

O
SINO
E O
RELÓGIO



UMA ANTOLOGIA DO
CONTO ROMÂNTICO BRASILEIRO

CARAMBAIA

♦
ORGANIZADA POR
Hélio de Seixas Guimarães & Vagner Camilo
♦

♦
COM TEXTOS DE
Franklin Távora
Bernardo Guimarães
Fagundes Varela
Apolinário Porto Alegre
J.F. de Meneses
Visconde de Taunay
Nísia Floresta
Joaquim Norberto de Sousa e Silva
Maria Firmina dos Reis
Corina Coaracy
Escolástica P. de L.
João Manuel Pereira da Silva
Martins Pena
Justiniano José da Rocha
Gentil Braga
Flávio d'Aguiar
Josino do Nascimento Silva
Francisco de Paula Brito
Casimiro de Abreu
José de Alencar
Joaquim Manuel de Macedo
Luís Guimarães Júnior
Machado de Assis
&
dois autores
anônimos
♦

.....

Para estabelecer o texto desta edição, atualizamos a grafia das palavras e a pontuação, optando pelas formas mais correntes. No entanto, não foram corrigidas as colocações pronominais ou concordâncias que indicavam opções estilísticas dos autores. Erros evidentes de composição tipográfica foram retificados.

As citações de textos em línguas estrangeiras são feitas conforme aparecem nos textos-base.

As notas das edições originais tomadas como referência para transcrição dos textos foram mantidas e vêm indicadas por [N.E.O.]. As notas incluídas pelos organizadores e pelos editores estão indicadas por [N.E.].

.....

SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO AO
CONTO ROMÂNTICO**
Hélio de Seixas Guimarães & Vagner Camilo
II

PARTE I – FANTÁSTICO



O SINO ENCANTADO

Franklin Távora

27

O PÃO DE OURO

Bernardo Guimarães

35

A GUARIDA DE PEDRA

Fagundes Varela

67

O BAÚ

Anônimo

77

MANDINGA

Apolinário Porto Alegre

81

O PUNHAL DE MARFIM

J.F. de Meneses

95

PARTE II – HISTÓRICO



CAMIRÃ, A QUINQUINAU

EPISÓDIO DA INVASÃO PARAGUAIA EM MATO GROSSO

Visconde de Taunay

115

**FANY
OU O MODELO DAS DONZELAS**

Nísia Floresta

139

AS DUAS ÓRFÃS
Joaquim Norberto de Sousa e Silva
149

GUPEVA — ROMANCE BRASILIENSE
Maria Firmina dos Reis
173

PARTE III – COTIDIANO



**CONVERSAÇÕES
COM MINHA FILHA:
A MULHER LITERATA**
Corina Coaracy
203

ACHAR MARIDO NUM OVO
EPISÓDIO EM 1839
Escolástica P. de L.
209

QUE DESGRAÇA!
Anônimo
215

O BANHO RUSSO
João Manuel Pereira da Silva
221

**MINHAS
AVENTURAS NUMA
VIAGEM NOS ÔNIBUS**
Martins Pena
227

A CAIXA E O TINTEIRO
Justiniano José da Rocha
235

PARTE IV – INTRIGA



CARLOTINHA DA MANGUEIRA
Gentil Braga
245

O GRANDE VASO CHINÊS
Flávio d'Aguiar
253

UM ENFORCADO — O CARRASCO
Josino do Nascimento Silva
261

A REVELAÇÃO PÓSTUMA
Francisco de Paula Brito
269

CAROLINA
Casimiro de Abreu
283

LEMBRA-TE DE MIM
José de Alencar
305

INOCÊNCIO
Joaquim Manuel de Macedo
319

O ÚLTIMO CONCERTO
Luís Guimarães Júnior
351

O RELÓGIO DE OURO
Machado de Assis
399

FONTES DA TRANSCRIÇÃO DOS CONTOS 411
REFERÊNCIAS 413

Introdução ao
CONTO ROMÂNTICO

LENDA, CAUSO, RACONTO, ANEDOTA, apólogo, quadro, história, novela, noveleta, romance, romancete... Todos esse termos foram utilizados de modo profuso e indistinto no Brasil ao longo do século XIX para se referir a várias modalidades de narrativas que hoje classificaríamos mais ou menos tranquilamente como *contos*. A oscilação dos termos para nomeação de histórias mais curtas que o romance e a novela mostra justamente a indefinição de um gênero que, a princípio, se alimentou de narrativas de origem incerta, transmitidas oralmente de geração a geração, acumulando versões sobre versões, até ganharem a forma mais estável da escrita. É o caso das lendas e contos de fadas que circularam pela Europa ao longo de muito tempo até que chegassem ao livro. Ou dos mitos, lendas e causos que circularam pelo território brasileiro até que encontrassem a página impressa pela pena dos primeiros escritores brasileiros e, mais tarde, pelos trabalhos de Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo.¹

A imprecisão dos limites entre as formas breves e a flutuação das designações genéricas não são características só da literatura

(1) Cf. Sílvio Romero (org.), *Contos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885; Luís da Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1946.

local, mas de outras tantas, como demonstraram estudos, por exemplo, sobre o nascimento do gênero na França, que foi a principal referência cultural e literária para os escritores brasileiros do século XIX.

