

O sino e o relógio



Por **CILAINE ALVES CUNHA***

Comentário sobre uma recém lançada “antologia do conto romântico brasileiro”

O sino e o relógio – uma antologia do conto romântico brasileiro adota inesperados critérios de seleção e organização dos 25 contos reunidos. Os organizadores deixaram de lado o princípio de “evolução” que ordenasse autores e obras de acordo com as datas sequenciais de sua publicação. Mas num cuidado com a historicidade própria dos sistemas éticos e estéticos do tempo, Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo recolheram narrativas originalmente publicadas entre 1836 e 1879.

A precisão desse último recorte temporal encontra lastro nas polêmicas, quase um ano antes dessa última data, envolvendo a crítica de Machado de Assis a Eça de Queirós. Lançados em 1881, *O mulato* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* figuram, cada um a seu modo, uma reflexão sobre a ruína de pressupostos românticos diante do surgimento de novos atores sociais, e de regimes políticos e estéticos em disputa.

Os organizadores contemplaram autores familiares do cânone tradicional, mas outros que dele se excluíram, dois deles sem assinatura de autor e outros dois de autoria não confirmada. Mesmo de escritores hoje mais conhecidos, o trabalho de seleção priorizou narrativas raramente publicadas, numa pesquisa que garimpou preciosidades.

Em um critério de atualização dessa antologia, o respeito à história cultural do país abriu espaço para escritores que se ocupam da escravidão, abalando, com isso, a sentença de que o tempo romântico teria calado o assunto. Em outro, *O sino e o relógio* reproduz contos de autoria feminina. Observa-se enfim nessa antologia a presença de minicontos que dificilmente ganhariam valor em outros tempos.

Vagner Camilo e Hélio Guimarães distribuíram os contos por quatro seções de acordo com a temporalidade neles figurada: o tempo mítico; algum episódio ou figura histórica do Brasil como motor da ação narrada; o tempo da experiência urbana contemporânea da história relatada; o tempo subjetivo e metafórico dos efeitos da experiência social no destino das personagens. Numa profundidade que alcança a diversa complexidade do período, algum conto de uma das seções pode também se aproximar de um tema ou estilo formal de outra narrativa situada em outro bloco.

Os seis contos reunidos no primeiro deles, compostos sob a forma do fantástico, tornam-se interessantes por diferentes razões. Quatro seguem a convenção do gênero que, desde seu advento em fins do século XVIII, prende suas histórias a uma afirmação do nacionalismo. Em Franklin Távora, Fagundes Varela e Apolinário Porto Alegre, observa-se o recorrente procedimento em que o narrador nega que sua história tenha sido produto de invenção letrada, antes recolhida em algum membro da cultura popular, um velho, pescador ou trabalhadores, detentores do saber local que supostamente as fazem circular oralmente. Nesses dois últimos autores, o conflito entre o narrador de formação iluminista e o misticismo regional forja a contradição entre a valorização de lendas locais e, no mesmo passo, a ressalva de que elas resultam do “espírito atrasado do povo crendeiro” (Távora).

a terra é redonda

A narrativa de Porto Alegre (“Mandinga”, 1867) evidencia acentuada capacidade do autor para armar o enredo e forjar, na metonímia do engenho com trabalhadores de diferentes etnias, uma figuração da comunidade nacional em sua diversidade regional. Mas seu racismo ufânico constitui o negro como uma alteridade demoníaca que deve ser sacrificada em favor dos brancos.

Sua história faz contraste com um conto da última seção do livro. Em “Um enforcado, um carrasco” (1837), Josino do Nascimento e Silva aborda a preservação e a restrição da pena de morte a escravos acusados de algum crime. Em cenas rápidas, apresenta grosserias cotidianas das famílias no trato com eles. A insistência na humanidade do negro que será executado e do carrasco submetido ao regime de escravidão associa-se à compreensão de que a pena de morte é espetáculo bárbaro, montado para o deleite da elite sádica, como se vê ainda hoje no Brasil.

As histórias de Bernardo Guimarães e José Ferreira de Menezes surpreendem por destinar finalidades satíricas ao estilo grave do fantástico. Em *O pão de ouro* (1879), Bernardo Guimarães agrupa duas histórias e funde o mito do Eldorado com as lendas da Mãe-de-ouro e dos tatus brancos.

