



VIOLÊNCIA DO SENTIDO/ SENTIDO DA VIOLÊNCIA: LEITURA DE “A MOEDA FALSA” DE CHARLES BAUDELAIRE,

VIOLENCE OF MEANING/ MEANING OF VIOLENCE:
A READING OF BAUDELAIRE’S “LA FAUSSE MONNAIE”

Emílio Maciel¹

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo: Leitura de uma das peças mais enigmáticas do cânone de Baudelaire, este ensaio explora e analisa os mecanismos retóricos em ação no poema, tomando como ponto de partida a complexa interação de tropo e narrativa na elusiva tessitura de *La fausse monnaie*.

Palavras-Chave: Retórica; Lírica; Modernidade.

Abstract: *A reading of one of the most enigmatic pieces of Baudelaire’s canon, this essay explores and analyses the rhetorical devices at work in the poem, taking as a point of departure the complex interplay of narrative and trope on the elusive tissue of “La fausse monnaie”.*

Key-Words: *Rhetoric; Lyric; Modernity.*

INTRODUÇÃO

¹ emaciel72@gmail.com

“Nenhuma sociedade pode existir sem troca, nenhum troca sem medida comum, e nenhuma medida comum sem igualdade. Assim, toda sociedade tem por lei básica alguma igualdade convencional, quer nos homens, quer nas coisas”

J.J. Rousseau

Com pouco menos de duas páginas de extensão, *A moeda falsa*, de Baudelaire, é entre todas as 50 peças reunidas em o *Spleen de Paris*, uma das que mais tem atraído o interesse de seus melhores leitores, que nele veem o algoritmo pelo qual se pode ter acesso à mecânica do livro inteiro. Tendo como foco uma dupla de amigos andando ao léu por uma grande cidade, sendo um deles a voz de um eu nada não confiável que nos relata a história, a primeira grande dobradiça da narrativa ocorre quando, diante da mão estendida de um pedinte, a figura que aparecera contando e separando dinheiro na abertura do texto entrega àquele uma esmola inabitualmente generosa, para a imediata estupefação da personagem do narrador. Desafiado a encontrar uma explicação racional para o estranho gesto, cujo peso é aliás instantaneamente alterado tão logo o amigo informa que se trata de uma contrafação, o narrador propõe a princípio uma hipótese completamente desapaixonada para elucidá-lo, exposta no longo parágrafo em que, enquanto enumera alguns dos trajetos possíveis da moeda de dois francos, especula-se sobre os resultados que poderiam ser extraídos daquela ação insólita, num espectro que cobre desde a prisão do mendigo como falsário até um cenário em que a moeda se torna o ponto de ignição de uma fortuna momentânea. Numa tocada que põe deliberadamente entre parênteses a possibilidade de empatia, ao converter o mendigo em mera cobaia de um bizarro experimento esteticista, essa meticulosa enumeração de

alternativas será em seguida fortemente abalada pelo asco e espanto gerados pelo olhar de candura do amigo, logo depois de uma cena em que, ao comentar que “não há nenhum prazer mais doce do que surpreender um homem dando mais do que ele espera”, este força a voz em primeira pessoa a retificar de imediato o sentido da esmola; o que sela também a sua decidida tomada de distância em relação ao outro. E é assim que, ao identificar a mesquinha latente no gesto em questão – que justo por não implicar qualquer sacrifício material da parte de quem doa é um pouco como querer ao mesmo tempo comer o bolo e ficar com ele –, o narrador começa a preparar também o terreno para o fecho em chave de ouro do poema, quando, com uma contundência que em nada fica a dever aos grandes moralistas franceses, este dá um decidido passo atrás em relação à tolice do colega de passeios. Não sem motivo, é um recuo que responde na textura da prosa por uma sensível alteração de seu registro dominante, que, *pari passu* a tomada de consciência do narrador, abandona aí o plano eminentemente pedestre de fisiologia urbana para elevar-se a um tom que tem certamente muito mais a ver com La Bruyère do que Allan Poe e, em meio ao aparente absurdo do que se acabou de narrar, faz as vezes agora de uma voz de autoridade arredondando em salto generalizante as arestas acumuladas.

Num desenho que parece sugerir claramente uma movimento em *zoom-out*, em que o último plano engloba e revela o sentido definitivo de todos os outros, a síntese que dá a impressão de ter lugar a partir disso é respaldada também pelo modo como, em um nível por assim dizer meta-poemático, o trajeto exposto em *A moeda falsa* se deixa ler facilmente quase como a metáfora auto-explicativa da voz de Baudelaire, ao apontar para algo como um logro intrínseco à circulação de falas, gestos e objetos entre os sujeitos. De sorte que, no sintagma aí escolhido como título, não é difícil ver uma súpula bastante eficaz do exorbitante jogo de transferências que impulsiona sua lírica, na qual as