Os contornos imprecisos do gênero em seu nascimento sempre levaram o leitor ou intérprete a esbarrar na questão das fronteiras com os gêneros vizinhos, bem como na questão das formas prévias de que o conto moderno se valeu para se configurar como tal. Isso inclui o contato com formas oralizadas, como o *causo*, a lenda, a anedota. As marcas de oralidade, que vão além da questão da brevidade, se fazem notar em várias das tentativas inaugurais do gênero, talvez mesmo motivadas pela persistência da transmissão oralizada da literatura no país, o que obviamente não contradiz sua preservação na forma impressa.

O estudo do comparatista Jacques Voisine, *Le récit court, des Lumières au Romantisme (1760-1820)*. 1. *Du conte à la nouvelle*, faz retroceder a permeabilidade entre os gêneros a bem antes do Romantismo, desde pelo menos o Renascimento, e continuaria a se verificar por muito tempo, dado o emprego muitas vezes indiferenciado dos termos *nouvelle* e *conte*. Segundo o crítico, o período de 1760-1820 viu a *nouvelle* adquirir, em relação ao conto em prosa, uma autonomia que manifestaria toda a sua riqueza com o Romantismo. Era de se esperar que o vocabulário crítico registrasse essa diferenciação, mas não foi o que ocorreu.

Com a palavra *conte*, nota Voisine em estudo complementar, a língua francesa dispôs de um termo genérico que cobria diversas formas de narração breve em prosa, e algumas específicas de uma ou outra literatura estrangeira. As principais variantes praticadas no período por ele estudado são: o *conte philosophique* nascido na França, o *Märchen* dos românticos alemães e as adaptações literárias do conto de fadas tradicional, de Charles Perrault aos irmãos Grimm. No curso desse período, operou-se uma repartição de fato das funções próprias ao romance, ao conto e à novela, propícia ao brilhante desenvolvimento que conheceu a prosa narrativa do século XIX.

Essa modernização das formas tradicionais do conto e da sua distinção em relação a outras formas de narrativa mais longas

parece ter se verificado mais ou menos simultaneamente em vários países entre meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Buscando afastar-se do conto tradicional, mais próximo da tradição oral, novas formas apresentavam um foco narrativo bem delimitado, histórias desenvolvidas em tempo e espaço geralmente restritos, linguagem econômica e análise vertical das situações apresentadas. Assim, com poucos personagens e situação bem definida, em poucas páginas e alguns minutos de leitura, as histórias punham o leitor em contato com dilemas morais e interpretativos de grande profundidade e alcance.

Para a definição, na teoria e na prática, de histórias com essas características contribui de forma decisiva Edgar Allan Poe (1809-1849). Foi o poeta de “O corvo” e o autor de histórias de mistério e horror que eletrizaram a imaginação dos leitores da primeira metade do século XIX nos Estados Unidos e em boa parte do Ocidente que postulou o conto como uma unidade de efeito, uma estrutura em que todas as partes devem concorrer para deixar no leitor uma impressão indelével. Essa unidade, ou totalidade, seria uma característica distintiva do conto em relação ao romance, pela possibilidade de leitura ininterrupta, “numa assentada”, permitindo ao autor “levar a cabo, e sem interrupção, todo o seu plano”, de modo que durante aquela hora de leitura o espírito do leitor está sob o controle do escritor”.² E assim tem sido com sucessivas gerações de leitores que se deixaram arrebatados pela leitura de “O gato preto”, “O barril de amontilhado”, “A queda da casa de Usher”...

Além de Poe, destaca-se algumas décadas mais tarde na definição do conto moderno Guy de Maupassant (1850-1893), com suas histórias baseadas na reversão de expectativas, nas quais o leitor é surpreendido no final por uma solução que contradiz a expectativa inicial. Maupassant também dominou a técnica do distanciamen-

(2) Edgar Allan Poe, “The Short Story”, *The Portable Edgar Allan Poe*. Nova York: Penguin Books, 1981, pp. 565-567.

mento do narrador em relação ao que é narrado, fazendo com que o leitor fique numa situação de exposição direta ao relato, aumentando o potencial efeito do conto. Na Rússia, onde já havia resultado em grandes realizações com Nikolai Gógol (1809-1852), por exemplo, o gênero alcançaria o patamar da perfeição com Anton Tchêkhov (1860-1904). Por meio da delimitação de “fatias de vida”, momentos ocasionais e pequenos flagrantes do cotidiano, o autor de “A dama do cachorrinho” construiu histórias com o mínimo de enredo e o máximo de emoção, preparando um golpe certo no leitor enquanto ele tem a sensação de estar lendo uma história sobre coisa nenhuma. Já no século xx, o escritor argentino Julio Cortázar, ele mesmo um mestre no gênero em sua feição moderna, atribuiria ao grande conto a capacidade de transformar um episódio doméstico, cotidiano e aparentemente sem importância “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”.³

Voltando ao século xix e ao Brasil, o aparecimento do conto confunde-se com o da própria produção escrita que reivindica para si o status de “literatura brasileira”, possibilidade aberta a partir da independência do país de Portugal, em 1822, em plena vigência do ideário romântico na Europa e também nas suas colônias e ex-colônias europeias. Por causa dessa correlação histórica, a forma breve traz em si muitas marcas do movimento romântico e ganhou forte impulso justamente nas Américas.

