

A PRESENÇA BAUDELAIRIANA DO MAL E DO MACABRO EM "UM ESQUELETO", DE MACHADO DE ASSIS

Renata Philippov (UNIFESP)¹

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo discutir a presença baudelairiana do mal e do macabro, enquanto *topoi*, no conto “Um Esqueleto”, de Machado de Assis. Partindo de uma análise que considera tal conto como pertencente ao gênero gótico, ancorando-se em estudos de Botting (1996), Punter & Byron (2004) e Cavallaro (2002) sobre o gênero, bem como nos de Ruff (1955), Toumayan (1987) e Moncel (1993) sobre o mal e o macabro nos escritos baudelairianos, pretende-se discutir como Machado teria reconfigurado tais temas, dentro do gótico, incorporando-os a seu projeto literário.

Palavras-chave: Machado de Assis; Baudelaire; mal; macabro; gótico

Já há bastante tempo a crítica e a historiografia literárias no Brasil, pelo prisma comparatista, tem apontado a existência de intenso fluxo de circulação de publicações francesas em território brasileiro no século XIX. De fato, muitos periódicos franceses circulavam principalmente na então capital do império, a cidade do Rio de Janeiro, em meados do século. Lia-se muito em francês e tal fluxo pode explicar o que a literatura comparada cunhou de diálogo intertextual ou, pelo menos, a presença de vozes europeias em solo brasileiro. Um desses diálogos é objeto da presente comunicação: a voz baudelairiana em textos machadianos. Tomemos por recorte a questão do mal e do macabro, tão fortemente recorrentes em vários dos poemas de *Les Fleurs du Mal* [As Flores do Mal] e dos poemas em prosa de *Petits Poèmes en Prose* [Pequenos Poemas em Prosa], do autor francês Charles Baudelaire.

O próprio oxímoro constitutivo do volume de poemas, *Les Fleurs du Mal*, publicado sob formato de livro em 1857, já dá a tônica da coletânea, marcada pela presença inexorável do mal, da destruição, da aniquilação do eu. Um lado bastante perverso, macabro, satânico e, por vezes, diabólico mesmo permeia boa parcela dos poemas, como o famoso “Une charogne” [Uma carniça], cujo eu lírico masculino faz lembrar à mulher amada um encontro macabro, em meio a um passeio amoroso, com umacarniça carniça em decomposição. Descrita em detalhes bastante precisos, como sua

¹ Mestre e Doutora em Letras (FFLCH-USP), Pós-doutora em Linguística Aplicada (LAEL-PUC/SP) e em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP). Contato: renata.philippov@unifesp.br.

aparência horripilante, o cheiro forte de carne podre em meio a um sol escaldante, é comparada ao destino final a que todos estão fadados quando a morte chegar, posto que inexorável.

Em “Don Juan aux Enfers” [Don Juan nos Infernos], o eu lírico faz as vezes de um narrador em terceira pessoa, relatando, tal uma câmera, a descida de Don Juan aos infernos, como o título já anuncia, e o que o cerca: o sofrimento de diferentes personagens e a tentativa de Don Juan de nada ver, para nada olhar.

Em “L’Albatros” [O Albatroz], talvez um dos mais famosos e estudados poemas da coletânea, um soneto em quatro estrofes, narra-se o que acontece quando marinheiros e navegantes resolvem, para se distraírem em suas longas viagens, aprisionar albatrozes. Aves belas que reinam nos céus acima dos sete mares, quando presas, perdem sua beleza e se tornam feias e cômicas, desajeitadas e fustigadas pelos marinheiros. A essas aves são comparados os poetas, que também voam, assombrando a tempestade e rindo, esquivando-se dos arqueiros, mas, que, em solo e em meio às vaias, não podem andar com asas gigantes e desajeitadas. Trata-se de um poema alegórico discutindo a questão da inadequação da arte diante do senso comum e que traz também em si um tom amargo, renunciando a destruição da arte em tempos modernos.

Em outros poemas da coletânea, ainda, como “Le Léthé” [O Letes], o tema da morte aparece como destino almejado pelo poeta, ou seja, sonha-se com a morte, com a destruição diante de um mundo em que o poeta deixa de ter função, tema esse presente em “Tableaux Parisiens” [Quadros Parisienses], uma das partes de *Les Fleurs du Mal* e à qual Walter Benjamim (1989) dedicou um longo ensaio, depois retomado por Dolf Oehler (1997). Diante de um mundo cada vez mais fragmentado e rápido, marcado pela crescente mercantilização e mecanização das relações, não haveria mais espaço para a arte. Tal um albatroz deslocado, o poeta sonha com a morte, talvez seu único refúgio. O livro fecha com essa sensação, a de que nem o vinho, nem o sexo, nada pode suplantar a dor da perda da beleza da arte e só resta ao poeta a morte, a destruição. O tom dominante da coletânea é, portanto, o do macabro, do soturno, do domínio do mal.