símiles instauram pontos de contato entre as coisas mais heterogêneas, enquanto as conotações vão sendo agilmente contrabandeadas de um extremo a outro. Por outro lado, à medida em que caminha sem mais hesitações para uma totalização de sentido – evidente no modo como as últimas linhas amarram em frases de efeito tudo o que as antecede –, o texto revela uma considerável discrepância face as bruscas mudanças de enquadramento que assomam em outros poemas do livro, como é o que se vê, por exemplo, quando no desfecho de “A sopa e as nuvens” e “Os dons das fadas”, uma espécie de versão rebaixada de um *deus ex machina* surge de repente para nos devolver num só golpe ao mais desolador prosaísmo. Em um plano mais específico, aliás, essa atipicidade de *A moeda falsa* no corpus de *O spleen de Paris* se estende ainda à relação muito mais pacífica entre nome e corpo do poema, e nesse aspecto se coloca alguns passos além daquilo que se vê em peças como *O bolo*, *O relógio*, *O brinquedinho do pobre*, cujos títulos preferem antes pôr em destaque realidades de segundo grau, apontando menos para os objetos escolhidos como foco da história do que para as comparações e/ou metáforas usados para compreendê-los. Encurtando um pouco a distância, porém, é certo que, como elemento capaz de matizar um pouco essa rachadura, pode-se destacar o ar de família gerado pela aproximação que vem a ser o carro-chefe do terceiro parágrafo; a ênfase aí recaindo no modo como, ao equacionar a súplica do mendigo ao olhar dos cães açoitados, o texto dá bem a medida da intensidade de estridência que Baudelaire pode atingir, sempre que se trata de curto-circuitar contextos díspares por intermédio de um “como”. Na esmagadora maioria de seus poemas, trata-se de uma presilha convertida quase sempre em salvo conduto para as mais inesperadas violências semânticas, signo de uma situação na qual, via de regra, quase como num correlato em miniatura da experiência urbana, ao leitor nunca é dado saber direito aquilo que irá aguardá-lo a cada mudança de linha. Na contagem final, entretanto, parece relativamente seguro que, para

conseguir atar com firmeza todos os passos do texto, a progressão descrita nesta paráfrase deve se somar à cerrada articulação de simetrias unindo e contrapondo seus pontos distantes, até adquirir as poucos a forma de uma constelação que, tendo como centro mais evidente a questão da troca, e como horizonte último a tentativa de definir o que se ganha e se perde nesse entremeio, adquire uma especial relevância no cotejo do quinto com o sétimo parágrafo, que são aliás os momentos em que a tensão de estilos atinge o paroxismo. Não é o que se poderia chamar de uma contraposição óbvia: afinal, para que a estrutura ganhe evidência, é necessário fazer, primeiro, com que a impressão de clareza gerada na leitura transversal se vergue a um recorte que procure antes verticalizar em um só eixo paradigmático esses pontos não-contíguos, para, uma vez isolados os traços comuns, passar então a pensá-los menos como elos de uma cadeia com início, meio e fim do que como uma espécie de sistema de contrastes opositivos em solidariedade recíproca; do que resultará instantaneamente também a necessidade de encontrar outra moldura mais consistente para enquadrar o detalhe. Um pouco como o que se dá, aliás, com o próprio narrador do conto, na palinódia que se segue à detecção no amigo de um inconveniente olhar de candura. No plano sintático estritamente dito, por exemplo, essa transformação do contraste estilístico em jogo de oposições já se faz perceber com clareza no privilégio concedido à conjunção “ou” no quinto parágrafo, no qual o narrador parece querer exaurir *sine ira et studio* todo o campo de possibilidades disponíveis – embora menos pela enumeração detalhada de todas as alternativas do que pela exposição das bifurcações mais dramáticas às quais supostamente poderia conduzir a entrega da moeda. Muito convenientemente, por sinal – pois não há dúvida de que isso cumpre também uma função decisiva na vertebração do conjunto –, no momento em que o texto se aproxima de concluir-se, esse empenho em cobrir à exaustão todo o espectro semântico cederá vez a uma sintaxe em tudo destoante

à do quinto parágrafo, quando o gosto por exhibir uma espécie de desproporção constitutiva entre causa e efeito – isto é, entre o caráter aparentemente diminuto do golpe inicial e os eventuais cenários de catástrofe a que ele pode conduzir – lembrava um pouco uma versão de bolso da lei da desorganização de Balzac, aí submetido a um ritmo ainda mais acelerado e trepidante que o de *Ilusões perdidas*. Quando se chega ao parágrafo 7, contudo, o que antes sugeria menos uma forma fechada que uma nebulosa em expansão – com a qual o poeta tenta então cobrir todos os extremos de glória e opróbrio da vida social – dá lugar a um recorte que estreita repentinamente o âmbito dos trajetos virtuais, e num só gesto perfaz também a pronta desqualificação do suposto ato piedoso do amigo, aí enlaçada em zeugmas que, ao escancararem ainda mais o dissídio latente na pretensão de “fazer caridade e um bom negócio, ganhar quarenta tostões e o coração de Deus” (BAUDELAIRE, 1996), jogam a derradeira pá de cal sobre a sua inapelável má fé. Não é tudo: deslizando agora para um nível mais amplo de articulação, isso que se resolve na escala microscópica como um contraponto mais ou menos fratricida entre um “ou” e um “e” – no qual, curiosamente, o segundo termo cumpre menos a função de unir do que de explicitar uma incongruência – toma um nível acima no texto a forma de um intrincado movimento de identificação e desidentificação entre o eu e o ele, elegendo como ponto de partida, desta feita, a sutil, mas irrecusável emergência do discurso indireto livre no parágrafo 5, quando o cadenciar das perguntas pontuando o raciocínio (“Ela não poderia multiplicar-se em moedas verdadeiras? Não poderia também levá-lo à prisão?”, BAUDELAIRE, 1996) gera um gradativo ainda que momentâneo embaçamento das perspectivas de primeira e terceira(s) pessoa(s) – quase como se o narrador estivesse agora pensando no corpo de um outro. Não por acaso, é o que fará também, um pouco mais tarde – e quase num desdobramento lógico da insegurança gerada com a indiferenciação –, com que o momento de clausura do texto marque

exatamente o esforço de retomada da individuação dessa primeira pessoa, cuja identidade surge no parágrafo 7 como corolário daquilo que ela condena e rejeita naquele a quem chama de “amigo”, convertido aí no termo menos forte de uma assimetria flagrante, e por obra e graça do quê, de uma vez por todas, o desejo sumamente tacanho e filistino de alcançar o paraíso a preço módico é englobado e enfim desqualificado pela voz a quem cabe agora desferir o tiro de misericórdia.