Na primeira, Bernardo situa, em um ponto incerto e isolado da América do Sul, jamais pisado por pé humano, uma montanha cuja arquitetura natural forma um castelo que abriga todas as pedras preciosas da Terra. O autor aproxima de Iracema a fada que o habita, caracterizando-a como uma vestal indígena, mas encarregada por Tupã de guardar aquele tesouro e reverberar a sua luz pela aurora e pelo horizonte. Após se entregar a um caso amoroso e negligenciar suas tarefas divinas, ela e o amante são punidos com um dilúvio que espalha os metais preciosos pela Terra, o que acarreta a disseminação da cobiça. No mito de Tupinambá, aproveitado por José de Alencar em *O guarani* e em *Ubirajara*, o dilúvio favorece o nascimento de uma nova “raça”. Mas no conto de Bernardo o cataclismo separa o par amoroso e responsabiliza o amor romântico pela disseminação da busca pelo ouro e pela ameaça de desaparecimento da beleza.

A segunda história localiza-se após esse dilúvio, quando o histórico Gaspar Nunes parte para Goiás à procura de ouro. Ao invadirem uma montanha, cravejada do cobiçado metal precioso, seu bando é aprisionado por índios pigmeus, os canibais tatus brancos que dormem em cavernas durante o dia por não suportar a luz do sol. O bandeirante sobrevive ao canibalismo graças a uma paixão irresistível que uma desses seres das trevas alimenta por ele, caracterizada como a Marabá, de Gonçalves Dias, mas quase albina, dona de cabelos finos de ouro branco. Na história de união amorosa entre uma índia com um português, Bernardo Guimarães reestiliza o tema de *Iracema*, mas destitui os colonizadores de qualquer heroísmo “civilizador”. Também reduz comicamente a história de amor irresistível da indígena branca a uma paixão sexual devoradora.

O punhal de marfim (1862), de Ferreira Menezes, ganha uma acentuada complexidade por ligar procedimentos do fantástico com técnicas da ironia. Entre os recursos próprios desse gênero, o autor vale-se do castelo situado em um ambiente idílico, mas sinistro, da perseguição de uma personagem por outra e da ruína da nobreza, de início já completa. Mas paralelamente a esses aspectos, Menezes conduz outra linha discursiva em que trava um embate crítico com o leitor que espera encontrar no conflito central sua familiaridade com a convenção do fantástico.

Entre tantas inversões, sua história substitui o castelo gótico por um palácio urbano do século XIX, cabendo à heroína perseguir e assediar o protagonista. Assim o autor realiza, como diz, um fiasco dessa espécie formal, desencanta e a interpreta racionalmente. Nas palavras do narrador, o conto fará palpar um fato real que efetivamente se deu, cabendo ao leitor descortinar a alegoria.

Já no parágrafo inicial, a definição da história sobrenatural como imitação de um fato que efetivamente ocorreu elucida-se na descrição do caráter e das ações do protagonista. Alberto se configura como um poeta rico, dedicado exclusivamente a amores eróticos plurais, a trocar ouro por vinho e ao cultivo da vida intelectual. A constante busca por uma vida esteticamente condicionada transforma-o em fantasma, em pura alma e espírito. Mas sua obsessão por uma virgem remonta-se ao receio de que, com a perda dos pais, poderia lhe faltar uma companheira na velhice. Essa tristeza cômica rebaixa os ideais espirituais de Alberto e os confronta com necessidades práticas.

No conto abundam citações da obra de Álvares de Azevedo, desde seu prólogo que dialoga ironicamente com o prefácio da *Lira dos vinte anos*. Como Alberto, os heróis de *Noite na taverna* são ricos *bon-vivants*. Analogamente a Álvares de Azevedo em seus discursos, o protagonista de *O punhal de marfim* afirma a força revolucionária dos estudantes. O anti-herói azevediano, do poema “O vagabundo”, e Alberto têm por hábito fazer versos à lua e namorar estrelas. Como no quarto e

sala do poema “Ideias íntimas” (Álvares de Azevedo), na casa do herói de Menezes reina a desordem com quadros sobrepostos, sujos pela poeira que cai de garrafas de vinho. Entre tantas outras citações, Macário, os sujeitos líricos de *Lira dos vinte anos* e Alberto fumam cachimbo, têm 20 anos e sonhos que enlouquecem.

