

REFLEXOS DE UM SORRISO: DUPLICIDADE BAUDELAIRIANA E A *QUEDA*, DE ALBERT CAMUS

REFLECTS OF A SMILE: BAUDELAIRE'S DUPLICITY AND ALBERT CAMUS' *THE FALL*

Claudia Consuelo Amigo Pino¹

Raphael Luiz de Araujo²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estudar o tema da duplicidade em *A queda*, de Albert Camus, e sua relação com o poema em prosa "A moeda falsa", de Charles Baudelaire. A aproximação dos dois textos permite notar um diferente comportamento das personagens diante das morais de suas épocas. No caso de Baudelaire, prioriza-se o Mal como meio às avessas de se alcançar o sublime romântico; já no texto de Camus, as ambivalências são incessantemente repetidas a ponto de serem esgotadas, deixando ao leitor apenas imagens irônicas de um percurso: os reflexos de um sorriso.

PALAVRAS-CHAVE: Albert Camus. Charles Baudelaire. Duplicidade. A queda. A moeda falsa.

ABSTRACT: The aim of this article is to study the theme of duplicity in Albert Camus' 'The Fall', and its relation with Charles Baudelaire's prose poem 'Counterfeit Money'. The closeness between these two texts allows us to notice a different behavior of the characters facing the morality of their era. In Baudelaire's case, it prioritizes the Evil as an opposite mean to reach the romantic sublime; on the other hand in Camus' text, the ambivalences are incessantly repeated till they are exhausted, giving to the reader only ironic images of a course: the reflexes of a smile.

KEY-WORDS: Albert Camus; Charles Baudelaire, Duplicity; The fall; Counterfeit Money.

*"Minha imagem sorria no espelho, mas
pareceu-me que me via com um duplo sorriso..."*
Albert Camus, *La chute*

1 JOGOS DE DUPLOS

Os rótulos de filósofo do absurdo e santo laico que o escritor Albert Camus (1913-1960) recebeu ao longo da vida apontam para uma problemática recorrente na abordagem de sua obra. Essas definições tentam inseri-lo dentro das morais que julgavam o mundo a partir de ideologias implementadas em ações políticas e sociais

¹ Professora associada da Universidade de São Paulo (USP). Pós-Doutorada pelo Institut de Textes et Manuscrits Modernes. Doutora em Letras pela USP.

² Doutorando em Letras Modernas pela USP. Bolsista FAPESP.

antagônicas, divididas dentro dos determinismos da época. Segundo Blanchot, do ponto de vista estrito de comunistas, capitalistas, ateus ou cristãos, a obra do escritor argelino ganhava uma interpretação fundamentada mais em julgamentos de valor do que dentro das idiossincrasias particulares à experiência individual: “Experiência que, nota-se bem, foi desequilibrada pelas responsabilidades da ação política e social e captada pelas grandes forças simplificadores do tempo.” (BLANCHOT, 1970, p. 107)³

De *O homem revoltado* (1951) a *O exílio e o reino* (1958), Camus irá refletir sobre essa dificuldade de fugir de uma moral ideológica sem cair na mesma contradição dos seus contemporâneos. Sempre aversivo ao tom moralista dos existencialistas — aos quais irá chamar de juizes-penitentes em seus cadernos⁴ —, ele deseja fugir de classificações, mas reconhece a impossibilidade de ficar sem um rótulo. Segundo Roger Quilliot em “Um mundo ambíguo” (*Un monde ambigu*), o escritor percebera que, mesmo tendo visado a defender os valores humanos, seu percurso também seria reduzido a essas mesmas forças simplificadoras do seu tempo.

Restaria, portanto, um desejo de remontar a sua primeira obra na qual ele teria conseguido conciliar tais ambiguidades. O prefácio para a segunda publicação de *O avesso e o direito* (1937), escrito em 1958, ilustra bem a nostalgia de um momento primordial de sua carreira, em que ele teria conseguido concentrar as contradições que percorrem esse embate entre natureza humana e moral. Reconhece que, de certa forma, essa crise que atravessa já estava presente nesse primeiro livro mesmo vinte anos mais cedo: “Sonhar com moral quando se é homem de paixão é devotar-se à injustiça ao mesmo tempo em que se fala de justiça.” (CAMUS, p. 27, 1958)⁵

Contudo, um movimento mais agressivo de resposta a todos esses julgamentos dá nascimento a uma narrativa sombria e irônica, *A queda* (1956). Ela

³ “Expérience qui, on le sent bien, fut déséquilibrée par les responsabilités de l’action politique et sociale et captée par les grandes forces simplificatrices du temps.” As passagens que não constam nas referências com tradução publicada em português foram por nós traduzidas.

⁴ “Existencialisme. Quand ils s’acusent on peut être sûr que c’est toujours pour accabler les autres. Des juges pénitents.” (CAMUS, 1989, p. 147)

⁵ “Rêver de morale quand on est homme de passion, c’est se vouer à l’injustice dans le temps même que l’on parle de justice”.

nos atinge profundamente, a ponto de ser considerada por Jacqueline Lévi-Valensi como a obra mais grave de Camus: “aquela que, talvez, mais ressoe com profundidade e tempo na consciência e na sensibilidade do leitor, que toca os fundamentos mais essenciais do ser.” (LEVI-VALENSI, 1996, p. 12)⁶. Seus jogos com os extremos colocam em questão a possibilidade de se estabelecer um julgamento sobre uma moral una, uma vez que todos os valores propostos por Jean-Baptiste Clamence, o protagonista, são corrompidos, ganhando um aspecto duplo.