Tal é também, em grande escala, a toada de *Petits Poèmes en Prose*, originalmente publicados de forma completa e em livro em 1869. Os poemas em prosa constitutivos dessa coletânea funcionam como *pendants*, ou seja, o outro lado da mesma moeda de *Les Fleurs du Mal*. Em vários casos, a temática é retomada e os mesmos títulos, ou versões sutilmente modificadas, aparecem aqui, embora a forma mude: de

sonetos com versos alexandrinos, passe-se ao poema em prosa, gênero recém criado na França do século XIX. Também aqui impera o tom macabro, o soturno, o maléfico, o satânico, como em “Assomons les Pauvres” [Espanquemos os Pobres], “La Soupe et le Nuage” [A sopa e a Nuvem] ou “Le Mauvais Vitrier” [O Mau Vidraceiro], poemas em que o eu lírico nos traz um sadismo perturbador, elemento que *Les Fleurs du Mal* não aborda com tanta intensidade.

Se o volume de poemas em prosa circulou no Brasil, e, mais importante para esta comunicação, se Machado de Assis o leu ou a ele teve acesso, não se sabe, mas o mesmo não pode ser dito de *Les Fleurs du Mal*. Em “A Nova Geração”, ensaio publicado originalmente na *Revista Brasileira*, vol. II, em dezembro de 1879, Machado discute longamente acerca do estatuto da poesia brasileira de seu tempo, criticando alguns, enaltecendo outros. Em comum a vários poetas de então, o desejo, segundo Machado, de imitar os grandes ícones franceses, como Vigny, Baudelaire e Victor Hugo, quer pela observação arguta, quer pela métrica, quer pela temática. No entanto, Machado deixa claro o problema com tal imitação no caso baudelairiano, pois se corria o risco de aclimatá-lo como realista, com demasia de crueza nos detalhes, a exemplo do que um poeta como Foutoura Xavier fazia. Retomando as palavras do próprio poeta francês acerca do realismo, para quem tal alcunha era “cette grossière épithète” [este epíteto grosseiro] (ASSIS, [1879]2015, p.1232), Machado logo percebe o lado satânico de Baudelaire e critica tal tradição rasa de imitação: “Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune!*” (p.1234). Citando Baudelaire nominalmente onze vezes e a sua coletânea duas vezes (já com título em português) ao longo do texto, Machado faz um exercício de crítica comparatista, mostrando como poetas como Teófilo Dias dele se aproximam, como lidam com essa tradição. Tal exercício deixa, sem dúvidas, bastante claro o quanto Machado conhecia *Les Fleurs du Mal*, cujos poemas cita em francês no corpo do ensaio.

Assim, ao contrário do que a crítica vem defendendo nos últimos anos, acredito que Baudelaire tenha tido uma presença maior na obra machadiana, para além do que se vê nesse ensaio. Estudos como o de Jean- Michel Massa (2009) e Gilberto Pinheiro-Passos (2013), por exemplo, tendem a ver apenas o papel de tradutor e intermediário cultural de Baudelaire no contato da obra de Edgar Allan Poe por parte de Machado, por exemplo. Teria sido apenas em “A Nova Geração” o único momento em que Machado cita, de forma explícita, a obra baudelairiana e, mesmo assim, não para falar de si ou de

suas obras, mas sim para analisar e criticar poetas a ele contemporâneos no Brasil? Mas será que isso impede que haja outra forma de se perceber o que chamo aqui de presença da voz baudelairiana na obra do brasileiro? Se sim, de fato, não se encontram outras alusões ou citações diretas do poeta francês nos textos machadianos – saliente-se que Machado tinha o hábito de citar autores de cabeceira, como o próprio Poe e Shakespeare, para ficarmos no mundo anglófono, quer em termos de epígrafes, quer nominalmente em seus textos, em meio a eles, ou com alusões indiretas, com personagens homônimos e situações semelhantes -, será que Baudelaire também não teria uma presença, ainda que indireta, na obra machadiana?

