

---

## NOTAS SOBRE OS CADERNOS DE ALBERT CAMUS

Remarks on Albert Camus' *Notebooks*

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

**RESUMO:** Albert Camus (1913-1960) é um escritor franco-argelino mais conhecido por suas duas narrativas *O Estrangeiro* (1942) e *A Peste* (1947) e também por seus escritos filosóficos como *O mito de Sísifo* (1942) e *O Homem Revoltado* (1951), todos amplamente comentados pela crítica. O objetivo deste artigo é empreender alguns apontamentos sobre o que consideramos ser a face da obra camusiana menos explorada, os *Cadernos* (1962, 1964 e 1989) onde Camus lançou anotações ao longo de toda a sua carreira literária. Em primeiro lugar, refletiremos sobre os *Cadernos* como um suporte para o processo de criação e, em seguida, sobre os *Cadernos* considerados como obra em si mesmos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Albert Camus; caderno; *avant-texte*; obra; fragmento.

**ABSTRACT:** Albert Camus (1913-1960) is a Franc-Algerian writer known for his two novels *The Stranger* (1942) and *The Plague* (1947) and also for his two philosophical essays *The Myth of Sisyphus* (1942) and *The Revolt Man* (1951), all widely commented by the critics. The aim of this article is to propose some remarks concerning what we consider to be the facet less explored of Camusian's work, the *Notebooks* (1962, 1964 e 1989) where the author introduced remarks throughout his literary career. First, we will ponder over the *Notebooks* as a support to the creation process and after, on the *Notebooks* as work in themselves.

**KEY-WORDS:** Albert Camus; *Notebooks*; *avant-texte*; work; fragment.

### OS CADERNOS<sup>2</sup> COMO SUPORTE PARA A CRIAÇÃO

Dispor-se a estudar a gênese de uma obra só é possível se encontramos traços escritos desse processo de criação, uma vez que o pensamento não pode ser apreendido, a não ser que haja uma inscrição sobre um suporte. Neste sentido, o uso que os escritores fazem de cadernos nos permite, guardadas as limitações, observar a passagem da ideia ao escrito, e

---

<sup>1</sup> Doutoranda da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> O título original da edição francesa é *Carnets* (Cadernetas), embora Camus tenha escrito em cadernos escolares (cahier, em francês), a publicação recebeu este título para evitar uma confusão com os "Cahiers Albert Camus" onde são publicados texto inéditos do escritor e estudos sobre ele. Por esse motivo, neste artigo, optamos pela tradução *Cadernos*.

da inscrição da ideia ao seu uso em um texto.

Albert Camus sustentou durante toda a sua vida literária a prática de escrever em pequenos cadernos escolares; escreveu ao todo nove, que vão do ano de 1935 ao de 1959.<sup>3</sup>

Os *Cadernos* testemunham dois momentos distintos do processo de criação. Em primeiro lugar, os *Cadernos* se configuraram para o escritor como um laboratório das obras, isto é, um suporte de prototextos<sup>4</sup> a favor de um trabalho em curso ou de um projeto futuro. Da mesma maneira, eles também funcionaram como um instrumento de trabalho de escrita, um espaço onde ele lançava rascunhos e instantâneos textuais não necessariamente ligados a um texto.<sup>5</sup> Neste sentido, podemos observar nos *Cadernos* projetos e fragmentos de textos que parecem nunca terem sido utilizados em nenhuma obra, fazendo com que esse suporte funcione como um lugar de experimentações de temas e formas. Normalmente essas notas começam pela menção “Romance” e vão de pequenos trechos a grandes passagens.

Neste artigo exploraremos os *Cadernos* principalmente a partir do que entendemos ser esse primeiro momento do processo de criação. Interrogado por um jornalista sobre seu método de trabalho, Camus responde que seu processo de criação começa com:

[...] notas, pedaços de papel, ideias vagas, e tudo isso durante anos. Um dia, vem a ideia, a concepção, que coagula essas partículas esparsas. Então começa um logo e penoso trabalho de colocar tudo em ordem... (CAMUS, 2000, p.1921)

Podemos notar que todo o processo começaria nas notações dos *Cadernos*, no qual as notas funcionariam como espécies de partículas

---

<sup>3</sup> O *Cadernos I* é publicado em 1962, dois anos após a morte do escritor, e compõe-se do caderno n.1, de maio de 1935 a setembro de 1937, do caderno n.2, de setembro de 1937 a abril de 1939, e do caderno n.3, de abril de 1939 a fevereiro de 1942. O *Cadernos II* é publicado em 1964 e compõe-se do caderno n.4, de janeiro de 1942 a setembro de 1945, o caderno n.5, de setembro de 1945 a abril de 1948, e do caderno n.6, de abril de 1948 a março de 1951. O *Cadernos III* é publicado em 1989 e compõe-se do caderno n.7, de março de 1951 a julho de 1954, do caderno n.8, de agosto de 1954 a julho de 1958, e do caderno n.9, de julho de 1958 a dezembro de 1959.