De um modo geral, portanto, na firmeza com que isso destrói toda a legitimidade simbólica do ponto de vista contrário, dispensado com uma mistura de nojo e condescendência aristocrática pelo eu do poema, até culminar muito apropriadamente no “on” impessoal que empresta o devido álibi de desinteresse ao rito expiatório, está um desdobramento que só faz confirmar a eficácia retórica da série de polarizações que o texto mobiliza, ao confrontar o afã de equilibrar coisas incompatíveis do amigo auto-enganado à desapiedada lucidez como, nas frases finais, a postulação de superioridade do narrador se dá a ver como o prêmio pela coragem de olhar de frente a própria miséria; volta-face que agora implica também, por certo, num claro aceno a La Rochefoucauld, Pascal, entre outros, a capacidade de chamar o mal pelo nome e reconhecê-lo como parte constitutiva de si mesmo. À primeira vista, pelo menos, sendo essa uma primazia afirmada acima de tudo por via transversa, tendo preferencialmente por emissário uma construção em litotes (“Nunca é perdoável sermos maus, mas há certo mérito em saber que o somos”. BAUDELAIRE, 1996), ocioso notar que, validando mais uma vez a eficácia retórica desse dizer indireto, a aparente falta de complacência que motiva isso tudo só tende a reforçar ainda mais a autoridade do narrador do poema, com isso alçado a detentor de um excedente de visão em relação a um terceiro auto-iludido. De certa forma, invertendo agora o percurso da filigrana à referencialização, o que se tem aqui é um giro, portanto, que, ao fazer a

apologia da visão idiossincrática – e desse modo retratar o poeta como um ser de exceção cuja perspectiva é diametralmente oposta da visão dominante – acena mais uma vez para outro topos clássico da poesia de Baudelaire, ao contrastar a estreiteza conciliatória típica dos pequenos burgueses à capacidade do narrador-dândi de estar ao mesmo tempo dentro e fora do mundo que habita. Funcionando assim quase como um fecho de abóbada para uma trama de tensões – mas tendo dessa vez a seu favor um movimento narrativo aparentemente muito mais unificado e centrípeto do que de hábito –, a alternativa realçada nas últimas 3 linhas, em outra curiosa ironia, soa quase como a versão expandida da transição esboçada logo no início do último parágrafo, quando a síncope provocada pelo olhar de candura – convertido assim no *point de capiton* a partir de onde vai articular-se a palavra final do narrador – é reintegrada num raciocínio que ameniza gradualmente esse choque em dicção aforística, mas sem que isso implique de fato a solução de um dos problemas mais infernais e candentes que o texto coloca – mais especificamente quando a poderosa impressão de lucidez e tranquilidade que domina o final aponta para algo como um casamento sem dissídio entre sensível e inteligível, ato e leitura, gesto e decodificação. Sendo também uma prova de virtuosismo retórico no seu próprio direito, é bem verdade, todavia, que por mais sedutora que possa ser tal pacificação, ela traz consigo o perigo de que, quando menos se espera, a inegável sensação de clareza que a progressão engendra pareça tornar quase inútil todo o acidentado percurso descrito nos 6 primeiros parágrafos, convertidos desse modo em mera alavanca para tornar ainda mais impactante e duradoura a síntese final, que nesse desenho ganha um peso muito parecido com o de uma ofuscação. Em primeira instância, portanto, é como se o aparente ganho cognitivo que o final encerra nos tornasse subitamente alheios a toda uma série de pequenas transgressões que o tornaram possível – coisa que evidentemente em nada depõe contra a importância destas.

Pelo contrário: tendo lugar exatamente no plano mais comezinho e prosaico da articulação de tropos e enunciados – seja quando se busca suturar possíveis pontos cegos com uma conjunção banal, seja quando, ainda, se trata de negociar uma passagem difícil pela calibragem de uma expressão petrificada ou de uma pequena frase feita – são transgressões que tendem por isso mesmo a fugir ao escopo eminentemente panorâmico de uma primeira paráfrase, razão porque, de resto, para colocá-las em destaque, torna-se necessário desacelerar um pouco o ritmo desses saltos, como tática para ver até que ponto o todo e filigrana podem eventualmente destruir um ao outro. Nessa direção, aliás, supondo-se que estejamos mesmo diante de uma contraposição produtiva, penso que um bom ponto de partida para circunscrever tal embate pode ser encontrado exatamente no momento em que se instaura a primeira assimetria violenta no corpo do texto, quando, ao constatar a enorme disparidade entre as duas esmoladas, o narrador tira então rapidamente da manga um raciocínio que logo transforma em inferência abrupta, e que, uma vez traduzido em ato de fala, irá desempenhar uma função decisiva em tudo o que virá a seguir:

A oferta de meu amigo foi bem mais considerável que a minha, e eu lhe disse: ‘Você tem razão; além do prazer de surpreender-se, não há outro maior do que causar surpresa. – Era a moeda falsa’, respondeu tranquilamente, como que justificando a sua prodigalidade. (BAUDELAIRE, 1996, p. 149)²

Num parágrafo que se desenvolve aparentemente como extremas fluência e clareza, tendo como eixo uma ágil troca de frases entre as duas partes, é possível que o ponto mais delicado a se destacar incida exatamente sobre a falsa obviedade desse “você tem razão”, na qual pode-se ver o momento em que, em face do abismo aberto de chofre pelo gesto inesperado, o narrador tenta