A meu ver, sim, acredito ser possível ver justamente esse Baudelaire satânico ou mesmo macabro em alguns contos machadianos. Passemos, pois, a um exemplo, o caso do conto “Um Esqueleto”. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, entre outubro e novembro de 1875, o conto começa como um relato corriqueiro, em encontro de alguns amigos, em meio à noite escura e prenunciando tempestade. A conversa gira em torno de trivialidades e indiferente à mudança de tempo, “tão entretidos estavam todos em discutir os diferentes sistemas políticos, os méritos de um artista ou de um escritor, ou simplesmente em rir de uma pilhéria intercalada a tempo” (ASSIS, 2015, p. 1314). De repente, falam da língua alemã e um deles, mais à frente nomeado Alberto, relembra quem havia lhe ensinado o idioma, o doutor Belém, homem inicialmente descrito como excêntrico em suas vestimentas, dono de um vasto conhecimento e autor de livros jamais publicados. Morador de Minas, havia tentado a sorte de escritor no Rio de Janeiro e almejado o reconhecimento científico internacional em Paris, mas ambas tentativas foram frustradas. Para ilustrar sua excentricidade, Alberto passa então a contar aos amigos o episódio do esqueleto. De repente, estamos diante de uma narrativa em moldura ou de uma história dois, como descreve Piglia (2004) acerca da teoria do conto. Todos fazem silêncio e, à meia-noite, em meio à “noite [...] escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann” (p. 1315). Sutilmente os amigos e nós, leitores, somos imersos em outro universo, o do soturno fantástico, com requintes góticos.

O narrador em terceira pessoa assim descreve a aparência de Belém:

O Dr. Belém era um homem alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Conquanto o seu olhar fosse

muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto.

Representava ter sessenta anos, mas não tinha efetivamente mais de cinquenta. O estudo o abatera muito, e os desgostos também, segundo ele dizia, nas poucas vezes em que me falara do passado, e era eu a única pessoa com quem ele se comunicava a esse respeito. Podiam contar-se-lhe três ou quatro rugas pronunciadas na cara, cuja pele era fria como o mármore e branca como a de um morto. (p. 1315)

No entanto, para além de uma aparência soturna e macabra, o leitor fica sabendo que o Dr. Belém tinha algo bastante insólito em casa, dentro de um armário: o esqueleto da primeira esposa. Novamente casado, desta vez com D. Marcelina, e muito amigo de Alberto, seus almoços e jantares causavam muito espanto, pois insistia em ter a companhia da primeira esposa à mesa, o que angustiava a todos, menos a ele, pois achava muito normal poder tê-la sempre por perto. Dizia, inclusive, que, se Marcelina se fosse antes dele, seu esqueleto faria companhia ao outro. Se no início do casamento, Marcelina aparentava felicidade e conseguia influenciar o marido em termos de vestimenta, este avisava que era o máximo que poderia acontecer.

— Veste-me como quiseres, dizia ele à mulher; o que não poderás fazer nunca é mudar-me a alma. Isso nunca.

— Nem quero.

— Nem podes. (p. 1318)

Ao longo da narrativa, Alberto afirma que tal felicidade começou a mudar e que Belém passou a jantar com a esposa e, em lugar de destaque à mesa, com o esqueleto também. A cena horripilante se repetiu, mesmo com Alberto tentando demover seu amigo de tal gosto insólito. Aos poucos, foi se apiedando da cada vez mais tristonha D. Marcelina, sempre subserviente ao marido, e dela se aproximando. Em um jantar costumeiro, Belém resolveu contar a sua mulher e ao amigo a causa da morte da primeira esposa:

—Minha mulher era muito amada de seu marido; não admira, eu sou todo coração. Um dia porém, suspeitei que me houvesse traído; vieram dizer-me que um moço da vizinhança era seu amante. Algumas aparências me enganaram. Um dia declarei-lhe que sabia tudo, e que ia puni-la do que me havia feito. Luísa caiu-me aos pés banhada em lágrimas protestando pela sua inocência. Eu estava cego; matei-a. (p. 1322)

O espanto e o terror tomaram conta da cena, embora Belém tenha, na sequência, lhes dito que a suspeita tivesse sido infrutífera, pois Luísa era inocente. Por conta disso, passara a ostentar seu esqueleto em casa. Embora tivesse resolvido nunca mais voltar à casa deles, Alberto continuou se fazendo presente. Depois de certo tempo, Belém viajou sozinho para um lugar ermo, no meio do mato para, tempos depois, escrever pedindo que sua esposa e Alberto fossem ao seu encontro. Para não irem sozinhos, temerosos da situação toda, a irmã e o cunhado foram junto, por medo. Ao chegarem lá, Belém ostentou o esqueleto, para assombro de todos, e friamente disse que sabia que Alberto e Marcolina se amavam, mas que não iria lhes causar mal algum e iria embora com a única mulher que o amara, Luísa. E assim o fez. A história macabra termina, no entanto, com uma reviravolta inesperada e “a pena da galhofa” – para nos remetermos à expressão usada pelo próprio Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1881] 2015, p.599), no seu prólogo “Ao leitor”. No conto em questão aqui temos:

Alberto acabara a história.