Ainda há muito a se investigar sobre os modos como o conto circulou, foi lido e compreendido no Brasil no momento de sua constituição como gênero moderno. O que sabemos é que ele existiu com os contornos imprecisos de que já tratamos e foi praticado de maneira bissexta no país no período temporal convencionalmente associado ao Romantismo, que se estende de meados da década de 1830 ao final da década de 1870. Ainda que Barbosa Lima Sobrinho, numa pesquisa minuciosa sobre a origem do conto,

(3) Julio Cortázar, “Alguns aspectos do conto”, *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 153.

afirme que este “se divulgou no Brasil como um gênero autônomo, no período de influência romântica, a partir de 1836, tendo entre seus primeiros autores os melhores jornalistas da época — Justiniano da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, Martins Pena, João José de Sousa e Silva Rio”, ele mesmo trata de relativizar sua afirmação ressaltando que as narrativas curtas eram referidas principalmente como histórias, lendas, anedotas, apólogos..., e que o caráter esporádico da produção nesse gênero fica indicado pelo fato de boa parte dos seus praticantes não persistir no gênero, dedicando-se ao jornalismo (caso de Justiniano da Rocha), à política (caso de Firmino Rodrigues e Josino do Nascimento), à história (como fez Pereira da Silva) ou ao teatro (caso de Martins Pena).

Joaquim Norberto, um dos pioneiros das histórias curtas, chamava suas narrativas de romance e novela. Macedo publicou algumas histórias mais curtas, mas no volume hoje mais conhecido, *As vítimas-algozes*, refere-se a elas como “quadros da escravidão” e também como “romances”. Alencar, que produziu poucas narrativas de menor tomo, não chamou nenhuma delas de conto. *Cinco minutos*, por exemplo, que Edgard Cavalheiro incluiu na sua famosa antologia do conto romântico, e que os manuais de literatura do século xx muitas vezes classificam como conto, começa com esta advertência do narrador: “É uma história curiosa a que lhe vou contar, minha prima. Mas é uma história, e não um romance”. E Alencar fecha a narrativa referindo-se a ela como “o nosso romance, o nosso drama e o nosso poema”, ou seja, nem sequer menciona a categoria “conto”.

Um breve levantamento em alguns dos periódicos mais importantes do século xix mostra como foi se formando a noção do conto como gênero escrito, para ser lido.

Desde a década de 1840, há nos jornais do Rio de Janeiro os contos morais, alguns escritos em verso, que vinham sendo praticados desde o século xviii por autores franceses, como Marmontel, que tinham grande nomeada no Brasil. Em geral, eram histórias curtas contendo algum conselho ou lição, caso de “Os burros, os camelos e os guardadores”, publicado no *Correio Mercantil* em 13 de janeiro

de 1848. J. F. de Meneses chama de conto ao seu “O punhal de marfim”, publicado em 1862 na *Revista Popular* e incluído nesta antologia, embora Sacramento Blake se refira a ele como “romancete”.

O *Jornal das Famílias*, um grande fomentador das histórias curtas, manteve a partir de novembro de 1866 uma seção intitulada “Romances e novellas”, que talvez tenha sido a primeira voltada para a publicação de narrativas curtas na imprensa brasileira. Nela foram publicados os autodesignados “contos morais” “A vaidade corrigida”, assinado por Paulina Philadelphia, “Cecília, a voluntária” e “Um milagre da música”, assinados por Victoria Colonna.

A denominação “conto fantástico”, gênero mais contemporâneo, que remete a Hoffmann e Poe, aparece mais cedo no *Jornal das Famílias* por obra e graça de Machado de Assis, que em 1864, sob o pseudônimo Max, publica “O anjo das donzelas (conto fantástico)”, narrativa que se refere a si mesma como conto: “Este [poeta] do meu conto depôs aos pés da bela insensível a vida, o futuro, a vontade”.

Em 1865, temos o narrador de “Confissões de uma viúva moça” ponderando para o leitor que aquilo é “o prefácio do meu romance, estudo, conto, o que quiseres”, e no mesmo ano, em “Cinco mulheres”, também de Machado, o narrador explica: “Isto não é um romance, nem um conto, nem um episódio”.

Em 1866, em “Linha reta linha curva” e “O que são as moças”, temos também narradores autoconscientes do gênero que praticavam, fazendo menções a ele no curso da narração, o que ainda se deu com “O anjo Rafael”, de 1869, e em tantas outras histórias publicadas no *Jornal das Famílias*, como “Quem conta um conto...”, de 1873, em que Machado se refere ao dito popular que remete às narrativas orais e informais para escrever... um conto escrito.

Assim, a produção de contos autoconscientes de sua pertença a um tipo de narrativa moderna, escrita, parece estar estreitamente vinculada à atuação de Machado de Assis, seja na sua produção copiosa para o *Jornal das Famílias* — foram mais de sessenta narrativas publicadas entre 1863 e 1878 —, seja por meio das suas coletâneas de narrativas curtas, a primeira delas datada de 1870 e intitulada *Contos fluminenses*.