Na citação mais significativa, Geórgia, ao fim de *Noite na taverna* – justamente no capítulo denominado “Último beijo de amor” –, sofre uma mudança de caráter e vinga-se por ter sido violada sexualmente. Inversamente, no último beijo de *O punhal de marfim*, a princesa Maria se transforma em uma sedutora que implora ardentemente por sexo e casamento. Nas páginas finais do conto de Menezes, a repetição exaustiva do mesmo conteúdo, mas de modo variado, acentua a mesmice do diálogo amoroso. O fastio das interlocuções dos amantes sobre o sentimento contrariado degrada o assunto.

Ao desqualificar os princípios poéticos de Álvares de Azevedo, Ferreira de Menezes julga-os como matéria própria de um membro da burguesia endinheirada e ociosa. Numa espécie de *realpolitik*, avalia que perdeu lugar em seu tempo a possibilidade de um ritmo de vida marcado pelo cultivo do espírito. Em contrapartida, decreta a inexorabilidade das necessidades práticas e de uniões matrimoniais monogâmicas. Trata-se de explicar a vida de Álvares de Azevedo por sua ficção, confundi-lo com seu sujeito da enunciação e associá-los à consciência artística de um poeta que, sendo “riquinho”, somente poderia adotar uma rebeldia sem causa, a despeito de seus posicionamentos contrários ao processo, então inicial, de mercantilização da vida e à ordem monárquica.

Em meio à seção de contos de *O sino e o relógio*, ambientados em algum acontecimento marcante da história do Brasil, “Camirã, a quinquinau” (1874), do visconde de Taunay, oferece um indianismo de outra linhagem. O autor articula a invasão do Mato Grosso pelas tropas paraguaias com um rápido levantamento antropológico das tribos indígenas da região, envolvendo-os por uma elegia.

O retrato do índio Pacalalá forja um herói nem vítima dos brancos europeus, nem servo voluntário, antes herói épico dotado da capacidade de resistência, de grandeza moral e intelectual, mas verossímil às condições da região mato-grossense, sem idealismo. A pintura vigorosa do ambiente natural e do cenário bélico prende-se à narrativização da história, à dramatização do luto e à evocação de seres ausentes. A concisão e o vigor pictórico de sua linguagem afastam, previamente, qualquer margem para a expressão dos sentimentos ou para metáforas subjetivas da paisagem natural.

O terceiro bloco de *O sino e o relógio* privilegia algum hábito, tipo social, costume ou código poético vigente no tempo contemporâneo da história narrada. Inclui algumas histórias que se conformam como anedotas, ora a respeito de algum vadio estudante brasileiro pelas ruas de Paris, punido com o choque cultural e por meio de uma sutil e grosseira alusão à homossexualidade; ora sobre algum d. Juan caricato que também merece punição. Esse discurso anedótico realiza um elogio do *ethos* burguês enquanto censura seus supostos vícios, lembrando, nesse primeiro aspecto, o modelo de romance de costumes fornecido por Joaquim Manuel de Macedo, nomeado, por Antonio Candido de “pitoresco”.

Em outra linha de contos da seção, a mãe de “Conversações com minha filha” (1879), de Corina Coaracy, contesta a ideia da filha de que a independência feminina abriria espaço para que a mulher conquistasse o direito de exercer seu talento literário. Os conselhos maternos ressaltam o isolamento da mulher burguesa da experiência mundana e os métodos educacionais voltados para torná-la delicada e passiva. Na rigorosa análise materna dos costumes do tempo, a inexorabilidade do monopólio da produção artística pelos homens faz contraste com a ação da escritora de dar forma ao tema.

Num diferente posicionamento sobre a condição feminina, “Fany, ou o modelo das donzelas” (1847), da seção anterior, recorta um instantâneo da revolução Farroupilha e traça uma hagiografia de certo modelo exemplar de feminilidade. O conto segue o movimento marianista que, na Europa, procurou conter o crescente desprestígio da igreja católica após a queda do Antigo Regime, repondo em circulação o culto à mãe de Cristo. Nísia Floresta empresta de Maria o elogio da obediência da mulher aos pais, sua tendência supostamente inata à maternidade e sua “natureza” propensa ao sacrifício por amor.