² L’offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne, et je lui dis : « Vous avez raison ; après le plaisir d’être étonnée, il n’en est pas de plus grand que celui de causer une surprise. – C’était la pièce fausse », me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité. (BAUDELAIRE, 1996, p.148)

então indexá-lo a fórceps a uma premissa partilhada por ambos, da qual a transferência da moeda ao mendigo constituiria por assim dizer a exemplificação. Afastando-se um pouco o olhar, porém, é desconcertante notar, linhas depois, como essa mesma aparência de consenso será colocada em cheque sem mais dificuldade por uma frase puramente afirmativa do amigo do narrador (“– Era a moeda falsa”), ensejando com isso também a dobra na qual o eu encarregado de emoldurá-la em discurso direto – dispositivo que em tese marca então uma fronteira inconfundível entre aquilo que o amigo diz e o que o narrador pensa – irá de imediato acrescentar o peso de uma réplica relativizadora à hipótese que acabara de elaborar e enunciar, em uma operação tornada ainda mais evidente quando, no seu interminável diálogo consigo próprio, o mesmo eu que filtra para nós todos os eventos do texto propõe-se então, no breve enunciado indigitando o teor da moeda, a ler uma desculpa que visa principalmente a diminuir o poder de fogo da discrepância notada, não obstante a calibragem de um astuto “como que” (*comme pour se justifier de sa prodigalité*) relegando aí prudentemente a dedução ao plano da hipótese. Porém, a julgar pelo que vemos ser exposto no parágrafo seguinte – quando, sem atinar para sua nada pequena compulsão a precipitar-se, o narrador começa a extrair “as deduções possíveis de todas as hipóteses possíveis” (BAUDELAIRE, 1996), num giro que empresta portanto peso de fato consumado ao que até há pouco se limitava quando muito a uma interessante incerteza –, não é descabido supor que, nessa disposição a tomar como certa depressa demais a partilha de sentido, está o primeiro nó da miragem que o texto irá meticulosamente erguer e depois destruir, dando partida a um trajeto que, ao trazer à tona a ansiedade que serve de motor à dedução errônea, revela com isso a existência de uma insólita zona de instabilidade no que antes se supunha evidente o bastante para nem precisar ser provado, sequer discutido. No limite, é o que faz também – quase como o corolário inevitável dessa discrepância – com que, uma vez

exposto um mal entendido profundo no que até há pouco se tinha por óbvio, sejamos então forçados a reconsiderar mais uma vez o sentido do trajeto, para aí reconhecer o concurso de uma torção na qual, se o narrador chega a ponto de indistinguir-se do amigo no parágrafo 5, é apenas para conferir ainda mais autoridade e contundência ao recuo defensivo do fim, cujo ponto de partida não é senão o trecho em que este capta um brilho de candura coroando a réplica do outro; detalhe aí a meu ver suficiente para – ou isso pelo menos é o que parece nos fazer acreditar o narrador do texto – converter a sua meticulosa enumeração de hipóteses em um simples desenho na nuvem. O mais impressionante, contudo, é que na medida em que coloca-se claramente como uma anáfora da fala do narrador – aspecto confirmado seja pela frase no gerúndio reforçando o enlace (*en reprennant mes propres paroles*), seja pelo uso nada aleatório do mesmo “Você tem razão” empregado no quarto parágrafo –, o trecho em que se dá a súbita correção do sentido suposto na esmola gera de imediato um irresistível efeito de simetria sobre o primeiro mal-entendido do texto, que parece aí quase repetir-se um nível acima na intervenção do amigo, sem prejuízo de também servir de pivô para uma transição decisiva, a ter lugar quando a cautela que marcava e de certo modo até desculpava a primeira inferência incorreta é substituída por um salto nada embaraçado até a convicção plena, justo no ponto em que o narrador acredita “ver claramente” o sentido do ato do outro. Se considerarmos o aumento de força ilocutória que tal passagem revela, o traslado da observação cautelosa à solidez da certeza caminhará aí no sentido de reforçar a ideia de uma progressão narrativa inexorável, não fosse pelo nada ocioso detalhe de que, tanto num momento como no outro – e muito embora não exatamente com a mesma ênfase – a convicção dar-se muito menos por efeito do desdobramento de um silogismo do que uma espécie de operação tapa-buraco tendo como alvo a própria fratura aberta pelo gesto dissonante, numa reversão cuja consequência mais duradoura, ao que parece, vem a ser

exatamente destruir a pré-suposição de consenso em que se apoiava uma frase aparentemente inodora como “Você tem razão” (*Vous avez raison*), convertida desse modo no ponto em torno do qual se articulam as duas grandes clivagens do texto. Sem chegar a propriamente depor contra sua estabilidade – traço que nesse caso pode ser atribuído em boa medida à pressa quase prestidigitadora dessas trocas verbais –, o que se tem agora é um deslizamento, em suma, que por ter como sede dois pequenos desfiladeiros tão discretos quanto cruciais nos impele no mínimo a reler com cautela o caráter aparentemente inexorável de seu resultado, culminando no já referido acento à La Rochefoucauld das últimas três linhas, que soam quase como uma tomada aérea amplificando e generalizando o percurso antecedente. De um momento a outro, porém, uma vez colocados em primeiro plano tais deslizamentos – que exigem evidentemente uma reconstrução quadro a quadro para se tornarem notáveis –, é quase como se, em última análise, o inegável efeito de arredondamento das 3 últimas frases, ao assinalar o ponto em que se adiciona uma espécie de mais valia moral ao concatenar de choques, hipóteses e revisões, se desse a ver finalmente como o duplo em escala expandida do mesmo tipo de precipitação encenada nos dois breves diálogos, em que pode-se ler quase a alegoria do equívoco sem o que jamais teria sido possível a esse eu estabilizar o desfecho.