Machado parece ter sido o primeiro autor a estampar na capa de um livro a palavra “conto”, com a publicação desse volume em que recolhia histórias publicadas ao longo da década de 1860 no mesmo *Jornal das Famílias*. Tanto o livro como o jornal, com sua longeva seção “Romances e novellas”, foram publicados por Baptiste Louis Garnier, o que por si só é sugestivo do papel que o editor teve, junto com Machado, na definição do conto moderno no Brasil.

Ainda assim, mesmo na altura da publicação de *Contos fluminenses*, e muito depois disso, permanecia a instabilidade no entendimento do termo, o que fica indicado pela recepção do volume. Em 13 de fevereiro de 1870, quando o livro começou a circular no Rio de Janeiro, saía publicada em *A Reforma* uma nota elogiosa, referindo-se “aos romancetes e fantasias, no gosto dos melhores contos de Theophilo Gautier ou Gerard de Nerval”, sugerindo que o modelo do gênero e a perfeição deste estavam mesmo na França, mas, apesar disso, entendendo a publicação como um melhoramento, na medida em que faz “louvores ao Sr. Garnier, editor de mais esse bom livro brasileiro, pelos serviços que vai prestando”.

Na mesma *A Reforma*, em 2 de maio de 1872, os *Contos fluminenses* eram referidos como “escritos ligeiros, reminiscências do ameno folhetinista”, em comparação desvantajosa com o recém-lançado romance *Ressurreição*, que para o comentarista anônimo era “a primeira revelação de sua aptidão para o romance”, gênero então mais valorizado.

Vale notar que Machado de Assis, nos títulos dos seus livros posteriores, não volta a utilizar a palavra “conto”, substituindo-a por “histórias”: *Histórias da meia-noite* (1873), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896).

Várias justificativas já foram levantadas para esse desenvolvimento relativamente tímido e tardio do conto moderno no Brasil, se posto em comparação com o que se produziu, por exemplo, nos Estados Unidos, onde, além de Poe, surgiram contistas de enorme sucesso, como Washington Irving, Nathaniel Hawthorne e Bret Harte, para ficar apenas em poucos nomes.

O próprio Machado, no “Instinto de nacionalidade” (1873), anotava que nesse gênero “têm havido tentativas mais ou menos feli-

zes, porém raras”, e cita apenas o exemplo de Luís Guimarães Júnior, sugerindo no entanto que, nele, existiria uma indistinção entre o contista e o folhetinista, na medida em que — maliciosamente? — o cita como contista, mas o descreve como “folhetinista elegante e jovial”. O motivo da pouca difusão do conto no Brasil, para Machado, é ser “gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes merecedor”.

A dificuldade, ou a aparente facilidade apontada por Machado, pode ser notada nas narrativas recolhidas neste volume. Sendo a técnica da escrita do conto moderno muito relacionada ao recorte preciso de uma situação no fluxo do mundo e da vida, de modo que a situação recortada permita ao leitor entrar em contato com um problema de amplo e longo alcance, tornam-se cruciais o início e o desfecho. É preciso capturar a atenção do leitor o mais rapidamente possível, implicando-o de imediato na situação da qual trata a história. Também é desejável que a narrativa seja suspensa em momento estratégico, no qual não se diga muito mais nem muito menos do que o necessário para produzir um efeito poderoso sobre o leitor, a partir do acúmulo dos elementos criteriosamente selecionados pelo escritor para compô-la. Ora, o que se nota aqui, e o leitor fica desde já convidado a refletir sobre isso, é que com frequência demora-se para entrar na matéria principal da história. É como se os autores comessem a escrever sem ter um traçado exato e rigoroso do que planejam contar, e a história fosse se compondo um pouco ao correr da pena. Também vale notar que em alguns casos o final pode ser decepcionante para o leitor acostumado a narrativas breves de corte mais rigoroso, que se tornariam mais frequentes justamente a partir do final do período compreendido por esta antologia.

Daí a impressão, às vezes, de que o conto, no Romantismo, é um pouco incomum, “uma coisa informe e vaga”, conforme definiu Edgard Cavalheiro na principal antologia de contos românticos: *O conto romântico*, publicada em 1961 pela Civilização Brasileira. Mário da Silva Brito, que, devido à morte de Cavalheiro

antes da conclusão do trabalho, acabou ficando responsável pelo prefácio do livro, argumenta, a partir de considerações de Tristão de Ataíde endossadas por Edgard Cavalheiro, que “a prolixidade, a eloquência, o excesso de imaginação, a fantasia, o sentimentalismo, as expansões derramadas, a exuberância de emoções e de linguagem”, que ele considera traços viciosos da produção literária romântica no Brasil, seriam avessas à contenção e à precisão do conto.

Para alguns críticos, os contos estavam impregnados de marcas de oralidade, traços que teriam “contaminado” até mesmo o romance. Afrânio Coutinho, por exemplo, avalia negativamente uma parcela dos romances românticos por identificá-los aos “contos orais, relatados em sessões sucessivas por um fictício narrador”, com sua “preocupação de conferir à construção externa o caráter de fiel registro daquilo que fora oralmente narrado, prova bastante evidente da influência que, no particular, o nosso romance sofreu”.⁴

Assim, um certo desprestígio do conto romântico na historiografia e na crítica literária brasileiras talvez se explique em parte pela sua adesão e proximidade, vistas por muitos como excessivas, da tradição oral. Diante do empenho de afirmação de uma literatura culta, escrita, as marcas da oralidade apareciam como resquícios de um tempo e de uma cultura a serem superados, ou reconfigurados pelo registro certamente mais prestigiado e pretensamente “superior” da escrita.