Como intertexto para a leitura da duplicidade escolhemos o poema de Charles Baudelaire “A moeda falsa”, presente em *Le Spleen de Paris* (1869). Lemos nele o processo de julgamento ante a ação de se dar uma moeda falsa para um mendigo. O eu baudelairiano busca ver no prazer de fazer o mal uma justificativa para a ação do doador, desenhando anedotas para o futuro do mendigo, por movimentos dialéticos do pensamento, que são expostos na temática e na forma do poema.

Diante dessa tradição, Clamence parte da culpabilidade universal para realizar o processo de julgamento do homem. Ele irá desgastar o movimento dialético de antagonismos feito pelo eu baudelairiano ao se afirmar excessivamente duplo, deixando ao leitor apenas o vazio irônico de um mundo sem moral:

Aceitei a duplicidade, em vez de ficar desolado com ela. Nela me instalei, pelo contrário, e nela achei o conforto que busquei durante toda a minha vida. No fundo, errei ao dizer-lhe que o essencial era evitar o julgamento. O essencial é poder permitir-se tudo, mesmo se for preciso proclamar, de vez em quando, em altos brados, a própria indignidade. Permito-me tudo, de novo, e sem rir, desta vez. Não mudei de vida, continuo a amar-me e a me servir dos outros. Só que a confissão das minhas culpas permite-me recomeçar de uma maneira mais leve e gozar duplamente, primeiro a minha natureza e, em seguida, um encantador arrependimento. (CAMUS, 1986, p. 97)

2 OS EXTREMOS DA MORAL

Segundo David Aronson, *A queda* (1956) ataca de maneira incisiva a problemática moral que circunda toda a obra de Camus. Cercado por críticas da

⁶ “(...) celle qui, peut-être, résonne le plus profondément, le plus longuement dans la conscience et la sensibilité du lecteur, qui touche aux fondements les plus essentiels de l'être.”

intelligentsia parisiense dividida entre antagonismos de direita e esquerda, ou a favor e contra a independência da Argélia, o escritor constitui esse livro como um universo algébrico, em que tudo tem um sinal positivo ou negativo. O seu principal alvo teria sido os intelectuais da *Temps Modernes*, sobretudo Jean-Paul Sartre:

Como Camus prometeu, [*A queda*] é uma visão negra. Ao criá-la, ele trabalhou sua ruptura com Sartre ao universalizar o que viu serem as traições de Sartre e as dele próprio, e ao mostrar a relevância do conflito deles para toda a humanidade. (...) Rivalizando com a eternidade de *Entre quatro paredes*, Camus criou um inferno completamente atual de traidores e hipócritas, sofisticados especialistas nas palavras e humanitários políticos, que estão perdidos e buscam escapar do seu autojulgamento. (ARONSON, 2007, p. 329)

Diferentemente da veia solar e mediterrânea de Camus, esse texto situa o seu realismo simbólico na sombria Amsterdã, por meio de um tom que conjuga ironia e gravidade para expressar o aspecto falho dessa polarização do mundo. Indo de encontro a uma poética que liga a vitalidade humana à natureza, em uma busca passional de comunhão entre homem e mundo, *A queda* se apresenta como negativismo extremo, acusando todos os desenraizamentos do homem moderno. Jean-Baptiste Clamence, juiz-penitente, aparece como voz única ao longo do livro, contando sua vida para um interlocutor anônimo que encontra no Bar *México-City*. São cinco noites de uma confissão que joga com as duplicidades do homem moderno, em um movimento de autoacusação calculada. O protagonista traça um percurso que ilustra as hipocrisias do homem de sua época e projeta um espelho ao seu compatriota, (“(...) confessamo-nos aos que se parecem conosco e que partilham de nossas fraquezas” (CAMUS, 1986, p. 57)), o próprio leitor:

Só um personagem inalcançável poderia sorrir sem sofrimento, ser pudico com brilho, fraternalmente dominador e cruel com cortesia. Só ele poderia resumir todas as dores, todas as dúvidas, e fazer do fracasso não somente uma revanche, mas também uma vitória. (QUILLIOT, 1970, p. 276).⁷

⁷ “Seul, un personnage insaisissable pouvait sourire de souffrance, être pudique avec éclat, fraternellement dominateur et cruel avec courtoisie. Lui seul pouvait résumer toutes les douleurs, tous les doutes, et faire de l'échec non seulement une revanche mais une victoire.”

A problemática desse estatuto duplo é concentrada na obra das mais variadas formas. Preenche seu âmbito estrutural e temático, explorando o canal estabelecido pelo observador que contempla as questões humanas em direção a um mundo corrompido. Assim, a princípio, a estrutura discursiva de *A queda* se constituiria como um diálogo. Clamence leva esse interlocutor, cuja voz não soa explicitamente, a caminhar pela cidade enquanto conta suas anedotas da época em que vivia em Paris, quando era um advogado bem sucedido em tudo que desejava: de boa condição financeira, de bons relacionamentos e de bom porte físico. Satisfeito com o jogo social, ele vivia pela virtude em si, o que o levava a ser superior aos outros: “... içar-se ao ponto culminante, onde a virtude só busca alimentar-se de si própria.” (CAMUS, 1986, p. 18).