<sup>4</sup> “*Avant-texte*” em francês. Este termo distintivo da crítica genética introduzido por Jean-Bellemin Noel em seu livro fundador *Texte et avant-texte* de 1972 foi definido como “conjunto constituído por rascunhos, manuscritos, provas, versões, vistos do ângulo daquilo que precede materialmente uma obra como esta é tratada como um texto, e que pode constituir um sistema com ela” (p.15, tradução nossa).

<sup>5</sup> Nuançando a definição de Noel, Almuth Grésillon, em seu livro *Elementos de Crítica Genética*, prefere a definição dossiê genético (ao invés de *avant-texte*), que ela entende por “um conjunto constituído por documentos escritos que podemos atribuir a um projeto de escrita determinado, não importando que ele tenha culminado ou não em um texto” (p.109, tradução nossa).

esparças que se coagularão em um texto. É interessante também notar que Camus fala da notação de “ideias vagas” que surgem antes da concepção; esse é um procedimento muito comum nos *Cadernos*, onde podemos encontrar referências a um tema muito antes de referências ao texto ao qual ele se ligaria. Nesse sentido, podemos observar em 1938 uma nota que antecipa os temas fundamentais de *O Homem Revoltado* (CAMUS, 1962, p.237), ensaio que só começa a ser citado a partir de 1943 em diversas notas que se iniciam com a menção “Ensaio sobre a Revolta” (CAMUS, 1964, p.1).<sup>6</sup>

No prefácio a *O Aveso e o Direito* (1958), espécie de autobiografia literária de Camus, o escritor relata que esse momento de concepção da obra, aquele no qual o assunto se revela e a articulação da obra se delinea diante da sensibilidade, é um instante privilegiado e delicioso para o escritor. O caderno sobre a mesa de trabalho se faz assim um depositário dessa emergência do pensamento que se traduz na escrita de notas breves que fixam o essencial de uma ideia. Por exemplo, nessa nota que podemos ligar à concepção de *O Estrangeiro*: “Narrativa — um homem que não quer se justificar. A ideia que ele faz de si mesmo lhe é preferível. Ele morre sozinho guardando a consciência de sua verdade — Vaidade desta consolação” (CAMUS, 1962, p.46). Temos aqui as linhas gerais da narrativa — a justificação e a morte são os temas centrais de *O Estrangeiro* — quando ela ainda não havia se delineado claramente nos *Cadernos*. Quando isso ocorre, o caderno recebe longas anotações que são reproduzidas quase exatamente nos textos e funcionam simplesmente como rascunhos, fragmentos de narração; por exemplo, o trecho de *O estrangeiro* no qual Meursault, condenado à morte, aguarda que os guardas venham buscá-lo (CAMUS, 1962, p.142).

No começo dos *Cadernos* as notações marcam uma intensa atividade relacionada a um romance que Camus escrevia na época (1935-1936), *A morte feliz*, mas que nunca foi publicado. As notas abundantes marcariam um trabalho incessante de escritura do jovem Camus que se arrisca pela primeira vez no terreno da narrativa. A juventude de Camus fica ainda mais marcada pelos traços ainda escolares dos planos de organização do texto, semelhantes aos planos de composição de redações ensinados na escola francesa (Parte 1/Parte 2 — Capítulo A1/B1/A2/B2/A3/B3/A4/B4) (CAMUS, 1962, p.24, p.65).

A redação de *A Peste* marca nos *Cadernos* um fenômeno pouco comum na pena camusiana, a composição de uma segunda versão de um texto: “Peste. Impossível de sair. Muitos ‘riscos’ desta vez na redação. É

---

<sup>6</sup> A partir daqui todas as notas referentes aos *Cadernos* são de tradução da autora.

preciso se adaptar estritamente à ideia” (CAMUS, 1964, p.36). Embora a narrativa possua um grande dossiê preparatório, Camus lança nos *Cadernos* as orientações para a segunda versão, que concernem principalmente à modificação da estrutura da narrativa, dos personagens e dos temas (CAMUS, 1964, p.67-72).