Ainda no terceiro bloco do livro, Martins Pena confirma-se como o mestre da comédia dos costumes em “Minhas aventuras numa viagem de ônibus” (1836). Nesse transporte coletivo, o autor põe em cena tipos comuns, de ações cômicas, e aplica-lhes caracteres tradicionais, atualizados na cena urbana do século XIX. Em seu *sketch*, o namorador compulsivo, a velha bruxa ou roliça, os compadres caipiras com suas variantes linguísticas e o próprio narrador, desqualificado como um bufão pernóstico, atuam em uma única situação que a todo instante fazem o riso eclodir.

Além de Bernardo Guimarães e Ferreira de Menezes, ao longo do livro, há um conjunto admirável de contos que ficcionalizam a crítica dos autores a alguma tópica, procedimento ou tema romântico. A incorporação da ironia como recurso estrutural e com a função de realizar uma reflexão sobre a arte no interior da ficção evidencia o traço moderno da estética romântica.

“A caixa e o tinteiro” (1836), José Justiniano da Rocha, encena os dilemas de um escritor do tempo que, enfrentando a falta de vontade e de inspiração, necessita entregar, daí a duas horas a um jornal, seu texto literário ainda nem redigido. A teatralização dessa simulada angústia conforma uma diatribe contra a subjetivização da linguagem em curso, representada pela forma do monólogo ou pelo discurso da confissão, valorizados a partir da recepção letrada dos devaneios de Rousseau.

No cômico conflito do escritor, o uso do rapé como estimulante da inspiração faz troça da prática de alguns românticos que, numa reação contrária ao racionalismo, valem-se de narcóticos para avivar a imaginação e registrar as suas visões em livre associação. No conto, a aproximação entre a produção desse tipo de discurso artístico e a rapidez da composição de um texto de jornal, assim como a falsa homenagem dirigida à caixa de rapé e ao tinteiro, distancia o autor da linguagem prosaica e da valorização poética do mundo cotidiano. Também revela sua consciência artística que, já se tornando passadista, prende-se ao culto da racionalidade e da regularidade formal.

Nos nove contos da última seção de *O sino e o relógio* predominam dramas da vida familiar e histórias sentimentais, entremeados com outras narrativas que traçam um balanço crítico de algum princípio romântico ou de uma prática social. Entre eles, “Carolina” (1856), de Casimiro de Abreu, acentua hiperbolicamente o patético. A bela pastoril “Lembra-te de mim” (1872), de José de Alencar, aproxima-se tematicamente do conto anterior por edificarem a instituição do casamento enquanto censuram respectivamente a inconstância amorosa feminina e uniões conjugais realizadas por interesse.

“Revelação póstuma” (Francisco de Paula Brito, 1839) lembra as primeiras incursões de Machado de Assis pela narrativa breve. Em comum entre o machadiano “Confissões de uma viúva moça” (1865) e aquele conto há não apenas a forma epistolar da heroína. Reitera-se ainda a finalidade de alertar a família burguesa para os perigos da educação de suas filhas que, isoladas da experiência prática, as torna presa fácil de aventureiros.

Se há algo de romântico em “O relógio de ouro” (1873), de Machado de Assis, presente no livro, refere-se apenas à escolha do tema sobre os costumes conjugais e a punição da infidelidade. Estruturado como um enigma que a história decifrará, a frustração da expectativa de traição feminina desarma o melodrama. Os comentários irônicos da terceira pessoa mantêm distância das intromissões sentenciosas e judicativas típicas das narrativas de primeira hora do autor. Elas já foram substituídas pelo humor que se delicia em desnudar o contraste entre o discurso das personagens, voltado para a jura do amor único e da fidelidade, com suas ações que negam esses princípios.

Duas histórias dessa seção giram em torno da recorrente musa feminina inacessível, mas por caminhos opostos. Até então, a típica situação ficcional em que um poeta contempla a imagem de uma bela torna-se estratégia para afirmar algum ideal ético ou estético. Em outra variedade dessa situação, a atração de um artista por uma figura feminina morta, ou esculpida, ou pintada pode servir de pretexto para uma reflexão sobre a historicidade da beleza, num procedimento que tendeu a figurar a querela entre clássicos e românticos.

A beleza morta ou plástica pode alegorizar a impossibilidade de a arte transmitir virtudes encarnadas pela musa, ou repor transistoricamente preceitos e autoridades antigas, cuja perfeição associa-se, às vezes, à simetria e à regularidade da arte dita “clássica”. Em diferentes autores, a antiga beleza identifica-se com a arte italiana e torna-se mórbida, ou etérea e vaporosa. Com esses atributos, o “antigo” eterno feminino desidealiza-se e perde a capacidade de transmitir algum valor ético ou estético.