No entanto, dois momentos situados, não por acaso, em dois capítulos que estão no meio do livro, marcam um processo de tomada de consciência dessa personagem: um riso de procedência desconhecida, que ecoa na *Pont des Arts*, e o suposto suicídio de uma mulher no rio Sena. Eles seriam responsáveis por marcar o protagonista por uma covardia — a culpa central de sua queda:

O silêncio que seguiu na noite paralisada pareceu-me interminável. Quis correr e não me mexi. Acho que tremia de frio e de emoção. Dizia a mim mesmo que era preciso agir rapidamente e sentia uma fraqueza irresistível invadir-me o corpo. Esqueci-me do que pensei então. “Tarde demais, longe demais...”, ou algo do gênero. Escutava ainda imóvel. Depois, afastei-me sob a chuva, às pressas. Não avisei ninguém. (CAMUS, 1986, p. 49)

A partir de então, Clamence percebe que sua superioridade aos homens era ilusória e passa a buscar saídas para suprir essa transcendência frustrada. Sempre acusando a si mesmo e toda a humanidade de uma “duplicidade”, ele projeta suas pulsões em bebedeiras, festas e orgias com prostitutas: “Porque eu desejava a vida eterna, eu dormia com prostitutas e bebia durante noites inteiras. É claro que, de manhã, sentia na boca o gosto amargo da condição de mortal. Mas, durante longas horas, eu havia planado, feliz.” (CAMUS, 1986, p. 70) Essa busca incessante por uma condição acima dos demais homens o leva a se tornar juiz-penitente, trabalho que consiste numa confissão calculada para levar o outro, seu cliente, a compartilhar

de uma mesma culpa que ele anuncia ter. Trata-se de inverter a condição de vítima para acusador e manter o círculo eterno da confissão.

Outro movimento duplo poderia ser visto em uma divisão no âmbito das instâncias discursivas: haveria o Clamence que anuncia sua confissão e aquele que viveu as experiências de Paris. Como um guia, o juiz-penitente nos leva a observar seu comportamento no passado, o qual ele entrelaça a anedotas de certos personagens que participaram da sua vida dentro de um tempo do *enunciado*. Quando retorna e observa seu passado, julgando a si e aos outros diante seu interlocutor, teríamos o Clamence do momento da *enunção*.

O leitor de *A queda* sabe, contudo, que esse movimento é abrupto e não se dá de maneira tão clara, considerando o excesso de informações e referências com que o protagonista alimenta seu discurso, dentro de um movimento de uma oscilação que confunde esse interlocutor. Em meio a essa divisão discursiva que Clamence tenta construir, há uma série temática estabelecida a partir de diversos antagonismos, como inocência/culpa, mentira/verdade, amizade/simpatia, clássico/moderno, confissão/acusação, particular/universal etc., de tal forma que, assim como o mundo inteiro, seu caráter também se configure como duplo: “A face de todas as minhas virtudes tinha assim um reverso menos imponente” (CAMUS, 1986, p. 59)

Assim, a retomada proposta do eu baudelairiano neste texto parte dessa análise bipolar das coisas. Seu processo de julgamento coloca o raciocínio do artista entre lirismo e análise crítica diante da contemplação do elemento externo. Os poemas em prosa ilustram bem o comportamento do protagonista de *A queda* e sua sistematização das coisas por meio da polarização, como defende Labarthe em sua obra dedicada a *Le Spleen de Paris*:

Esses poemas serão, portanto, o lugar em que, a partir de um confronto constante entre veia lírica e veia crítica, as dualidades se exasperam, chegam mesmo a se radicalizarem: sonho / realidade; Deus / Demônio; “horror da vida” / “êxtase da vida”; misticismo /

sadismo; “elevação” / “queda”; “sobrenaturalismo” / “ironia”” (LABARTHE, 2000, p. 43)⁸

Como forma de pintura da vida moderna, “ou antes de *uma* vida moderna e mais abstrata” (LABARTHE, 2000, p. 23)⁹, à maneira que Aloysius Bertrand, o pai do poema em prosa, fez com os tempos antigos, o poema em prosa baudelairiano constrói uma aliança entre “realismo anedótico” e distância contemplativa. Por meio dos mais diversos avatares do poeta — dândi, *flâneur*, homem das multidões, estrangeiro, mendigo etc. — são manifestadas as tensões do eu em constante troca com um mundo exterior:

Os poucos temas de Baudelaire podem se entender como portadores, variantes, metamorfoses de uma tensão fundamental que, em poucas palavras, podemos designar como tensão entre satanismo e idealidade. Esta tensão permanece não resolvida. Mas apresenta, em conjunto, aquela ordem e coerência que cada poesia tem de per si. (FRIEDRICH, 1991, pp. 38-39)

3 A MOEDA DA HIPOCRISIA

Para ilustrar essa espécie de “tensão coerente” daremos enfoque a “A moeda falsa”. Vigésimo oitavo poema em prosa do *Spleen de Paris*, ele reproduz um momento peculiar em que o eu baudelairiano entra em contato com o raciocínio mundano do homem burguês e o julga a partir de tais tensões. Após deixarem uma tabacaria, o eu e um amigo caminham pela rua e se deparam com um homem pobre pedindo esmolas. Enquanto o primeiro faz uma contribuição humilde ao pedinte, seu amigo lhe dá uma moeda falsa. Isso leva o eu a analisar essa atitude, buscando lhe dar uma justificativa. Enfim, conclui que o erro do amigo é irreparável, visto que fez uma maldade apenas por “burrice”.