— Mas é um doido esse teu Dr. Belém! exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

— Ele doido? disse Alberto. Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá. É inútil dizer o efeito desta declaração. (p. 1325)

Assim, “Um Esqueleto” apresenta, a nosso ver, ambientações, figurações de personagens, eventos que ecoam o universo macabro, soturno e satânico que encontramos nos textos líricos e em poemas em prosa baudelairianos. A casa do Dr. Belém, com seus móveis soturnos, ambiente sombrio e a presença constante do esqueleto da primeira mulher, à mesa, bem como o cenário final do conto, um lugar ermo, no meio do mato, parecem remeter ao que se encontra em várias obras do escritor francês, como “Une Charogne [Uma carniça], por exemplo. A espacialidade é tétrica, construída de forma a auxiliar a criação da atmosfera de horror do conto, conforme apontam os estudos de Botting (1996), Punter & Byron (2004) e Cavallaro (2002) acerca do gótico. Do mesmo modo, o eu lírico do poema baudelairiano descreve a carcaça como algo repugnante, tanto em termos de aparência quanto odor, carniça que os jovens amantes encontram em meio a um passeio idílico. Baudelaire, nesse sentido, mescla um evento amoroso e aparentemente corriqueiro com requintes de crueldade macabra e satânica, como apontam diversos estudiosos de sua obra, dentre os quais

podemos elencar Ruff (1955); Toumayan (1987) e Moncel (1993), além do próprio Machado em seu ensaio “A Nova Geração” (op.cit). Portanto, tanto no conto aqui analisado quanto na obra baudelairiana, podemos apontar a forte presença do mal e do macabro perpassando os eventos narrados e a espacialidade descrita.

A própria personagem principal do conto é delineada com figuração macabra e viés de torturador, obrigando o narrador e D. Marcelina a conviverem com o esqueleto e levando-os ao limite, na cena em que o leitor parece antever um segundo crime prestes a ser cometido. Tal figuração de personagem também pode ser vista, por exemplo, no narrador do poema baudelairiano “Le Mauvais Vitrier” [O mau vidraceiro], que, do alto do sexto andar do imóvel em que morava e diante do enfado e repentina irritação provocados pela visão de um vidraceiro na rua carregando vidraças para venda de porta em porta, decide atraí-lo escada acima apenas para empurrá-lo de volta e, não satisfeito, ainda arremessa um objeto para estilhaçar qualquer vidro ainda intacto, e lhe causar prejuízo material, assim satisfazendo a seu rompante de ira diabólica, como o próprio narrador do poema em prosa classifica seus atos.

No entanto, o conto machadiano termina com final inesperado, mais leve e satírico do que pode ser visto nos escritos baudelairianos. Afinal, nada tinha, de fato, acontecido, não havia nenhum Dr. Belém nem esqueleto algum, já que tudo não tinha passado de invenção do narrador do conto à hora do chá, para atrair a atenção das demais personagens: “Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá. É inútil dizer o efeito desta declaração” (op.cit. p. 1325). Temos aqui, nesse sentido, um final que aponta para a pena irônica machadiana muito mais do que para a poética baudelairiana. Em vez de finais macabros e com requintes de ironia melancólico-pessimistas apresentados pelo escritor francês, como nos exemplos aqui brevemente citados, em Machado parece ocorrer algo diverso, a nosso ver: na medida em que parece trazer a presença baudelairiana para dentro de seu universo narrativo, encaixa-a em tom muito diferente daquele que ecoa. Nesse sentido, temos aqui o que denominamos de uma presença baudelairiana, tanto em termos de espacialidade gótico-macabra ou até mesmo satânica quanto de figuração de personagens perversas e fazendo o papel de algozes, presença essa antropofagicamente deglutida (cf. PERRONE-MOISÉS,1999) e aclimatada (cf. AMARAL, 1996) para dentro de seu projeto literário.

Referências

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. Vol. 1 a 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvre Complète*. V. 1 e 2. Paris: Pléiade/Gallimard, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis leitor de Poe: a retomada irônica da convenção gótica no conto “Um Esqueleto”. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror Terror and Fear*. London: MPG Books Ltd, 2002.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870. Ensaio de biografia intelectual*. Trad: Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: UNESP, 2009.
- MONCEL, Christian. *Baudelaire et la Réalité du Mal*. Paris: Christian Moncel, 1983.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. A França literária em Machado de Assis. In: PERRONE-MOISÉS, Leila. (org.). *Cinco séculos de presença francesa no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013, p. 123-137.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 91-99.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PUNTER, David. ; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

RUFF, Marcel. *L'Ésprit du Mal et l'Esthétique Baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.

TOUMAYAN, Alain. *La Littérature et la Hantise du Mal: lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*. Lexington: French Forum, 1987.