Ao pensarmos também o caderno como um suporte pessoal de escrita, Almuth Grésillon, em *Elementos de crítica genética*, destaca que abordar os documentos da gênese é se colocar o problema da presença daquele que escreve, isto é, o autor. Não há esquivas possíveis, pois o apagamento do sujeito dificilmente resiste à mão que traça sobre o papel (1994, p.21). Assim, como escreve Hay (1990), a escrita íntima dos cadernos e cadernetas mostra como o vivido, o real e o biográfico estão profundamente ligados à criação. Dessa maneira, um estudo do uso dos cadernos no interior do processo de criação de um escritor pode levar o crítico a se aventurar pela antiga estrada, tantas vezes negada ou negligenciada, que leva da vida à obra, e da realidade à representação.

Esse é o caso, por exemplo, das primeiras notas dos *Cadernos* de Camus que tratam das viagens que ele empreende à Itália, às Ilhas Baleares e à Europa do Leste, que são aproveitadas para a escrita de ensaios como “Com a morte na alma” e “Amor pela vida”, ambos de *O avesso e o direito*, e mesmo para a escrita do romance *A morte feliz*.

No início do primeiro caderno também é muito comum a escrita de notas em primeira pessoa que se assemelham a pequenas confidências ou lembranças pessoais. Dessa forma, se estabelece uma ambiguidade entre o que é uma nota de trabalho e o que é uma nota íntima, uma vez que podemos encontrar essas evocações em seus textos.

A primeira nota do caderno começa justamente com a expressão “O que eu quero dizer”, o que se segue é uma espécie de poética do jovem Camus, onde ele expõe seus temas mais caros — o mundo da pobreza e da infância e a relação entre a mãe e o filho — e a forma como eles devem ser expressos através da arte. Ele continua em primeira pessoa: “Eu acredito que o mundo dos pobres é um dos raros, senão o único que se dobra sobre si mesmo, que é uma ilha na sociedade” (CAMUS, 1962, p.15). Essa frase será recuperada quase inteiramente vinte anos depois no romance inacabado *O Primeiro Homem* no mesmo contexto da nota, isto é, a distância entre o mundo dos pobres e iletrados e o mundo do dinheiro e da escola. Distância que o menino pobre percebe ao receber uma bolsa de estudos:

[...] em vez da alegria do sucesso, uma imensa dor de criança apertava o seu coração, como se soubesse de antemão que com esse sucesso acabara de ser arrancado do mundo inocente e

caloroso dos pobres, mundo fechado em si mesmo como uma ilha na sociedade. (CAMUS, 1994, p.157)

O mesmo ocorre com outras notas precoces escritas em primeira pessoa, por exemplo, em 1938 encontramos o que parece ser o fragmento de uma lembrança da infância. Ela começa pela expressão “Eu ainda me lembro” e relata o sentimento de quando criança ser informado pela mãe de que a partir daquele momento passaria a receber somente presentes úteis porque já era grande (CAMUS, 1962, p.109). Em *O Primeiro Homem* temos uma pequena nota no manuscrito que evoca esse acontecimento como uma passagem a incluir: “mais acima brinquedos o carrssel os presente úteis” (CAMUS, 1994, p.228).

Nos anos que se seguem encontramos pequenos fragmentos dessas lembranças, que passam a se iniciar pela expressão “infância pobre”. Em 1942, por exemplo, temos o relato da descoberta da diferença social entre a sua família e a família de seu tio, que também será retomado no romance:

Infância Pobre. Diferença essencial quando eu ia à casa de meu tio: na nossa casa os objetos não tinham nome, a gente dizia: os pratos fundos, o pote que está sobre a lareira, etc. Na casa dele: a cerâmica de Vosges, o serviço de Quimpe — Eu me despertava para o gosto. (CAMUS, 1964, p.62)

Justamente, o que chamara sua atenção quando conhecera outras casas, de seus colegas de ginásio ou, mais tarde, de um mundo mais rico, fora o número de vasos, de taças, de estatuetas, de quadros que enchiam as salas. Em sua casa, dizia-se que o vaso que está em cima da lareira, o pote, os pratos fundos, e os poucos objetos que porventura existiam não tinham nome. Na casa de seu tio, ao contrário, chamavam atenção para a cerâmica de Vosges, comia-se num serviço de Quimper. (CAMUS, 1994, p.58)

