma inseparável falha estética:

[...] o homem não pode prescindir da beleza e é isso que o nosso tempo finge ignorar. Ele [o seu tempo] se enrijece para chegar ao absoluto e ao império, quer transfigurar o mundo antes de tê-lo exaurido, ordená-lo antes de tê-lo compreendido. Não importa o que diga, esta época deserta do mundo” (CAMUS, 1959, não paginado³²).

Esta deserção, metáfora de guerra assim como a citação que dá título a este trabalho, marca o tom combativo no qual antigos e modernos

³¹ No original: “*It is this classical sense of the limits facing the human condition, of our belonging in a natural order which is at once larger than us, worthy of our respect, but within which we have an inalienable dignity – one which “negates all tyrants and gods” that would deny this – that Camus thinks the modern world desperately needs to recover*”.

³² No original: “[...] *l’homme ne peut se passer de la beauté et c’est ce que notre époque fait mine de vouloir ignorer. Elle se raidit pour atteindre l’absolu et l’empire, elle veut transfigurer le monde avant de l’avoir épuisé, l’ordonner avant de l’avoir compris. Quoi qu’elle en dise, elle déserte ce monde*”.

são postos uns em frente aos outros no campo de batalha construído pela narrativa. Sua época deserta do mundo porque a vontade de sentido implicada pela racionalização totalizante da história não dá lugar a outra coisa a não ser sua própria razão. É este o sentido do exílio de Helena: quando o império do espírito, conquistador de regiões, corpos e almas, expande-se a ponto de ofuscar o que quer que não esteja contido em sua racionalidade, a beleza evade do mundo. Em outros termos, mantendo-se o tom belicoso, a beleza está exilada.

Toda a narrativa até aqui parece estar impregnada por um escusável pessimismo. No entanto, o desfecho mobiliza os afetos na direção oposta. Ao desenvolver o argumento sobre o exílio de Helena em torno de sua recepção da antiguidade e a partir de um modelo grego idealizado, seria quase possível pensar que Camus advoga em favor de um simples e irrefletido “retorno aos gregos”. *Seria*, no futuro do pretérito, se o autor fosse incapaz de reconhecer as peculiaridades da historicidade. Não o é. Camus não idealiza um passado idílico. Embora confesse a tentação de dar as costas à aridez de seu tempo, retrocede e adota uma nova postura: “Mas esta época é nossa e não podemos viver odiando uns aos outros. Ela decaiu tanto pelo excesso de suas virtudes quanto pela grandeza de seus defeitos. Lutaremos por aquela de suas virtudes que vem de longe” (CAMUS, 1959, não paginado³³). Qual virtude? Aqui, a antiguidade é evocada novamente. Dessa vez, contudo, não enquanto contraposição à modernidade, mas sim pelo que ainda se conserva dela em seu tempo: a virtude da amizade. Ilustra seu pensamento com a imagem dos cavalos de Pátroclo pranteando a morte do mestre. A amizade entre Aquiles e seu companheiro fora desfeita, também num campo de batalha. Mas a vitória só pode ser obtida com o sacrifício. Da mesma forma, a modernidade não ficará impune. Adota-se um tom otimista pela primeira vez no ensaio. A vitória da beleza sobre a desmedida razão, da arte sobre a pretensão de totalidade, não se dará num campo de batalha – mas, de

³³ No original: “*Mais cette époque est la nôtre et nous ne pouvons vivre en nous haïssant. Elle n’est tombée si bas que par l’excès de ses vertus autant que la grandeur de ses défauts. Nous lutterons pour celle de ses vertus qui vient de loin*”.

qualquer maneira será inevitável: “o mundo termina sempre por vencer a história” (CAMUS, 1979b, p. 25)³⁴.

Esgotada esta tentativa de racionalização do poético, em que os objetivos estritos e delimitações teóricas operam uma leitura deveras reduzida, embora original, deste ensaio, cujo brilhantismo excede largamente minha capacidade de interpretá-lo, cabe conceder ao artista a última palavra:

De certa maneira, o sentido da história de amanhã não é aquele que pensamos. Encontra-se na luta entre a criação e a inquisição. Apesar do preço que custarão aos artistas suas mãos vazias, pode-se aguardar sua vitória. Uma vez mais, a filosofia das trevas se dissipará por cima do mar deslumbrante. O pensamento do meio-dia, a guerra de Tróia se trava longe dos campos de batalha! Ainda desta vez, os muros terríveis da cidade moderna ruirão para libertar, “alma tranquila como a serenidade dos mares”, a beleza de Helena (CAMUS, 1979a, p. 109)³⁵.

4. Conclusão

Retomando, à guisa de encerramento, a epígrafe deste trabalho, Camus idealizava que antes de os europeus de seu tempo proclamarem-se herdeiros do legado grego, era necessária uma (re)conexão com a medida. Reencontrar as virtudes, reconhecer a própria limitação e ignorância, rechaçar o fanatismo e reconciliar-se com a beleza são as condições indispensáveis para o resgate de Helena. O artista cria a contraposição gregos *versus* modernos no palco de sua narrativa através de um jogo

³⁴ No original : “*Le monde finit toujours par vaincre l’histoire*”.