Pela imediata retroação que isso provoca na minha primeira paráfrase – ao trazer à baila, assim, a presença de uma suave, mas nem por isso menos letal desarticulação no seio do poema –, não há como negar, ainda, que essa ênfase sobre o jogo de marchas e contramarchas escandindo os versos – tendo como alvo precisamente aquilo que pode ser contrabandeado, de modo mais ou menos imperceptível, a cada aceleração brusca – acrescenta outro obstáculo nada suave ao seu entendimento mais corrente, ao criar de chofre um contraponto agônico entre, de um lado, a impressão geral que o todo provoca – na passagem do encontro fortuito à dicção dos moralistas do XVII – e os micro-

eventos sem os quais essa mesma impressão jamais teria sido possível. Numa primeira leitura, portanto, na percepção desse copertencimento estreito entre detalhe e conjunto pode estar também uma tática para validar um aporte que, ao dar o devido destaque a tais mutilações, não deixa de repetir por via transversa a próprio movimento retificador encenado no texto de Baudelaire, e do qual acabará resultando também nova assimetria, em um cenário onde o papel de dar a palavra final sobre a significação do texto é agora ocupado pelo olhar capaz de levar em conta a força potencialmente subversiva desses pontos cegos, cuja inegável relevância para o sentido do todo é por sinal endossada de modo bastante incisivo pela nada fortuita repetição da frase há pouco colocada em relevo (“Você tem razão”), talvez a grande carta-roubada de *A moeda falsa*. A pequena, mas crucial ressalva, porém, é que, num poema com esse nível de rigor e complexidade, destacar um nexos pertinente na trama a ser narrada não constitui por si só nenhuma garantia quanto à possibilidade de agregar a este nexos a valência correta, operação aí correndo de par ao tipo de rearticulação que se tentará fazer a partir disso – mas que pelo menos no que diz respeito a *A moeda falsa*, com sua dilacerada bricolagem de signos, estratos e vozes, passa menos pela busca de um possível mesmo se precário armistício entre a parte e o todo do que pelo esforço para destacar um jogo de sobreposições tirânicas entre seus sentidos potenciais. Em compensação, uma vez iniciado o embate efetivamente, curioso notar como a impressão de clareza produzida em cada um dos recortes – seja quando se jogam todas as fichas no movimento narrativo, seja quando se prefere intensificar a imersão na ênfase sobre os ecos e paralelismos entre o micro e macro – termina sistematicamente relativizada pela sequência da leitura; o que *prima facie* produz um impacto muito parecido com o do último parágrafo do texto, que funciona claramente como um teste de realidade para a hipótese aventada no quinto. Apenas que, se o desenho que faz entrever no plano literal não deixa dúvida quanto ao efeito hierarquizante que

daí decorre, ao levar portanto ao englobamento e rejeição da primeira hipótese sugerida, o mesmo já não se pode dizer das curiosas reversões temporais que a leitura incita, a terem lugar exatamente quando o desentranhar de uma clara trama de simetrias ligando porções distantes do texto – como é o que se dá no momento em que o amigo repete literalmente as primeiras palavras do outro, e cria com isso um diferendo ainda mais desconcertante que o primeiro – coloca em dúvida a aparente naturalidade daquilo que se desdobra no eixo sintagmático da história, tornando diabolicamente difícil decidir o que vem antes do quê: se foi a simetria criada para amarrar a trama, ou se esta é que está à serviço da intimação arquitetônica daquela. Acaso ou não, para quem esteja disposto a prosseguir mais um pouco nessa linha de raciocínio, intrigante notar, para dizer o mínimo, como, na medida em que coloca instantaneamente em crise a autoridade cognitiva da conclusão – sem em nada diminuir todavia a sua implacável lucidez retórica –, uma reviravolta desse tipo não faz senão endossar a validade e consistência de uma pequena insinuação feita quase de passagem pela primeira pessoa do texto, no instante em que alude à sua compulsão de “buscar o meio dia às 14 horas” (*chercher midi à quatorze heures*); catacrese capaz de servir aí como premonição da crise de autoridade engendrada no mergulho em *close reading*, quando a mesma dobra que confere nitidez aos paralelismos revela também inequivocamente o que há de construído e inesperado no que a princípio deveria ser como a encenação *in extremis* de uma vivência de choque, assinalando o corte a partir da qual, muito provavelmente, no salto do incidente à moral da história, se buscaria então sancionar a capacidade do nosso poeta para extrair sentido de todo e qualquer fenômeno, e promover assim uma indexação tão imprevisível quanto persuasiva de banal e geral, de contingência e necessidade. Diga-se de passagem, aliás, que, no que se refere à locução há pouco posta entre aspas, tampouco parece arbitrário que o momento em que o texto sinaliza mais

explicitamente para a duvidosa confiabilidade do seu narrador – que no caso vem a ser não por coincidência o mesmo que faz o alerta – dê-se exatamente por meio de uma expressão coloquial em piloto automático, capaz, é certo, de funcionar no primeiro nível de leitura quase como um apelo à benevolência do leitor, mas cujo peso mais crucial para o que ora nos interessa depende menos dessa tensão indissolúvel entre literal e figurado do que da falsa impressão de fluidez que este “buscar o meio dia às 14 horas” produz, ao fazer do clichê uma espécie de catapulta portátil levando o texto para frente, ao mesmo tempo em que deixa passar despercebidas a arbitrariedade e precariedade de alguns de seus saltos. Note-se ainda que, se expandido para todo o restante do parágrafo de que foi pinçada, esse uso deliberado e abusivo da catacrese dá as caras também no enquadramento enfatizando uma suposta passividade inerente ao raciocinar do eu, e de permeio fazendo com que a própria locução afetada, meticulosa e algo pedante que virá a seguir (“subitamente penetrou a ideia de que”/entra soudainement cette idée qu’une) apresente-se menos servindo a um esforço de inspeção do que do que como resultado de uma ideia que parece ter invadido sem mais aviso o cérebro por sua vez já sobremaneira fragilizado do protagonista, detalhe que concorre portanto para retirar deste cérebro boa parte da responsabilidade sobre o que irá se dizer em seguida. Nada a espantar, enfim, que, no instante em que o eu reassume definitivamente o controle do sentido, linhas depois, a impressão de um deixar-se levar que dominava o parágrafo 5 ceda vez a um forte e veloz *stacatto* de frases na voz ativa, num contraste que se, de uma parte, pode ser até disfarçado pela interposição do clichê – operando aí como um óleo amaciando o atrito das engrenagens da trama – nem por isso deve ser descartado como dado ocioso. No cômputo final, todavia, impossível negar que, para os leitores encarregados de radicalizar o mergulho sobre as muitas violências do texto, a quase irresistível eficácia narrativa de tais dispositivos – conjugada à compulsão para disfarçar a