Em 1945, o fragmento da lembrança de infância passa a ser precedido da menção “romance”:

Romance. Infância Pobre. Eu tinha vergonha de minha pobreza e de minha família (Mas são monstros!). E se eu posso falar disso hoje com simplicidade é porque eu não tenho mais vergonha dessa vergonha e que eu não me desprezo mais por tê-la sentido. Eu não conheci essa vergonha que quando me colocaram na escola. Antes, todo mundo era como eu e a

pobreza me parecia o verdadeiro aspecto deste mundo.  
(CAMUS, 1964, p.177)

No romance, o menino sente “vergonha e ao mesmo tempo a vergonha de ter sentido vergonha” ao preencher, diante do amigo no ginásio, uma ficha sobre a profissão dos pais, pois a mãe era uma empregada doméstica (CAMUS, 1994, p.181).

Dessa forma, essas notas escritas em primeira pessoa nos oferecem indícios sobre o processo de criação camusiano; o primeiro deles é a hipótese de que o escritor constantemente revisite e releia os seus cadernos, hipótese que é corroborada pelo fato de que Camus recopia trechos ou mesmo desloca folhas dos *Cadernos* para o dossiê de *O Primeiro Homem*. Em seguida, podemos observar como o teor das notas vai mudando; a primeira aparece de maneira direta, a segunda contém a menção “infância pobre” e a terceira, a menção “romance infância pobre”, mesmo sendo escrita em primeira pessoa, demonstrando o quanto o projeto de *O Primeiro Homem* se ancora na biografia do autor, apesar de ser um romance e não a autobiografia de Camus. Anos depois, quando as notas explicitamente dedicadas ao romance começam a aparecer, elas não são mais escritas em primeira pessoa e passam a se referir às ações do personagem em terceira pessoa. Podemos observar nos *Cadernos* um procedimento de escrita que representa uma etapa entre o vivido, ou pelo menos a lembrança do vivido e sua transformação em matéria de criação.

#### OS *CADERNOS* COMO OBRA

Os cadernos são, em princípio, escritos para não serem lidos pelos outros. Camus, porém, parece considerar a possibilidade de publicação dos seus uma vez que, no período de 1952 a 1953, datilografa e corrige parcialmente os sete primeiros cadernos; são correções que vão de uma simples rasura a acréscimos de tamanhos variados. Essas correções seguem sempre o mesmo método: primeiramente uma datilografia com correções manuscritas; em seguida, uma outra que integra essas correções. Conforme a edição da biblioteca da Pléiade (tomo II, 2006), uma comparação entre os manuscritos mostra que o texto datilografado e revisto pelo autor, principalmente o do primeiro caderno, foi consideravelmente suprimido por Camus. No início do primeiro caderno, ele recorta páginas ou passa a gilete sobre elas; muitos críticos consideram que se trata de notações mais íntimas, possivelmente sobre o primeiro casamento de Camus.

Isso faz com que esse documento que funcionava apenas como um

prototexto passe pela fase pré-editorial de datilografia e correção do datiloscrito, confundindo as fronteiras entre prototexto e texto e fazendo com que os *Cadernos* acedam posteriormente ao *status* de obra, quando são publicados pelos editores. No entanto, algumas perguntas se colocam: O que faz de um texto uma obra, a publicação? Para Jean-Bellemin Noel (1972), o texto seria um todo fixado em seu destino (a publicação), enquanto o prototexto traria consigo e proclamaria sua própria história. Os *Cadernos* se encontram numa zona indefinida e ambígua entre texto e prototexto, uma vez que ele foi publicado e explicita seu próprio processo de criação (não há uma versão final dos *Cadernos*, por exemplo).

Hay apresenta uma opinião diversa, uma vez que para ele essa fronteira não é tão importante, pois a literatura começa no momento preciso em que a pena toca o papel e a página se abre a escritura. Como bem resume Grésillon:

Para um escritor, todo suporte é bom para a pena, toda a situação boa para escrever (as cadernetas, precisamente, estão aí para provar), toda notação produz um texto. Neste sentido, as cadernetas não são somente instrumentos de trabalho, mas também objetos literários pois, eles pertencem já a totalidade do escrito. (1994, p.13, tradução nossa)

Além disso, o crescente interesse pelos documentos da criação, testemunhado pelo grande número de publicações desse gênero, ao supor a existência de leitores faz com que esses objetos façam progressivamente parte da literatura.