O movimento de observar a ação e julgar percorre todo o poema. No começo, esse amigo faz uma divisão calculada de suas moedas, o que já permite entrever uma atitude premeditada e calculada. As frases são separadas por vírgulas e ponto-

⁸ “Ces poèmes seront donc le lieu, où, dans un battement constant entre veine lyrique et veine critique, les dualismes s’exaspèrent, voire se radicalisent : rêve / réalité ; Dieu / Satan ; “horreur de la vie” / “extase de la vie” ; mysticité / sadisme ; “envol” / “chute” ; “surnaturalisme” / “ironie””.

⁹ “ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite”

e-vírgula, como se, assim como as moedas, também se organizassem separadamente, em ritmo binário:

(...) meu amigo fez uma cuidadosa triagem de suas moedas: no bolso esquerdo de seu colete, ele enfiou pequenas peças de ouro; no direito, pequenas peças de prata; no bolso esquerdo da calça, uma porção de grandes moedas de *sols*¹⁰ e, enfim, na direita, uma peça de prata de dois francos que ele, particularmente, havia examinado. (BAUDELAIRE, 2006, p. 165)

Essa organização transforma os bolsos do amigo em um verdadeiro caixa, como comenta Steinmetz¹¹, de tal forma que os valores inferiores ficam na parte debaixo da sua roupa, enquanto ouro e prata ficam no colete. Esse ato simples e aparentemente sem pretensão alguma já chama a atenção do interlocutor e sua observação analítica: ““Singular e minuciosa repartição”, eu disse comigo mesmo.” (BAUDELAIRE, 2003, p. 144) Em seguida, surge o mendigo tremendo com um chapéu em mãos e, novamente, um acontecimento leva o eu à reflexão:

Não conheço nada mais inquietante do que a eloquência muda desses olhos suplicantes que contêm, ao mesmo tempo, para um homem sensível que neles saiba ler, tanto humilhação quanto censura. Ele encontra lá alguma coisa que se aproxima dessa profundidade de sentimento complicado nos olhos lacrimejantes dos cães chicoteados. (BAUDELAIRE, 2006,p.165)

A percepção do eu baudelairiano já separa em dois polos o sentimento que a imagem do pedinte desperta, sendo que a “eloquência muda” pode ser traduzida tanto por uma humildade quanto por uma repreensão que o eu faz ao pobre coitado. Em meio a esse antagonismo, já se inicia a instalação de um “sentimento complicado” transmitido por um olhar suplicante que se aproxima dos olhos lacrimejantes de cães.

Em um primeiro momento, a doação que o amigo faz parece ser de maior valor que a do eu, o que o leva a interpretar que quisera surpreender o mendigo dando-lhe mais do que ele esperava. Mas, ao saber que se trata de uma moeda

¹⁰ Sol – Antiga moeda do Peru. (*N. do T.*)

¹¹ “O indivíduo se transforma em uma verdadeira gaveta de caixa e sua intenção parece reservar a essas quatro categorias de moedas uma utilidade particular para cada uma.” (BAUDELAIRE, 2003, p. 144) (“L’individu se transforme en un vrai tiroir-caisse et son intention semble être réserver à ces quatre catégories de pièces un usage particulier pour chacune.”)

falsa, o eu busca outra explicação para a atitude. Então, após imaginar diversas possibilidades, conclui que o único motivo razoável para esse ato seria o desejo de criar um acontecimento na vida do “pobre diabo”, levando-o a multiplicar a moeda falsa em moedas verdadeiras ou ir preso por ser falso moedeiro: “E, assim, minha fantasia ia seguindo seu rumo, dando asas ao espírito de meu amigo e tirando todas as deduções possíveis de todas as hipóteses possíveis.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 167) Diferentemente do processo da análise do comportamento do amigo, que divide as frases com ponto-e-vírgula, nesse momento o trecho de introspecção do eu ganha um fluxo sintático contínuo, guiado por sua fantasia.

Mas esse espírito volta logo a se tornar especulativo, realizando o movimento pendular que ilustra a ruptura constante na poética baudelairiana: quando o real aparece para frustrar a atmosfera de devaneios — a exemplo de poemas como “O quarto duplo” (“La chambre double”), “As tentações” (“Les tentations”) ou “Uma heroica morte” (“Une mort heroïque”). Enquanto o eu vinha buscando compreender o ato do seu amigo por meio de reflexões que fazem uso de um imaginário capaz de criar um mundo paralelo, o outro o interrompe com um raciocínio “sábio” e puro, acompanhado de um olhar cuja candura incontestável o assusta. Nesse momento ele percebe a verdadeira intenção do seu companheiro:

Vi, então, que ele tinha querido fazer, ao mesmo tempo, caridade e um bom negócio; ganhar quarenta *so/s* e o coração de Deus. Ganhar o paraíso economicamente; enfim, conquistar grátis um diploma de homem caridoso. (BAUDELAIRE, 2006, p. 167).