³⁵ No original: “*D’une certaine manière, le sens de l’histoire de demain n’est pas celui qu’on croit. Il est dans la lutte entre la création et l’inquisition. Malgré le prix que coûteront aux artistes leurs mains vides, on peut espérer leur victoire. Une fois de plus, la philosophie des ténèbres se dissipera au-dessus de la mer éclatante. O pensée de, midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille! Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont pour livrer, « âme sereine comme le calme des mers », la beauté d’Hélène*”.

de luz e sombra, tal como pintura barroca destituída de seus motivos sacros, mas sem negligenciar sua própria historicidade em favor do *topos* “retorno aos antigos”. A reflexão proposta em “O exílio de Helena” convida o leitor, ou leitora, a realizar uma análise sobre o mundo em que o escrito foi gestado – um cenário marcado por duas Guerras Mundiais e o início da Guerra Fria; sobre a iminência da era nuclear, os horrores dos campos de concentração nazistas, a permanência do terror colonial na Argélia etc. Mas o tom final do escrito sugere, pelo contrário, um olhar otimista sobre o futuro. Tal como o Prometeu de Ésquilo, Camus suscita esperança [*elpís*] frente ao horror da morte³⁶.

Sharpe (2011) argumenta que os motivos neoclássicos de moderação e medida no pensamento de Camus no contexto do pós-guerra revelam um naturalismo grego/mediterrâneo renovado e representam mais do que uma pretensão estilística – são uma espécie de amálgama, entre motivos filosóficos modernos e clássicos, que faz do pensamento de Camus único entre as ideias do século XX. Pode-se dizer que a recepção da antiguidade nos ensaios de Camus oscila entre o *non-sense*, a razão e o mito (RODAN, 2014, p. 40). Em “O exílio de Helena”, o autor ilustra e embasa a crítica à modernidade, à racionalidade e a uma História, com agá maiúsculo, deificada.

Referências

ARAÚJO, Raphael Luiz de. *Variações do mito de Nêmesis nos escritos de Albert Camus*. 2017. 321f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-25072018-154151/pt-br.php>. Acesso em: 05 set. 2021.

³⁶ “I caused blind hopes to dwell within their breasts” (ÉSQUILO, *Prometheus Bound*, v. 252. Tradução de Herbert Weir Smyth. No original: “*typhlās en autoos elpídas katōikisa*”). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0010%3Acard%3D244>>. Acesso em 4 out. 2021).

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. Disponível em: <https://doi.org/10.25187/codex.v4i1.3341>. Acesso em: 23 mar. 2021.

BROCKLISS, William. Introduction. In: BROCKLISS, William (ed.) et al. *Reception and the Classics: A Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*. Cambridge University Press, 2011. p.1-16.

CAMUS, Albert. *Noces, Suivi de l'Été*. Paris: Gallimard, 1959. E-book Kindle.

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

CAMUS, Albert. O exílio de Helena. In: CAMUS, Albert. *Núpcias, o verão*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979a. p. 103-109.

CAMUS, Albert. O vento em Djemila. In: CAMUS, Albert. *Núpcias, o verão*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979b. p. 18-25.

CAMUS, Albert. *O Homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CAMUS, Albert. *A Inteligência e o Cadafalso*. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. 5. ed. São Paulo: Record, 2020.

HOLUB, Robert. Alternative models and controversies. In: HOLUB, Robert. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984. p.107-146.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz da Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

JIANG, Jingchao. ‘La Méditerranée’ in Albert Camus’s *Early Writings*. 2014. 173f. Dissertação (Mestrado em Artes) – School of Languages, Cultures, Art History and Music, University of Birmingham. Birmingham, 2014. Disponível em: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/5761/1/Jiang15MA.pdf>. Acesso em: 05 out. 2021.

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: Cambridge University Press, 1993.

MILLER, Paul Allen. *Postmodern Spiritual Practices: The Construction of the Subject and the Reception of Plato in Lacan, Derrida, and Foucault*. Columbus: The Ohio State University, 2007.

PLATÃO. Hípias Maior. Tradução de Lucas Angioni. *Revista Archai*, Brasília, DF, v. 2, n. 26, p. 1-51, 2019. DOI: https://doi.org/10.14195/1984-249X_26_8. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/index.php/archai/article/view/1984-249X_26_8. Acesso em: 09 set. 2021.

POPPI, Carolina. Século XVII na França: Les Belles Infidèles, Racine e o modelo dos clássicos antigos. *Non Plus*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 29-43, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/49033>. Acesso em: 05 out. 2021.

RICHARDSON, Luke. 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*, [s. l.], v. 50, p. 577-592, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11841-011-0275-z>. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11841-011-0275-z>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SHARPE, Matthew J. 'In joy we prepare our lessons': Reading Camus' Noces via their reception of the Eleusinian Mysteries. *Classical Receptions Journal*, Oxford, v. 8, n. 3, p. 375-403, 2016a. DOI: <https://doi.org/10.1093/crj/clv008>. Disponível em: <https://academic.oup.com/crj/article/8/3/375/1746365>. Acesso em: 18 jun. 2021.

SHARPE, Matthew J. 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*. Leiden, Boston: Brill, 2016b. p. 242-268.

SILVA, Nilson Adauto Guimarães da. Albert Camus e a busca dos clássico. *Caliope – Presença Clássica*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 74-94, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/issue/viewIssue/1494/913>. Acesso em: 17 ago. 2021.

TANOVIC, Selma. *Les mythes et la Grèce Antique dans l'Étranger de Camus*. 2016. 77f. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Institutt for Litteratur, Områdestudier og Europeiske Språk, Universidade de Oslo, Oslo, 2016. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/58890/selma-tanovic-pdf-final-1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04 out. 2021.

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 mar. 2021.

Recebido em: 14 de outubro de 2021.

Aprovado em: 11 de abril de 2022.