Esses conflitos entre o mundo oral e o escrito, que se desdobram na justaposição nem sempre harmoniosa entre o fabuloso e o documental, foram vividos e expressos de maneiras diferentes pelos românticos brasileiros, que buscaram conformar à modernidade do romance e do conto conteúdos arcaicos, inspirados nas narrativas recolhidas das tradições indígenas e sertanejas, que muitas vezes convivem com a notação realista, como também se observa ao longo deste volume.

(4) Afrânio Coutinho, *Literatura brasileira — Era romântica*. São Paulo: Global, 2001, pp. 286-288.

A instabilidade das definições e a liminaridade verificável entre os diversos formatos da prosa ficcional oitocentista, das quais acabamos de tratar, serviram de guia para a organização das histórias incluídas neste volume. Nos quatro blocos, as histórias foram aglutinadas em torno das suas afinidades com o lendário e o fantástico, o relato histórico, a crônica do cotidiano e a intriga de fundo romanesco. Claro que essas afinidades não aparecem exclusivamente em nenhuma das histórias, que de maneira geral misturam os vários registros. Também é preciso notar que essa disposição não pressupõe uma “evolução” da lenda ao romance. Isso fica evidente pela convivência, no interior de cada um dos quatro blocos, de textos escritos e publicados com intervalos de décadas; por outro lado, há nos diferentes blocos textos publicados quase que concomitantemente.

O que notamos no conjunto e gostaríamos também de deixar como sugestão e hipótese de leitura são os diferentes modos como as histórias lidam com o decorrer do tempo, tanto o tempo em que se desenrola a matéria narrada quanto o exigido para a leitura. Embora oscilem bastante, variando do intervalo de uma viagem de ônibus ao grande quadro histórico, de um par de páginas a dezenas delas, pareceram-nos notáveis os diferentes modos de organização do decurso temporal nas várias narrativas.

No primeiro bloco, as histórias organizam-se principalmente em torno de uma temporalidade externa e muitas vezes abstrata, que se confunde com o tempo imemorial e mítico da lenda, nas quais muitas vezes há um deslizamento da referência histórica para o plano do fantástico. É o caso do conto de abertura, “O sino encantado”, em que o instrumento tradicional de marcação do tempo místico e religioso continua a soar fantasticamente desde o fundo de um poço, onde há anos ele jaz submerso. O ciclo de vida, paixão, morte e ressurreição, que o dobrar dos sinos marca, sobre-põe-se aqui ao tempo historicamente delimitado das invasões holandesas verificadas no nordeste da América do Sul no século XVII. Nesse bloco, as histórias são povoadas de seres fantásticos como tatus brancos, fantasmas, vozes cavernosas e cadaverosas, instrumentos mágicos e malditos e uma noiva-cadáver.

No segundo bloco, o tempo marcado por guerras e conflitos, episódios, datas e personagens registrados em relatos que partem ou tangenciam episódios históricos, torna-se a referência principal das narrativas. Vale notar a surpreendente centralidade das personagens femininas nessas histórias, duas delas escritas por mulheres, sugerindo seu papel fundamental na sustentação da ordem social ameaçada pelas lutas entre os homens, o que muitas vezes resulta no sacrifício dessas personagens.

O terceiro bloco reúne histórias pautadas pelo tempo da experiência urbana, cuja ligeireza as aproxima de crônicas e anedotas de pouca duração. Essa ligeireza e pouca duração referem-se tanto ao decurso do que está sendo narrado como ao tempo de leitura que a história demanda. Estamos diante de histórias que remetem ao flagrante, ao instantâneo, o que por sua vez remete às técnicas do registro fotográfico, que surgem, se aprimoram e se popularizam justamente no período em que se desenvolvem as histórias contadas aqui. Pode ser sugestiva para a leitura dessas histórias a lembrança de que o daguerreótipo é uma invenção da década de 1830, e que a circulação de imagens fotográficas impressas em papel tornou-se mais e mais frequente a partir da segunda metade do século XIX. Assim, à maneira das fotografias, em poucas páginas as histórias reunidas nesta terceira parte concentram-se em episódios bastante pontuais, envolvendo poucas personagens, confrontadas com a frustração de alguma experiência e a insatisfação daí decorrente, o que em quase todos os casos se apresenta em chave cômica.

Finalmente, o quarto bloco traz histórias em que a passagem do tempo é filtrada pela subjetividade das personagens ou dos narradores, muitas vezes sugerindo que a história institui sua própria temporalidade. Aí é notável a presença de “O relógio de ouro”, conto escolhido para fechar e intitular o volume. Publicado por Machado de Assis em 1873, a referência ao objeto moderno e valioso de marcação do tempo anuncia a cronometrifcação da narrativa, que desde as primeiras linhas estabelece algo como uma contagem regressiva para um final que se desenha trágico e que produz uma viravolta completa em relação à expectativa inicialmente criada para o leitor. Estamos aí diante de um “conto

clássico”, que, segundo a definição sintética de Ricardo Piglia, narra em primeiro plano uma história, enquanto constrói em segredo uma outra história, que só ao final aparece na superfície.⁵ Também nos parece que certa consciência das exigências do gênero breve e do manejo técnico da temporalidade da história sobressai nestas narrativas que fecham o volume, o que propomos como hipótese de leitura.