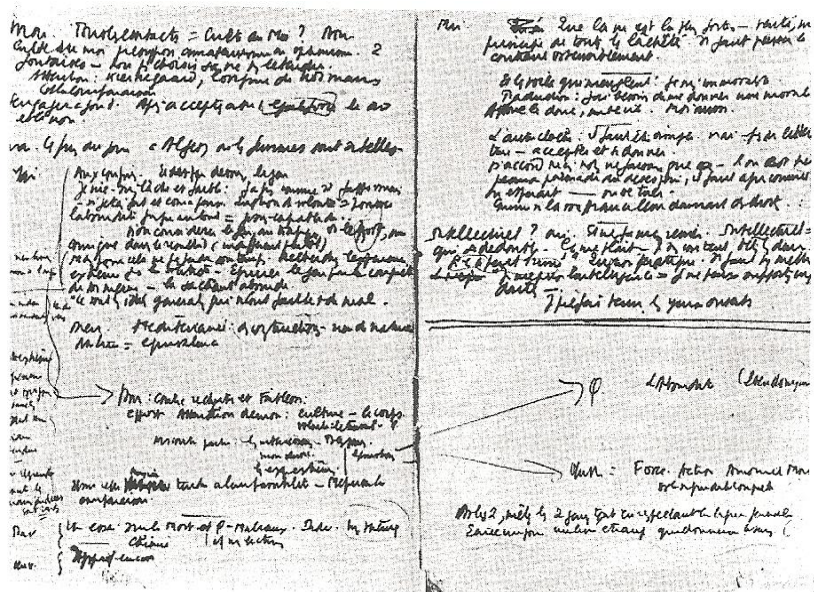
Assim, o leitor encontra em primeiro lugar o prazer de penetrar nos bastidores da escritura, de seguir as marcas desses impulsos iniciais, de observar como o escritor organiza seu processo de criação, quais são seus procedimentos de escritura, enfim, refletir sobre as próprias operações da escrita. Além do mais, se tomamos contato com uma edição fac-similada, ou se como pesquisadores temos acesso ao manuscrito original, podemos refletir também sobre a materialidade da escrita, que, por suas características, pode nos falar de um lugar ou marcar as épocas de uma vida.

É interessante, por exemplo, observar que Camus fazia uso de cadernos escolares de folhas quadriculadas em cujas capas ele anotava o ano em que havia começado a escrever.

A caligrafia, por sua vez, não é uniforme; ele escreve a caneta, normalmente preta e/ou azul, ou a lápis.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Todos os documentos relativos aos *Cadernos* estão depositados no Fundo Albert Camus da



Une double page du Cahier n° 1.

Figura 1. Página dupla do primeiro caderno.

Dessa forma, quando pensamos no uso desse suporte de pequenas proporções, podemos observar o quanto ele favorece a escrita de textos curtos e de frases breves, donde concluímos que a fragmentação é própria ao uso do caderno. A escritura fragmentária está muitas vezes ligada ao inacabamento; para os românticos alemães ela é o signo ou o traço de uma totalidade impossível. O fragmento dos cadernos, por sua vez, pode ser de diversas naturezas; como vimos em nosso primeiro tópico, ele pode ligar-se à totalidade da obra em preparação. Mas, mais profundamente, o fragmento supõe uma liberdade para a escrita, a escritura estaria sempre aberta diante dessas páginas em branco, opondo-se assim à utopia do fechamento do texto. Dessa forma, a fragmentação do caderno depõe, assim, não sobre a angústia de não poder acabar como no romantismo, mas sobre alegria de sempre poder começar: “Escrever, minha alegria profunda!”, podemos ler nos *Cadernos* (CAMUS, 1962, p.77).