Novamente separando seu raciocínio por ponto-e-vírgula, ele mostra uma dupla intenção que a doação objetivou: uma caridade cujo objetivo pode ser traduzido de diversas formas, percorrendo diversos labirintos do imaginário, mas que sucumbem nos clichês cristãos e capitalistas. Por detrás da fina sagacidade com a qual o amigo intervém na vida do mendigo, a caridade apresenta duplo movimento, beneficiando igualmente o doador e o donatário:

Eu quase lhe perdoaria o desejo do prazer criminoso, do qual eu, antes, supusera-o capaz; eu teria achado curioso e singular que ele se divertisse em comprometer os pobres. Mas não perdoarei nunca e inépcia de seu cálculo. (BAUDELAIRE, 2006, p. 169)

O paradoxo da esmola constrói uma imagem de benfeitor, mas esconde uma fraude. Ela deixa de ser uma doação e se transforma em uma troca, ou melhor, a compra de uma pose social. Ao analisar esse poema, Labarthe reforça essa relação entre sua estrutura de dois tempos e o raciocínio moralista de Baudelaire:

Em outros termos, trata-se de explorar o próprio paradoxo da virtude: uma economia que dá lucro! Daí o valor simbólico de uma binaridade que encontra seu equivalente no ritmo em dois tempos da subjetividade baudelairiana, que converte a “coisa vista” em lição, manipula o quadro em moralidade. (LABARTHE, 2000, p. 100)¹²

Diante de todo esse oscilar, o eu se situa num espaço híbrido, entre seus devaneios e a realidade proposta para questionar os antagonismos dados pela sua consciência diante do real. Esse espaço indefinido seria o lugar do verdadeiro artista, capaz de identificar a encenação do falso moedeiro, uma personagem que aponta para o artista enganador. O que ilustra essa condição é a passagem em que o poeta diz que tem um “cérebro miserável, sempre ocupado em procurar o meio-dia às quatorze horas” (BAUDELAIRE, 2006, p. 167), pois Labarthe mostra que essa expressão significa procurar uma coisa impossível. Baudelaire estaria manipulando as horas do dia como moedas em prol de uma finalidade hermenêutica, visto que a diferença de duas horas entre meio-dia e quatorze horas corresponderia à moeda de dois francos que o amigo dá ao mendigo — ato que se constitui como enigma que alimenta a imaginação do eu dotado da faculdade de percorrer o outro e nele encontrar o fundo falso: “Com as prosas do *Spleen de Paris*, aqui estamos como nunca em um cruzamento de estética e ética, em um confronto dialético entre “postulações” contrárias de que cada poema é a representação dramatizada.” (LABARTHE, 2000, pp. 101-102)¹³.

Esses jogos dialéticos ilustram um problema ético que Baudelaire irá deixar em diversos momentos como plano de fundo dos seus poemas. Nesse caso, trata-

¹² “En d’autres termes, il s’agit d’exploiter le paradoxale même de la vertu : une économie qui rapporte ! D’où la valeur symbolique d’une binarité qui trouve son équivalent dans le rythme à deux temps de la subjectivité baudelairienne, qui convertit “la chose vue” en leçon, monnaie le tableau en moralité.”

¹³ “Avec les prosas du *Spleen de Paris*, nous voici plus que jamais au carrefour de l’esthétique et de l’éthique, dans un battement dialectique entre des “postulations” contraires dont chaque poème est la représentation dramatisée.”

se de um uso equivocado do Mal: “Não se é jamais descupável ser-se mau, mas há algum mérito em saber que se é; o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por burrice.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 169). Todavia, após sua expressão analítica, Baudelaire nos deixa entrever uma postura moralista que está sempre ligada a um valor enquanto meio para reivindicar o absoluto. Como vimos, a atitude do amigo é desprezível porque se apoia em uma falsa “maldade” para favorecer valores materialistas e religiosos, ou seja, poupar dinheiro e garantir um lugar no céu. Isso difere do uso do Mal oriundo de um estímulo demoníaco, que leva o indivíduo a ímpetos de loucura, cuja finalidade é tocar o sublime, o instante da alegria suprema. É o que se encontra em “O mau vidraceiro” (“Le mauvais vitrier”), quando, após ter empurrado o vidraceiro escada abaixo, o eu diz que embora sua atitude tenha sido arriscada, valera a pena, pois “que importa a eternidade da danação a quem achou em um segundo o infinito da alegria.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 56).