Ao reunir estas 25 narrativas, publicadas entre 1836 e 1879, que contemplam as principais vertentes da ficção oitocentista, acreditamos trazer uma amostra abrangente e representativa dos prosadores do período, convencionalmente chamado *romântico*.

Tendo se beneficiado de coletâneas anteriores, especialmente a de Barbosa Lima Sobrinho e a de Edgard Cavalheiro, esta antologia pretende ampliar essas contribuições com uma amostragem mais ampla e diversificada. Beneficiando-se também de novos recursos de pesquisa, como a digitalização dos periódicos oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, tornou-se possível garimpar novos textos diretamente dos jornais e revistas da época, nos quais a maior parte dessa produção foi publicada pela primeira vez e onde algumas dessas histórias ficaram esquecidas.

Assim, a coletânea inclui não só contos de autores canônicos e celebrados do Romantismo brasileiro como também obras de autores desconhecidos, alguns ocultos sob pseudônimos, outros até mesmo anônimos, que surpreendem pela qualidade narrativa e pela experimentação.

O leitor familiarizado com a produção do período poderá estranhar a ausência de uma das histórias que integram *Noite da taverna*, de Álvares de Azevedo. Julgamos, entretanto, que, se há uma relativa autonomia de tais histórias azevedianas, não se pode esquecer que elas se articulam numa narrativa de moldura, à maneira do *Decameron* de Boccaccio. Há, além disso, a hipótese de

(5) Ricardo Piglia, “Teses sobre o conto”, *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 89-94.

uma suposta continuidade entre *Macário* e *Noite na taverna*, sustentada desde Miranda de Azevedo até Antonio Candido, o que tem motivado a publicação conjunta de ambas as obras. Pensando em tal articulação e continuidade, e também considerando a existência de várias edições de *Noite na taverna* em livro, optamos por não incluir nenhuma das histórias na presente antologia.

Apresentadas nossas escolhas e hipóteses de leitura do conjunto, a expectativa é que o leitor percorra estas páginas da maneira que melhor lhe aprouver, se encante e se divirta com as histórias. E que elas abram novas possibilidades de se pensar no trabalho de produzir ficção num mundo muitas vezes hostil à imaginação. ♦

AGRADECIMENTOS

Constância Lima Duarte, Eduardo Brandão, Lúcia Granja, Marcelo Diego, Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini, Marta de Senna, Rogério Fernandes, Sílvia Maria Azevedo e Vilma Arêas.

HÉLIO DE SEIXAS GUIMARÃES

É professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do CNPq, pesquisador associado da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e editor da *Machado de Assis em linha: revista eletrônica de estudos machadianos*. Autor de *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*, entre outros.

VAGNER CAMILO

É professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do CNPq e pesquisador vinculado ao projeto multidisciplinar *Reescrever o século XVI*, desenvolvido conjuntamente por docentes da USP e da Universidade do Minho. Autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* e *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*.

A decorative border with a repeating pattern of stylized, interlocking shapes, possibly resembling a chain or a series of small, connected loops, framing the text.

PARTE I

A decorative border with a repeating pattern of stylized, interlocking shapes, possibly resembling a chain or a series of small, connected loops, framing the text.

FANTÁSTICO



O
SINO ENCANTADO

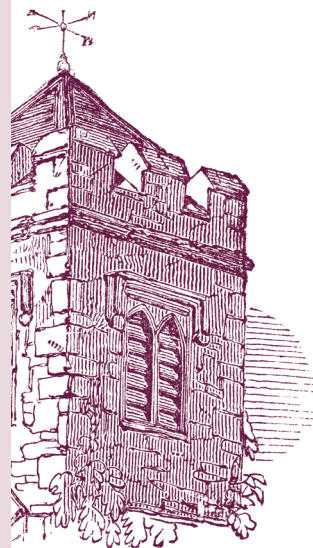
Franklin Távora

1877

FRANKLIN TÁVORA

Baturité (CE), 1842 — Rio de Janeiro (RJ), 1888

João Franklin da Silveira Távora é autor de *O Cabeleira*, marco do regionalismo romântico, e de *Um casamento no arrabalde*, entre outras produções em gêneros diversos. Menos lembrado, o conjunto de contos ou histórias breves intitulado *Lendas e tradições do Norte* surpreende pela fusão do fabuloso e da matéria histórica. O conjunto totaliza sete histórias (“O sino encantado”, “A cruz do patrão”, “O tesouro do rio”, “Chora Menino”, “As mãos do padre Pedro Tenório”, “O cajueiro do frade” e “As mangas de jasmim”), publicadas seriadamente em *A Ilustração Brasileira*. Reproduziu-se aqui a primeira dessas histórias, na qual a nota de fantástico é dada pelo sino que continua a badalar, mesmo submerso em um poço. Ainda neste conto, temos o relato popular colhido oralmente e transcrito pelo narrador. Essa estratégia recorrente à época e presente em mais de uma narrativa reunida nesta antologia se funde à referência histórica. Aqui, as referências são às invasões holandesas e à resistência local a elas, tomada, de modo evidente, como expressão de nativismo ou nacionalismo pelo escritor e sua época.