Se pensarmos os *Cadernos* enquanto obra, a escritura fragmentária corresponde a um discurso descontínuo que, segundo Barthes, demanda um esforço de recomposição por parte do leitor (1964, p.183). Como seria possível recompor, ou melhor, compor uma história por meio dos *Cadernos*? A resposta se encontra nas próprias notas. Camus costumava refletir sobre sua escrita e colocar nessas páginas uma espécie de plano arquitetural para a construção de sua obra, que se organizava a partir de temas: I. O mito de Sísifo (absurdo). — II. O mito de Prometeu (revolta). — III. O mito de Nêmesis (CAMUS, 1964, p.328). Para cada tema, Camus organizava a sua escrita a partir de três textos: uma narrativa, um ensaio e peças de teatro; por exemplo, o primeiro ciclo era composto por *O Estrangeiro*, *O Mito de Sísifo* e *O Mal-Entendido*; o segundo por *A Peste*, *O Homem Revoltado* e *Os Justos*. O terceiro ciclo, sobre o tema do amor, não pôde ser empreendido devido à morte prematura de Camus; no entanto, ele deixa um fragmento de romance de 144 páginas manuscritas, *O Primeiro Homem*. Assim, nos nove cadernos que Camus escreve, podemos seguir como esses temas surgem, se entrelaçam e atravessam todos eles como um fio condutor, formando a unidade desse todo diacrônico que conhecemos como os *Cadernos*.

Por outro lado, o fragmento também pode ser compreendido como um todo fechado em si mesmo; por exemplo, as máximas e os aforismos utilizados comumente na escrita filosófica. O aforismo é geralmente uma proposição curta e sucinta que encerra uma reflexão de natureza prática e moral. O termo “máxima”, por sua vez, foi muito usado pelos moralistas franceses da segunda metade do século XVII para designar uma regra moral. La Rochefoucault, por exemplo, intitulou sua coletânea de pensamentos de *Reflexões ou sentenças e máximas morais*.

Os escritores preferidos de Camus sempre foram os moralistas e, em certo sentido, Camus praticou em seus *Cadernos* tanto a escrita de aforismos como a de máximas. Porém, se quisermos utilizar um termo mais geral, podemos dizer que Camus anotava ali pensamentos que se estendiam desde proposições morais e éticas até observações sobre o ser humano e sobre a literatura. Apresentamos aqui alguns exemplos:

Escrever é se desinteressar. Uma certa renúncia na arte. Reescrever. Um esforço que traz sempre um ganho, não importa qual seja. Questão de preguiça para aqueles que não conseguem. (CAMUS, 1962, p.49)

Existem aqueles que são feitos para amar e aqueles que são feitos para viver. (CAMUS, 1962, p.166)

A vontade é também uma solidão. (CAMUS, 1962, p.235)

O calor amadurece os homens como as frutas. Eles

amadurecem antes de viver. Eles sabem tudo antes de nada ter aprendido. (CAMUS, 1964, p.104)

Para que um pensamento mude o mundo, é preciso primeiramente que ele mude a vida daquele que o sustenta. É preciso que ele se torne em exemplo. (CAMUS, 1964, p.162)

A Beleza, que ajuda a viver, ajuda também a morrer. (CAMUS, 1964, p.285)

Quando velhos chegamos a uma sabedoria ou a uma moral, perturbação que devemos sentir em relação ao pesar de tudo o que fizemos contrário a essa moral ou a essa sabedoria. Muito cedo ou muito tarde. Não existe um meio-termo. (CAMUS, 2008, p.1.008)

Não se pode viver tudo o que se escreve, mas tenta-se. (CAMUS, 2008, p.1.171)

Sobre todos os caminhos do mundo milhões de homens nos precederam e seus traços são visíveis. Mas sobre o mar, o mais antigo, nosso silêncio é sempre o primeiro. (CAMUS, 2008, p.1.190)

A partir destes exemplos, podemos afirmar que o leitor dos *Cadernos* também pode encontrar seu prazer de leitura ao seguir as reflexões contidas nessas pequenas frases, como se eles funcionassem também como um livro de máximas ou aforismos.

Em 1951, encontramos uma nota na qual o escritor se propõe a escrever aforismos: “Depois de *O Homem Revoltado*. Recusa agressiva, obstinada do sistema. Daqui para frente o aforismo” (CAMUS, 1964, p.343). Parece-nos aqui que Camus planejava escrever um livro somente com aforismos em uma recusa clara ao sistema proposto pelos escritos filosóficos, muito embora essa recusa já fizesse parte de sua escrita desde a publicação de *O Mito de Sísifo*. Devemos lembrar que Camus nunca se considerou um filósofo; seu interesse maior é saber como se conduzir:

Tudo o que posso dizer de minha parte é que: eu não sou um filósofo. Eu não creio suficientemente na razão para acreditar em um sistema. O que me interessa é saber como se conduzir. Mais precisamente como se conduzir quando não se crê nem em Deus nem na razão. (CAMUS, 2000, p.1.428)

No mesmo sentido, podemos ler nos *Cadernos* a seguinte reflexão: “só se pensa por imagens. Se você quer ser filósofo, escreva romances” (CAMUS, 1962, p.23).