Portanto, esse Mal irá se constituir como valor invertido, mas que ainda assim apresenta uma referência para o comportamento do eu. Ele sustenta pulsões até a manifestação de uma explosão que viola a própria moral e a substitui por outra, ainda que disfarçada, como expõe Sartre em sua obra sobre Baudelaire:

Mas não esqueçamos, é fazendo o Mal e *por sua consciência no Mal* que Baudelaire tem adesão ao Bem. Para ele, se deixamos à parte fervores bruscos, aliás, todos eles passageiros e ineficazes, a lei moral aparenta estar lá apenas para ser violada. (SARTRE, 1975, pp. 63-64)¹⁴

4 O DESGASTE DO DUPLO

Voltando para *A queda*, essa postura de acusação do outro, por ser detentor de uma duplicidade que recai nos clichês sociais, evoca a atitude de Clamence em direção aos burgueses de sua época.

Clamence confessa que também dava esmolas por amor a si mesmo (“Gostava também, ah! Isso é o mais difícil de dizer, gostava de dar esmolas.”

¹⁴ “Mais ne l’oublions pas, c’est faisant le Mal consciemment et *par sa conscience dans le Mal* que Baudelaire donne son adhésion au Bien. Pour lui, si l’on met à part de brusques ferveurs, d’ailleurs toutes passagères et inefficaces, la loi morale semble n’être là que pour se faire violer. ”

(CAMUS, 1986, p. 17)), indicando a farsa das suas antigas atitudes, sua moeda falsa. Assim como o eu baudelairiano censura o falso moedeiro, o juiz-penitente julga o seu passado de Paris, juntando essa hipocrisia oriunda de uma vontade ingênua de transcendência à dos homens de sua época: “Precisava ser senhor de minhas liberalidades” (CAMUS, 1986, p. 18) A anedota do enterro do zelador reforça esse rebaixamento do indivíduo que tenta atingir um prazer por meio dos eventos tradicionais: “Eles têm necessidade de tragédia, que se pode fazer? É a sua pequena transcendência, é o seu aperitivo.” (CAMUS, 1986, p. 25)

Não obstante, ao observador atento, há diversas cenas que situam esse protagonista entre dois pontos, reforçando sua afirmação feita logo em uma das primeiras páginas do livro: “(...) estamos apenas mais ou menos em todas as coisas” (CAMUS, 1986, p. 9). Há várias cenas que ilustram imagetivamente esse “estar entre as coisas”: a narrativa se inicia com a intromissão de Clamence como um tradutor entre o interlocutor francês e o *barman* holandês; advogado da viúva e do órfão, ele está sempre entre o juiz e o réu; por vezes, suas aventuras sexuais o colocam entre duas mulheres, “(...) viver ao mesmo tempo com uma prostituta madura e uma moça da melhor sociedade.” (CAMUS, 1986, p. 71). Mas, além dessas cenas, ele também associa uma terceira escolha como a mais passional de todas, pois admite sempre uma contradição. É nesse estado que entra ao usar seus relacionamentos com as mulheres apenas como forma de reforçar sua vaidade: “Uns gritam: “Ame-me!” Outros : “Não me ame!” Mas uma certa raça, a pior e a mais infeliz: “Não me ame e seja fiel!”” (CAMUS, 1986, p. 44); ou quando aborda a noção de mentira e verdade:

Olhe, uma pessoa de meu conhecimento dividia os seres em três categorias : os que preferem não ter nada que esconder a serem obrigados a mentir ; os que preferem mentir a não ter nada a esconder, e, finalmente, os que amam ao mesmo tempo a mentira e o segredo. Deixo à sua escolha a classificação que melhor me convém. (CAMUS, 1986, p. 82)

Para reforçar a possibilidade de uma outra via que não seja a duplicidade, há tamanha concentração de jogos dialéticos que se torna impossível nos apoiarmos em um valor para tocar aquele absoluto baudelairiano. Além dos antagonismos, há uma forte repetição de palavras que fazem referência a um significado que se

desdobra em dois, como “duplo”, “dois” e “duplicidade”. Trata-se de um dos conhecidos recursos estruturais camusianos que consiste no desgaste da linguagem para apagar sua significação¹⁵. Além das passagens citadas até aqui, vale elencarmos algumas em que esse fenômeno ocorre:

Eu o amo [o mar], porque ele é duplo. Está aqui e em outro lugar qualquer. (p. 11)

Meu trabalho é duplo – eis tudo -, como a criatura. (p. 14)

É assim o homem, caro senhor, com duas faces: não consegue amar sem se amar. (p. 25)

Vivi minha vida inteira sob um duplo signo e as minhas atividades mais sérias foram, muitas vezes, aquelas em que me sentia menos comprometido. (p. 61)

Já que era mentiroso, ia manifestá-lo e atirar minha duplicidade na cara de todos aqueles imbecis, antes mesmo que a descobrissem. (p. 62)¹⁶

A insistência sobre a classificação das coisas e dos homens como duplos começa a anular esse próprio sentido ambíguo que Clamence deseja instalar com o seu discurso, visto que o leitor não contempla apenas uma duplicidade, mas sim uma série de temas duplos. O apagamento do duplo tem como consequência a impossibilidade do estabelecimento de polos de valores por parte do observador no momento de sua contemplação do mundo. Cada dualidade que o protagonista propõe é capaz de se desdobrar em outra infinitamente e as diversas referências evocadas ao longo da obra estabelecem eixos falsos onde discursos se entrelaçam e se sobrepõem sem afirmar nada palpável, apenas garantir um desconforto. Diante de qualquer oposição que se tente apresentar, há um incômodo que elimina as instâncias antagônicas, atribuindo-lhe o mesmo tratamento de condenação. Como mostra a atitude de um amigo russo de Clamence:

Eu dizia, também, para quem quisesse ouvir, como lamentava não ser mais possível agir como um proprietário russo, cujo caráter admirava: mandava chicotear, da mesma maneira, os camponeses

¹⁵ Estratégia que marca fortemente sua obra *O estrangeiro* (1942), na qual nota-se, por exemplo, a repetição da expressão “tanto faz (“ça m’est égal”) e a palavra “hábito”(“habitude”).