arbitrariedade dos saltos por meio de uma cerrada amarração hipotática, com farto emprego de advérbios e conjunções para suavizar asperezas – nada é se comparada aquilo que terá lugar no trecho abaixo, onde pode-se reconhecer talvez a melhor sùmula disponível de todo o movimento:

Eu olhei no fundo dos seus olhos, e fiquei apavorado ao ver que brilhavam com incontestável candura. Então vi claramente que ela quisera a um só tempo fazer caridade e um bom negócio; ganhar quarenta tostões e o coração de Deus; alcançar o paraíso economicamente; enfim obter de graça um atestado de homem caridoso. (BAUDELAIRE, 1996, p. 151)³

Com seu meticuloso encadear de zeugmas preparando o bote final, esse trecho de certo modo resume exemplarmente as tensões essenciais do poema, ao descrever um movimento em que o desassossego do estado de ânimo com que a frase se verga – com seu emprego nem um pouco imprevisível da hipérbole do pavor no particípio passivo – é rapidamente corrigido e domado pelo anteparo da pseudo-conjunção conclusiva empurrando o texto para frente, e fazendo com que, em seguida, o espanto provocado pelo tal candura seja gradativamente amortecido por um desfile de simetrias em ziguezague, que assinala também a indexação do inesperado em um emolduramento mais amplo. E isso mesmo se, nesse trecho, esse enquadramento nada tenha de muito auspicioso para aquilo que subsume. A estar correta essa análise, portanto, no pequeno arco coberto por nossa decupagem, é como se pudéssemos acompanhar de camarote o trajeto de uma irreversível progressão em espiral, onde o incômodo gerado pela surpresa do início cederia então lugar a uma serenidade, lentidão e abrangência suficientes para, ao enumerar e contrapor em chave satírica os dois polos do espectro – que corresponderiam grosso modo

³ Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvanté de voir que ses yeux brillaient d'une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire; gagner quarante sols et le coeur de Dieu; emporter le Paradis économiquement; enfin atrapper gratis un brevet d'homme charitable. (BAUDELAIRE, 1996, p.150)

à caridade cristã e ao auto-interesse – assinalar também a retomada por nosso narrador do controle absoluto da situação, convertida assim em condição *sine qua non* para o ralentamento aforístico do desfecho. Tudo somado, para o que nos interessa mais decisivamente nesse momento, porém – quando a tônica incide sobre certas desarticulações menos óbvias capazes de colocar em suspenso a impressão de inteireza –, a verdade é que, se há um nó a ser privilegiado em tal passagem, este ocorre exatamente quando, pouco antes de ter início o elegante desfile de zeugmas, a repetição aparentemente descompromissada do verbo “ver” perfaz aquela que é talvez a mais temerária, cega e violenta de todas as comutações que o poema realiza, ao facultar assim a passagem de um processo inicialmente associado a sensações palpáveis – por mais ambíguas e opacas que tais sensações sejam – até outro de ordem puramente abstrata e metafórica, e que corresponde à tentativa de ler o sentido último daquilo que o gesto exhibe. Ressalve-se apenas que, sendo esta uma dobra praticamente incontornável a todo interagir humano – correspondendo à inflexão puramente hipotética graças a qual, a exemplo do que vemos em *A moeda falsa*, o elemento excessivo e/ou opaco da ação e/ou fala aberrante precisa ser subsumido e domado na ficção reguladora de um dado sistema de crenças; e que vem a ser exatamente o grande pilar defeituoso daquilo que se “dá por sabido” –, o mais suave que se pode dizer do trecho acima é que ele passa por inteiro ao largo de qualquer escrúpulo de prudência, incidindo numa extrapolação sutil mas energicamente desautorizada pelos dois erros de leitura anteriores, os quais, no mínimo, ao mostrar dois sujeitos caindo na arapuca da própria insegurança – e, antes mesmo de tentar pedir qualquer esclarecimento, se apressando a ler no gesto do outro o referendo de uma pretensa certeza comum que o próprio texto aniquila – acenam nitidamente na direção de uma certa cautela hermenêutica. A essa altura, porém, em meio à implacável sequência de golpes que o poema distribui, num percurso em que nunca