COM SUAS ÁGUAS AZULADAS banha o rio Manguaba, pelo lado ocidental, a vila de Porto Calvo, berço e sepultura do Calabar.

Na altura desse torrão histórico, o rio rola por cima de pedras moles e por debaixo de árvores frondosas, que das margens lhe atiram para o leito os ramos, e com eles formam, em muitas partes, pelo embastido das folhagens e das trepadeiras que nestas se enredam, vasta galeria, interrompida a espaços por aberturas naturais que dão entrada à luz para o seio das águas.

A vila ocupa o cimo da eminência e a banda oposta à que é banhada pelo rio. Na extremidade austral da rua grande, cujos quintais caem sobre a encosta ocidental, vê-se a matriz, que é consagrada a Nossa Senhora da Apresentação.

Foi nessa igreja que, depois de haverem tomado aquele ponto aos portugueses no século XVII, se fortificaram os filhos de Holanda para resistir às tropas comandadas por Matias de Albuquerque. Foi aí que, senhor da vitória, mandou este enforcar no dia do julgamento, pelas oito horas da noite, não obstante ter sido condenado

pelo improvisado conselho de guerra a padecer o suplício no dia seguinte, o infeliz Domingos Calabar, que fora o primeiro auxiliar dos holandeses, alma e executor terrível de inumeráveis danos aos filhos de Portugal. Foi aí que, três dias depois da execução, Sigismundo, apossando-se da vila desamparada, mandou dar sepultura sagrada, com todas as honras devidas ao posto de major com que os holandeses haviam retribuído seus serviços militares, aos restos mortais do destemido alagoano, que ele fora encontrar mutilado e exposto nas estacadas de Porto Calvo, então conhecido por Vila do Bom Sucesso.

Por uma tarde de novembro (se bem me lembro) de 1864, fazia eu uma digressão pela banda esquerda do Manguaba. Dessa banda o rio quase que não tem margem; passa lambendo o pé da encosta íngreme e coberta de arvoredos.

Alguns passos antes de chegar ao sulco estreito e fundo, que desce, fazendo voltas como caninana, de ladeira abaixo em demanda do rio, forma este um ângulo, onde as águas parecem estagnarem-se. Pouco adiante continua a correr por cima de pedras brancas, alargando-se, espraçando-se, até chegar a Porto de Pedras, distante de Porto Calvo 7 léguas.

Nesse ângulo formaram as águas um poço profundíssimo, que tem talvez 4 metros de largo na superfície. O arvoredos, que para esse ponto estende a sua copa, é mais basto e enredado. A encosta, recortada de veredas e quintais em todas as direções, não oferece ali comunicação nem mostra indício de passagem humana. As plantas rasteiras crescem e alastram à vontade; os cipós estão inteiros; por cima daquelas e por entre estes só passam os insetos e répteis, ou, de tempos a tempos, algum animal que abre por ali caminho para ir beber no rio.

Agarrando-me aos troncos e saltando pelas pontas das pedras, ganhei, com poucos passos, a como enseada que serve de banheiro natural à povoação. Estava uma velha sentada à beira da água, enquanto um menino, que fora encher o pote no rio, brincava com ele infantilmente, enchendo-o, esvaziando-o e fazendo-o depois boiar como a panela de barro da fábula de La Fontaine.

Soou nesse ínterim ave-maria no sino da matriz. Ao som do bronze, a velha persignou-se, rezou e, voltando-se depois para o menino, disse-lhe estas palavras:

— Enche o pote, que é hora. Não tarda que toque o sino encantado.

A esta voz, dirigi-me à velha nos termos seguintes:

— Que história é essa? De que encantado seria?

— Pois vosmicê não sabe do sino que toca naquele poço?

E apontou o ângulo das águas mortas, de que tratei há pouco.

— Não sou desta terra, e não lhe sei as particularidades.

— Ora! Uma história tão velha.

O menino a esse tempo subia já com o pote na cabeça. A mulher deu a andar após ele pelo trilho, e eu após ela, curioso de saber a história.

— Então diz você — prossegui eu — que há um sino que toca ali dentro. Mas como é isso? Está dentro do poço mesmo ou enterrado ao pé do morro?

— Está mergulhado dentro da água.

— Ora essa! Que lembrança! Meterem um sino dentro d'água!

— Lembrança de gente de outro tempo.

— Que tempo?

— Quando estiveram aqui os holandeses.

— Ah! Eu logo vi que os holandeses andavam no meio da história, aqueles hereges! — disse eu para dispor a meu favor a velha, em quem não me foi difícil entrever, em pouco tempo, o espírito atrasado do povo crendeiro.

— Foi assim mesmo, meu senhor. Contam os antigos que antes de se render esta vila àqueles excomungados, os cristãos, sabendo que eles tinham por costume fazer das igrejas de Deus casas de malefícios, tiraram dos altares todas as imagens, e da torre o sino; as imagens foram repartidas por entre o povo batizado, e o sino foi trazido ao rio e afundado no lugar que lhe mostrei. Meu dito, meu feito. Os pés de pato, assim que tomaram conta da terra, fizeram da igreja fortaleza para guerrearem contra a cristandade. Mas depois foram batidos e tiveram de fugir.