¹⁶ Grifo nosso.

que o saudavam e os que não o saudavam, para castigar uma audácia que ele julgava uma afronta igual nos dois casos. (CAMUS, 1986, p. 63)

Perceber esse desgaste contribui para uma projeção da falsa duplicidade em diversos outros aspectos de *A queda*, incluindo a presença da instância do interlocutor. Clamence busca se impor diante do seu compatriota, mas não sabemos se há de fato um interlocutor presente na narrativa. Xavier Bonnier, em seu artigo “Clamence ou o solilóquio absoluto” (“Clamence ou le soliloque absolu”), defende a ideia de que nada no discurso pertence ao interlocutor: “Eu, eu, eu, eis o refrão da minha vida, e que se ouvia em tudo quanto eu dizia.” (CAMUS, 1986, p. 35) Suas características são iguais às de Clamence, o que o constitui também como um advogado de boa condição financeira, burguês e quadragenário:

Nesse momento, portanto, tendo em vistas as características físicas que podem ser idênticas, e a características intelectuais e morais que o são explicitamente, haveria algum fundamento em duvidar da alteridade eficaz desse “outro”, que concede tantos pontos comuns ao “mesmo”. (BONNIER, 1984, p. 304)¹⁷

Não obstante, ele não tem nome, sua voz não lhe pertence, suas réplicas não aparecem no discurso. Sabemos de sua existência apenas pelas reações do protagonista:

O senhor exerce em Paris a bela profissão de advogado! Eu bem sabia que éramos da mesma raça. Não somos todos semelhantes, falando sem cessar e para ninguém, sempre confrontados pelas mesmas perguntas, embora conheçamos de antemão as respostas? (CAMUS, 1986, p. 100)

Clamence estaria forjando um duplo apenas para ler a si mesmo, o que coloca o interlocutor apenas como uma função estrutural do monólogo. O apagamento do interlocutor se dá na medida em que os dias passam e o protagonista vai diminuindo a formalidade com a qual o trata — processo marcado pelo tratamento que ele lhe atribui, passando por “o senhor”, “caro compatriota”, “caro amigo” até chegar a um “nós”. A aproximação das instâncias vai até um ponto

¹⁷ Pour l’instant donc, eu égard à des caractéristiques physiques qui peuvent être identiques, et à des caractéristiques intellectuelles et morales qui le sont explicitement, il y aurait quelque fondement à douter de l’altérité effective de cet “autre” qui concède tant de points communs au “même”.

de fusão actancial, que é confirmado pelo final do livro, quando o discurso termina junto com as palavras do protagonista: “Eu sou o fim e o começo.” (CAMUS, 1956, p. 80)

O fim da duplicidade permite ainda que se defina o caráter do protagonista sem a ruptura construída discursivamente por uma tomada de consciência, diferentemente do que ele mesmo defende ao exaltar as cenas do suposto suicídio e do riso. O ponto de cisão na sua vida, marcado pelo surgimento de uma culpa, pode ser visto como falso e inserido na estratégia da confissão calculada. Sua covardia persiste e essa tomada de consciência traçada pelo seu discurso não muda sua condição, apenas a explicita. Portanto, da mesma forma que o Clamence de Paris acreditava ter uma vida bem-sucedida, enquanto todos estariam rindo pelas suas costas, nesse momento, o Clamence de Amsterdã busca mostrar que a confissão calculada lhe coloca acima dos homens, quando na verdade o leva a partilhar de sua condição.

Toda vez que o leitor deve julgar algum dos atos expostos ao longo do discurso, encontra certa dificuldade que o bloqueia, pois ele também se sente envolvido com os “crimes” do protagonista em função da influência que ele exerce sobre sua consciência. Esse leitor irá seguir esse julgamento, que busca organizar o mundo bilateralmente para absolvê-lo ou condená-lo de acordo com um sistema de valores, mas, diferentemente do eu baudelairiano, não consegue se posicionar, visto que os antagonismos se relativizam. É o que Camus reforça logo de início na abertura (“Prière d’insérer”), presente somente na primeira edição de *A queda*, ao apontar para o aspecto do duvidoso e inexplicável ao longo da confissão. A única coisa que garante é o emocional que vem pela dor: “Uma única verdade, de toda forma, nesse jogo de espelhos trabalhado: a dor e o que ela promete” (CAMUS, 1956, p. 7)¹⁸.

5 REFLEXOS DE UM SORRISO

¹⁸ Introdução que não consta na edição em português : “Une seule vérité en tout cas, dans ce jeu de glaces étudié: la douleur, et ce qu’elle promet”.