podemos distinguir direito seriedade e pilhéria, é como se o destaque aqui conferido aos pequenos abusos linguísticos – que é o que acontece, salvo engano, quando se traduz uma simples suposição em um assertivo “ver claramente” – soasse quase como um detalhe insípido em face ao atordoamento gerado pela rebater incessante dos signos uns sobre os outros. Por mais que, ao responder também pela velocidade um tanto desembestada com a qual o texto avança, a vertigem produzida com isso esteja longe de ser um vetor inoperante no que se refere à eficácia de pequenos logros como o há pouco citado. Recuando um pouco na narrativa, por fim, interessante perceber ainda que, ao sinalizar como pano de fundo último de tais operações para uma arbitrariedade impossível de ser domada e sequer reconhecida – refratando-se tanto no símile que une mendigo e cão açoitado quando na opacidade que mina por dentro a apressada leitura dos gestos –, isso desempenha também um papel de capital importância no acobertamento daquilo que torna possível as duas grandes digressões do narrador. Como me parece tornar-se bastante evidente mesmo na leitura apressada, tanto num caso como no outro, são digressões, a princípio, que, se podem soar muito discrepantes no que concerne a seu tom, conclusões e estratégias, tem ambas como ponto de partida o sequestro-captura realizado pelo olhar petrificante do eu, encarregado de fazer então com que, após ser súbita e arbitrariamente arrancado desse imenso ricochete semiótico, o detalhe passe a funcionar para nós como parte que vale pelo todo. Nem que seja apenas até o intromissão de um nova mudança de ângulo, que, um pouco ao estilo de uma epistemologia bufa – na qual as provas e evidências colhidas pelo mestre de cerimônias já não fazem nenhum esforço para disfarçar o seu viés eminentemente posição e manipulativo; o que dá a eles um caráter menos de esforço de convencimento do que de exibição de cinismo –, de novo respalda em *modus obliquus* a consistência desse texto aparentemente sem pé nem cabeça, mas onde tudo pode ser ao mesmo tempo pé e cabeça.

Num ritmo que vai saltando agilmente de uma perspectiva a outra – sem que jamais se perca ao longo de todo o trajeto o fio da sintaxe –, o movimento que viabiliza tais reversões não é decerto alheio à maleabilidade fornecida pelo dispositivo-prosa, que, à medida em que vão se acumulando esses e outros pequenos descalabros, dá a impressão de cumprir em *A moeda falsa* acima de tudo uma função paródica, tendo como alvo precisamente o tipo de certeza produzido pelo emprego desse mesmo recurso na dicção realista, quando, livre de ter que dobrar-se a coerção da métrica, o texto pode então expandir-se à vontade para todos os lados. Com efeito, entre as implicações mais valiosas de tal liberdade – por meio da qual pode-se supor que a prosa buscaria então fazer justiça à diversidade do mundo, construindo dela a versão mais fiel, exata e exaustiva que estiver a seu alcance –, está o poder de se dobrar com a necessária agilidade à imprevisível constituição dos fenômenos, contraindo-se e dilatando-se de acordo com a exigência específica de cada problema. Sem constituir todavia exatamente uma regra sem exceções, trata-se de um recurso que, tal como empregado num Flaubert por exemplo – nome que pode ser visto em certos aspectos como uma espécie de duplo em prosa de Baudelaire –, dá ensejo a uma impressionante precisão e detalhismo na lida com o tempo e o espaço, e possibilita também uma varredura cada vez mais incisiva de todas as coordenadas das cenas; mesmo se, no caso do autor de *Salambô*, isso esteja muito longe de garantir totalmente uma progressão inequívoca até a certeza, antes apontando para um tipo de desfecho no qual, ao invés de serem abarcados e hierarquizados por uma voz onisciente, as personagens funcionam de preferência como as notas musicais em atrito de um único acorde dissonante, relegados que estão à incomensurabilidade radical e recíproca de suas muitas perspectivas particulares. *Mutadis mutandis*, e ainda que não certamente com as mesmas táticas, nas tensões aparentemente insolúveis que daí advém – confrontados com a falta de um metro comum para servir de última instância –,

não é difícil reconhecer uma sinopse bastante persuasiva do cronótopo que informa também os poemas de *O spleen de Paris*, com seu gosto por reconstruir meticulosamente os mecanismos mais ou menos defeituosos por meio dos quais as falas e gestos são processados; pendor que mais uma vez reforça uma certa afinidade do texto em questão com a forma-romance, entendido como o dispositivo apto a melhor abarcar toda a cacofonia de vozes da Modernidade. É bem verdade, contudo, que, transposto para o registro estudadamente camerístico desses poemas, com a escala reduzindo-se das centenas de páginas para a contagem dos dedos da mão, esse empenho em medir forças com o inesperado – num mundo no qual a ficção do valor, a crer-se em Baudelaire, emerge menos como um dado imanente que como o efeito da circulação do objeto entre “n” sujeitos –, tem sem dúvida muito mais que uma discreta parcela de culpa no modo como, diante da heterogeneidade e força centrífuga daquilo que enfrentam, a reivindicação de unidade explícita na forma em prosa parece a todo tempo atravessada por desencontros e decalagens quase inconciliáveis, que, se chegam muito provavelmente ao seu extremo em “Espaquemos os pobres” – quando uma troca de golpes é descrita com o mesmo rigor hipotático de uma troca de argumentos – parecem até relativamente atenuados em *A moeda falsa*; entre os poemas de *O Spleen de Paris*, um dos que melhor esconde as suas costuras. Como tentei aqui demonstrar, porém, basta se demorar um pouco mais no mergulho em filigrana para que o efeito de inteireza correlato à imponência da prosa – que em vários momentos lembra um esgrimista aparando virtuosisticamente os golpes e assaltos do entorno – comece a ser sucessivamente aniquilado pela força implacavelmente instabilizadora desses pequenos detalhes, que no limite apontariam exatamente para a crise de uma suposta medida comum ligando os níveis do texto, alastrando-se desde o aparato defensivo das comparações até a leitura violenta e necessariamente cega de frases aparentemente cotidianas, mas que, a exemplo