O prefácio que Camus escreve às *Máximas* de Chamfort em 1943 (CAMUS, 2006, p.923) nos dá pistas de como ele compreendia esse universo da filosofia que se afastava da sistematização. Ele começa justamente afirmando que os maiores moralistas franceses não são aqueles que fazem frases, mas os romancistas, pois não se pode aprender nada acerca da conduta humana lendo as máximas de La Rochefoucauld. Para Camus, a máxima praticada por La Rochefoucauld se assemelharia a uma equação; ao contrário, Chamfort não escreveria máximas, mas observações que poderiam facilmente entrar no decurso de uma narrativa. Em uma belíssima análise, ele nos apresenta Chamfort como um romancista e seu livro de máximas como um romance desorganizado — com seu enredo, seus temas e seus personagens — para o qual ele tenta restituir a coerência.

Da mesma forma, poderíamos aplicar essa fórmula aos *Cadernos* e afirmar que todos os pensamentos ali contidos poderiam entrar no decurso de uma narrativa ou ensaio, enfim, que eles poderiam fazer parte do processo de criação.

#### CONCLUSÃO: AFINAL, O QUE SÃO OS *CADERNOS*?

Como podemos perceber, os *Cadernos* de Albert Camus são heterogêneos, nele se misturam praticamente todas as definições do uso que os escritores fazem dos cadernos: como uma espécie de diário, onde se misturam reflexões sobre o cotidiano e sobre o trabalho de escrita; como um caderno de esboços, isto é, onde se lançam os primeiros instantâneos textuais não necessariamente ligados a uma obra; e até como um caderno de preparação, isto é, suporte onde são lançadas notas a favor de uma obra. Todos esses aspectos transformam os *Cadernos* de Camus em um objeto compósito, um lugar privilegiado de uma prática de escrita que registra indistintamente o efêmero e o essencial, eventos cotidianos e projetos literários, onde se desenha a trama que cruza o olhar e o pensamento, o vivido e a criação (HAY, 1990, p.13).

Finalmente, podemos dizer que os *Cadernos* funcionariam como um paratexto, um lugar no qual encontramos reflexões sobre a escrita e sobre as obras e que nos permite vislumbrar como o escritor se posicionava diante das críticas e de eventos históricos ou mesmo pessoais. Mas se trata de um paratexto que não está à margem da obra e que pode, por si mesmo, ser encontrado através do prazer da leitura, tanto para o leitor que se interessa pelo processo de criação quanto para aquele que se interessa pelo fragmento reflexivo. Retomando a expressão de Blanchot, os *Cadernos* de Camus se configuram como “o livro por vir” isto é, um espaço de possibilidades muito

mais que de resultados, um espaço no qual o leitor também pode se inserir.

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BARTHES, Roland. Littérature et discontinu. In: *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMUS, Albert. *A morte feliz*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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

\_\_\_\_\_. *Carnets II 1942-1951*. Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Carnets III 1951-1959*. Paris: Gallimard, 1989.

\_\_\_\_\_. *Le Premier Homme*. Paris: Gallimard, 2008. (Collection Folio)

\_\_\_\_\_. *Núpcias, o verão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. *O avesso e o direito*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *O homem revoltado*. Tradução de Valérie Rumjaneck. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Primeiro Homem*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1994.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2006. (Bibliothèque de la Pléiade, t.I)

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2006. (Bibliothèque de la Pléiade, t.II)

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2008. (Bibliothèque de la Pléiade, t.IV)

\_\_\_\_\_. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, 2000. (Bibliothèque de la Pléiade)

GRENIER, Roger. *Albert Camus: soleil et ombre*. Paris: Gallimard, 2009. (Collection Folio)

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 1994.

HAY, Louis. *Carnets d'écrivains I*. Paris: Ed. CNRS, 1990.

\_\_\_\_\_. *A literatura dos escritores*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

NOEL, Jean-Bellemin. *Texte et avant-texte*. Paris: Larousse, 1972.

XUEREB, Jean-Claude. *Écriture autobiographiques et carnets: Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux*. Bédée: Éditions Folle Avoine, 2003.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012