— Foram então os moradores pescar o sino, mas não o acharam. Não foi assim?

— Não, senhor. Todo santo dia, preparava-se o povo para tirar o sino, mas nada do vigário marcar o dia para a obra. Hoje, amanhã, hoje, amanhã, passaram-se meses e anos. Uma viúva rica, que fizera uma promessa a Nossa Senhora da Apresentação, tendo ficado boa, mandara colocar na torre um sino de preço... Por isso, ninguém pensou mais no sino do rio; e lá ficou ele esquecido.

— Até que um dia...

— Um dia um menino, lavando-se no Manguaba, deu com o sino no poço. Ajuntou-se gente; veio o vigário, um senhor de engenho mandou duas juntas de bois para carregar o sino. Um mergulhador amarrou uma corda nele, e os bois começaram a puxar a benta carga. Quando esta já ia aparecendo no lume da água, pegaram o vigário e o juiz numa pendenga, mesmo na beira do rio. O vigário queria que o sino fosse para a igreja de... (não me recorda o nome da igreja que disse a velha), dizendo que ela precisava mais do sino do que a matriz, que já tinha outro; o juiz jurava que o sino havia de ser posto novamente na torre de Nossa Senhora da Apresentação, porque a ela pertencia de direito. Todos dois tinham razão, não acha, meu senhor?

— Eu acho que a razão estava da parte do juiz — respondi eu.

— A pendenga — continuou a velha — passou do juiz e do vigário ao povo junto; uns queriam que o sino viesse para a matriz, outros que fosse para a igreja de... A coisa já estava feia, quando se ouviu um estalo; fora a corda, que se partira. O sino, já quase todo da banda de fora, teve de cair de novo dentro do rio. As águas, com o peso e a queda, saltaram com grande força contra o povo, e ouviu-se no mesmo instante um estrondo medonho como trovão que saía do fundo. O sino tinha-se metido pela terra adentro, para nunca mais ninguém o ver.

— Tudo por causa da ambição, minha velha.

— Sim, senhor. Já naqueles tempos havia muita opinião e muita teima.

— Mas disse-me você que se ouve o sino soar de dentro do rio?

— Ouve-se sim, senhor. Muitas pessoas de crédito têm ouvido suas vozes a esta hora, ao meio-dia e à meia-noite.

Tínhamos chegado à rua.

— Adeus, meu senhor. Com Deus amanheça.

Assim se despediu de mim a velha, a quem devo este conto que não é invenção minha, e que, depois de me ter sido assim narrado, eu verifiquei não ser também invenção da velha, mas uma tradição alagoana que tem a consagração de muitos anos.





O
PÃO DE OURO

Bernardo Guimarães

1879

BERNARDO GUIMARÃESOuro Preto (MG), 1825 — 1884

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães é mais lembrado por sua produção ficcional, em particular seu romance *A escrava Isaura*. Mais recentemente, porém, resgatou-se sua poesia, sobretudo a humorística, evidenciando seu alto grau de ousadia e inventividade. O escritor e poeta mineiro também se destacou nas narrativas breves, recolhidas em livros como *Lendas e romances* e *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*, que são produções de grande interesse. “O Pão de Ouro” é uma narrativa menos lembrada e, pelo que sabemos, nunca reeditada. Ela foi originalmente recolhida no volume que traz outro romance breve esquecido: “A ilha maldita”. A narrativa se vale de uma lenda associada aos bandeirantes, no caso Anhanguera (Bartolomeu Bueno da Silva, o “Diabo Velho”) e um de seus companheiros, Gaspar Nunes (talvez Gaspar Nunes Sarmiento, nome constante nos livros genealógicos da época), desbravadores das regiões de Minas, Goiás e Mato Grosso, onde se acreditava existir a fabulosa montanha do Pão de Ouro, cercada por vales e rios repletos de ouro e pedras preciosas, mas dominada pelos tatus brancos, povo noturno, habitante de furnas, por meio do qual o escritor parece reverter o foco e pôr pelo avesso a idealização do indianismo romântico oficial, do qual o escritor mineiro foi duro crítico. Os “paulistas” e a ideologia bandeirante também não saem ilesos à visada crítica de Guimarães.



I A MÃE DO OURO

Antes de encetar a narração dos acontecimentos que constituem o principal assunto desta história, cumpre-nos rememorar uma lenda, ou antes uma avença mítica dos primitivos e selváticos habitantes da terra americana, a qual sem dúvida é desconhecida da maior parte dos leitores.

Esta lenda, provavelmente ampliada e embelecida pela imaginação dos colonos portugueses, é a história da Mãe do Ouro, que passo a contar a meus leitores.

Era nos topos alterosos de uma das mais altas montanhas da América meridional.

Esses topos, por cima dos quais desdobravam-se risonhas planícies de verdor eterno e entrecortadas de córregos cristalinos, eram separados do resto da terra por despenhadeiros vertiginosos, que o pé humano em vão tentaria galgar, e eram somente acessíveis ao corvo e ao condor altivolante.