das catacreses pelas quais tentamos fundamentar nossa precária ancoragem no mundo, revelam sempre uma inquietadora ambiguidade quando vistas de perto. Citando um exemplo aparentemente comezinho, mas nem por isso menos ilustrativo, uma boa amostra dessa ambiguidade encontra-se no próprio uso dado a um termo como “alors” (então) na citação acima, na qual este pode ser tanto o índice de um salto inesperado rompendo o continuum – ao estilo, por exemplo, de um “eis que” que usurpa e redireciona nossa atenção – quanto uma sutura mediando a unidade que liga o efeito à sua causa. Para uma leitura interessada em desentranhar violências, não são poucos os desdobramentos a ser tirados de uma sutileza como essa, que, ao revelar-se como um nó em igual medida quebrando e garantindo o efeito de unidade, se dá a ver também de forma irrecusável como o mecanismo defensivo que é, colocando-nos diante de um quadro onde, em face o abismo cavado entre uma frase e outra, a palavra é convocada menos por sua precisão semântica do que falta de qualquer outra melhor para substituí-la; truque convertido então num enlace, ao fim e ao cabo, que se pode momentaneamente até aplacar a insegurança na sua aparente naturalidade e obviedade, aponta ainda assim para em espécie de lusco-fusco epistemológico entre fato e metáfora, termos tornados praticamente indiscerníveis na catacrese do “então”. E no entanto, longe de constituir propriamente a palavra final – por meio do quê teríamos assim facultado o acesso à solução do enigma –, creio que o desafio colocado por tais ambiguidades provoca no mínimo uma tensão bastante fecunda com a imensa fluidez proporcionada pela sintaxe do texto, na qual aquilo que é agilmente capturado no desenho das frases ganha muitas vezes menos importância do que o modo como, com o ajuda de conectivos em nada menos insidiosos que este “alors”, somos sistematicamente confrontados com a vertigem indissociável a cada doação de sentido. Ou isso, pelo menos, é o que parece se dar quando, na oscilação entre as acepções literal e figurada do verbo “ver”, o

poema torna assustadoramente tangível a perturbação que buscará pouco depois exorcizar por meio de curtas mas impressionantes demonstrações de autocontrole, recurso com que se tenta impor a esse estado de coisas uma espécie de clausura arbitrária, convertida assim em artifício para, sem comprometer em nada a sua integridade sintática, dar a ver também a violência constitutiva que a torna possível.

Desnecessário lembrar, porém, que postular que a segurança não mais que provisória assim reencontrada possa configurar-se em via de acesso para uma suposta posição arquimediana – na qual seria possível contemplar à distância todas as astúcias do texto, e colocar-se talvez momentaneamente à salvo de suas armadilhas – é uma hipótese que vai resolutamente de encontro àquela que é a assinatura rítmica por excelência desse extraordinário poema, a ter lugar mais especificamente quando o dissídio entre o visto e o projetado que a tradução do gesto em frase cristaliza é então materializado nessa espécie de encruzilhada alucinatória que é a falsa moeda, centro a partir do qual se propagam todos os sentidos do texto. A rigor, na instabilidade radical da moeda em questão, está também a raiz de um movimento que, após alerta-nos para tudo o que pode haver de perigoso na impressão de se “ver claramente”, começará assim a contaminar pouco a pouco a própria operação de leitura incumbida de desdobrá-lo, tarefa cujo maior ou menor grau de êxito, até onde se sabe, passa então pela necessidade de desentranhar uma possível constelação de sentido em meio a esse transe báquico, que corresponde àquela outra catacrese popularmente conhecida como Modernidade. Encontrando em um poema como *A moeda falsa* uma de suas concretizações mais extremas, o inegável status de exemplaridade conferido a esse texto não é de certo em nada alheio ao modo como, ao expor o caráter necessariamente arbitrário de todos os fechamentos, e colocar em foco as supressões que tornam possível cada postulação de igualdade, ele seguidas vezes tira com uma das mãos aquilo que

dá com a outra, realizando com isso uma espécie de figuração-em-abismo da instabilidade inerente a operações de troca e contagem; campo no qual se pode incluir, a fortiori, desde a mera equivalência de um signo por outro até a comutação que viabiliza o salto de uma evento específico até o sentido genérico, materializado na enganosa serenidade aforística que domina o fecho do texto. Embora não chegue a esclarecer por completo toda a sua opacidade, cristalizada, como se vê, em forma de um diabólico perde-ganha entre todo e detalhe, outra prova depondo a favor desse poder de contágio pode ser encontrada, ainda, na recorrência cada vez mais enervante com que, quando tenta domar em oposição inequívoca esse matéria intratável – para só depois então estabelecer a superioridade inequívoca de uma das alternativas em jogo –, até mesmo a leitura mais sensível a tais filigranas não faz senão repetir do outro lado do espelho o mecanismo cego do texto, desnudando uma série de indecidíveis zonas de sombra por trás da aparente obviedade das frases. É o que explica, em suma, porque, sempre que se põe a atritar e igualar coisas ou pessoas distintas, o funcionamento a um só tempo incontável e rigoroso de tal mecanismo só faça expor a violência, arbitrariedade e artifício da instável medida de troca que torna o embate possível, no mesmo movimento pelo qual, ao mostrar também o que há de inexorável e irresistível nesta igualação – desvelada assim menos como um logro suscetível de ser corrigido do que como a própria condição de existência de todo comércio e contagem de seres e coisas – leva a consequências em nada menos inquietantes do que as que são e/ou seriam geradas pela moeda falsa que oferta.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.

-
- DE MAN, Paul. *Aesthetic ideology*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- GODZICH, Wlad; KITTAY, Jeffrey. *The emergence of prose: an Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine, 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARIN, Louis. *Le récit est un piège*. Paris: Les Editions de Minuit, 1978.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.