Embora a atitude do homem da moeda falsa decepcione o eu baudelairiano, ele ainda carrega consigo a esperança romântica no Mal como meio de tocar o sublime. Por outro lado, ao fim de *A queda* o determinismo dos julgamentos de valores é rompido e resta apenas a dor de uma ironia ante a impossibilidade de um saber. Essa ironia é colocada por Levi-Valensi ao lado da gravidade também como uma das características que mais chama a atenção em *A queda*: “Mas a ironia não é somente um modo de expressão ou de apresentação, ela é um elemento fundador do personagem, da sua fala e do seu universo.” (LEVI-VALENSI, 1996, p. 13)¹⁹

Em meio a esse vazio, há, contudo, uma necessidade discursiva, caso contrário só haveria silêncio. Assim como um dos seus principais semelhantes, o protagonista de *O tagarela (Le bavard)*, de Louis-René des Forêts, Clamence fala demais e ainda que queira ferir seu leitor com a dor da lucidez, ele o hipnotiza. Assim, aberta à função hermenêutica, *A queda* parece permitir tudo, como o ideal defendido pelo seu protagonista. Daí a rica fortuna crítica sobre a obra, fadada a percorrer e repetir a confissão calculada de Clamence, tomando o seu lugar diante do espelho: “O espelho no qual ele se vê acaba por projetá-lo sobre os outros” (CAMUS, 1956, p. 8)²⁰

É então que surgem os reflexos de Clamence em cada indivíduo. Embora haja o apagamento do conteúdo do discurso, do interlocutor e até mesmo do próprio Clamence, o que fica após fecharmos o livro são os reflexos desse sorriso, essas sequelas da linguagem que se mantêm na nossa triste consciência: “Confessa, no entanto, que se sente hoje menos contente consigo mesmo do que há cinco dias?” (CAMUS, 1986, p. 96)

A possibilidade de ler *A queda* com o intertexto baudelairiano, além de outros possíveis, como demonstra Anne Coudreuse em *Primeiras lições sobre A queda d'Albert Camus (Premières leçons sur La chute d'Albert Camus)*, leva-nos assim a fazer uma trilha pelos reflexos de Clamence. O protagonista, porém, parte em fuga, como demonstrou Maurice Blanchot em “A confissão desdenhosa” (*La confession dédaigneuse*), artigo publicado no mesmo ano do lançamento da obra. Ele busca na

¹⁹ “(...) l'ironie n'est pas seulement un mode d'expression ou de présentation, elle est un élément fondateur du personnage, de sa parole et de son univers.”

²⁰ “Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres. ”

verdade escapar dos determinismos e das falsas verdades de sua época, mas como se mantém sem refúgio, resta-lhe apenas o movimento contínuo:

Essa “confissão desdenhosa” que não confessa nada em que possamos reconhecer alguma experiência vivida, tudo isso que, na discrição clássica, serve para pintar o homem em geral e a bela impessoalidade de todos, está aqui apenas para nos fazer esperar a presença de alguém que não é quase ninguém, álbi também no qual ele busca nos pegar enquanto escapa (BLANCHOT, 1970, p. 94)²¹

Paradoxalmente, o conforto do protagonista consiste em estar em constante escapatória, mas contanto que possa passar em frente a espelhos, como um dândi que depende do público para existir e se diferenciar. Poder observar a própria fuga é ser consciente duas vezes, primeiro da própria insuficiência, depois do seu assentimento. O prazer irônico reside, assim, na própria duplicidade.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre. O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*. Paris : Le livre de poche. Librairie Générale de France, 2003.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro : Record, 2006.

BLANCHOT, Maurice. “La confession dédaigneuse”. In : LEVI-VALENSI, Jacqueline. *La critique de notre temps et Camus*. Paris : Garnier, 1970.

CAMUS, Albert. *A queda*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

²¹ “Cette “confession dédaigneuse” qui ne confesse rien où l’on puisse reconnaître quelque expérience vécue, tout ce qui, dans la discretion classique, sert à peindre l’homme en général et la belle impersonnalité de tous, n’est ici que pour nous faire atteindre la présence de quelqu’un qui n’est presque plus personne, alibi aussi où il cherche à nous prendre tout en s’échappant.”

_____. *Carnets I*. Paris : éditions Gallimard, 1962

_____. *Carnets II*. Paris : éditions Gallimard, 1962b.

_____. *Carnets III*. Paris : éditions Gallimard, 1989.

_____. *L'envers et l'endroit*. Paris : Éditions Gallimard, 1958.

_____. *La chute*. Paris: Gallimard, 1956.

_____. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.

COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La Chute d'Albert Camus*. Paris: Bibliothèque Major. Presses Universitaires de France, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRÉGOIRE & POUSSIN. "L'influence de Baudelaire sur l'œuvre d'Albert Camus". *Revue Symposium*. Summer 2002.

LABARTHE, Patrick. *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris : Gallimard, 2000.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. *La chute d'Albert Camus*. Éditions Gallimard. Paris, 1996.

QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons : essais sur Albert Camus*. Gallimard. Viena, 1970.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris, Gallimard : 1975.