Em um “O último concerto” (1872), de Luís Guimarães Júnior, a musa inacessível ao músico Salustiano é ardentemente almejada como a própria obra sublime que ele espera compor. Sua inacessibilidade é associada a razões de ordem social e ao conflito de classe entre um artista pobre e uma filha da oligarquia. A história distende-se numa elegia que figura o fim da arte, tratada como religião, numa sociedade altamente hierarquizada.

O grande vaso chinês (1877) traça uma inesperada revisão da recorrente musa feminina. O narrador de primeira pessoa elege por ideal feminino a figura de uma chinesa, sugestivamente nomeada de “Tcha-tcha”, pintada no vaso do título. Com bom humor a primeira pessoa transporta a frieza e a palidez do mármore de Carrara para a afetividade de sua oriental. O conto articula a memória dos tempos de infância do herói com a parábola do filho pródigo.

Em boa parte, lê-se a recordação das fantasias infantis com essa amada plástica, eleita como amiga imaginária e espaço de fuga dos dissabores familiares. Mas gradativamente a imagem pictórica e a boca do vaso ocupado por flores remetem à descoberta e à curiosidade infantil com a sexualidade feminina. Na vida adulta do narrador, essa irresistível atração por belezas malditas desencadeou o abandono da família, a entrega a uma vida errática e a miséria. Num embate entre o mundo prático e a modelagem de larga historicidade – desde Beatriz, Laura, a Helena goetheana, entre tantas –, Flávio d’Aguiar dota-a de sexualidade e a enterra de vez, num gesto realizado em nome da integridade familiar.

Numa introdução a *Memórias do sobrinho do meu tio* (Companhia das Letras, 1995), de Joaquim Manuel de Macedo, Flora Sussekind aborda o diálogo de Machado de Assis com este autor e o legado de um ao outro. A recuperação, por *O sino e o relógio*, de um conto pouco conhecido de Macedo guarda interesse não apenas por confirmar o pressuposto da estudiosa. Em seu admirável “Inocência” (1861), a destreza de Macedo para armar um enredo satírico e mostrar os efeitos do tempo contemporâneo no conflito aí narrado evidencia que seu talento melhor se exerce em suas narrativas irônicas.

Na trama bem urdida, uma falsa heroína de alma pura se deixa cortejar por Inocência, o afilhado de Geraldo-Risota. As razões que impedem o casamento entre eles quase não diferem das frustrações de Brás Cubas com a expectativa de se casar com Virgília. Analogamente às memórias do herói machadiano, e em que pesem as suas profundas diferenças, a história sentimental de Inocência revela-se pretexto para o autor fisgar a atenção do leitor e montar a comédia humana na hora histórica das eleições para o parlamento, durante a ascensão do gabinete do duque de Caxias (1861).

Se o narrador machadiano de primeira pessoa encontra-se fundido a uma terceira pessoa implícita que contradiz o seu ponto de vista sobre o narrado, Macedo, a seu modo próprio, estrutura o conto também como uma polêmica, mas entre uma consciência cética e outra cândida a respeito do exercício da virtude em política, do mérito profissional como critério de nomeação na burocracia do Estado e da concretização das uniões conjugais desinteressadas. Em discretas frases, o narrador macediano, à maneira de Sterne, dialoga com o leitor, quebra a ilusão artística e afirma a ficcionalidade de seu relato. Mas cede a interpretação da história ao *clown* Geraldo-Risota, um alter-ego do autor. As gargalhadas dessa personagem, livre de julgamentos morais, desmascaram as ilusões que as personagens se contam para afirmar valores que suas ações desmentem.

Diante da diversidade temática, estilística e formal dessas narrativas, da ficcionalização, em algumas delas, da consciência artística a respeito de seu artefato, da crítica a motivos, procedimentos e formas recorrentes no século XIX, *O sino e o relógio* abala a unidade inscrita na noção positivista de “estilo de época romântico”.

***Cilaine Alves Cunha** é professora de literatura brasileira na USP. Autora entre outros livros, de *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica* (Edusp).

Publicado originalmente na [Revista USP](#), n. 126.

Referência

Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo (orgs.). *O sino e o relógio – uma antologia do conto romântico brasileiro*. São Paulo, Carambaia, 2020, 416 págs.