

## INTRODUÇÃO

### A IRONIA NA OBRA DE CAMILO CASTELO BRANCO

*Lélia Parreira Duarte\**

A fortuna crítica de alguns autores fica, algumas vezes, definitivamente marcada por estudos pioneiros que lhes foram dedicados. No caso de Camilo Castelo Branco, parece que esses estudos fundamentais foram: a *Introdução à novela camiliana*, de Jacinto do Prado Coelho (1946; 1983), e *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*, de Aníbal Pinto de Castro (1976; 1995).

Um dos importantes e avançados aspectos da tese de doutoramento de Jacinto do Prado Coelho foi a sua percepção da consciência com que Camilo lidava com a linguagem e usava a ironia. Prado Coelho afirma em seu trabalho que várias novelas de Camilo são exclusiva ou predominantemente irônicas, separando-as em dois tipos: de um lado, *Coração, cabeça e estômago* e *A queda dum anjo*, obras de ironia mais reflexiva, mais elevada e sutil, que põem em causa problemas morais e literários experimentados pelo autor; de outro lado, *A filha do arcediogo* e *Aventuras de Bazílio Fernandes Enxertado*, “obras em que avultam a farsa, a graça e o cômico dos caracteres”.

Aníbal de Castro parte da consideração de que é necessário distinguir-se, em qualquer obra, autor de narrador, enfatizando em seguida a importância do estatuto ficcional do narrador camiliano. Aponta a variedade e a versatilidade dessa instância narrativa cuja função seria, entre outras, a de salvaguardar a verossimilhança e a naturalidade da matéria diegética, conquistando assim a simpatia e a confiança do leitor. Outro aspecto apontado pelo estudo de Aníbal de Castro é o da consciência com que Camilo distingue tempo diegético e tempo narrativo.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Diretora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas.

Tanto o estudo de Jacinto Prado Coelho quanto o de Aníbal de Castro reconhecem, portanto, a consciência com que Camilo Castelo Branco lida com a linguagem e a dubiedade lúdica com que o criador de Silvestre da Silva constrói as suas narrativas. É nessa linha que se desenvolvem os estudos que aqui se publicam, os quais privilegiam sobretudo a elaboração de linguagem e a ironia e o humor com que o autor de *A queda dum anjo* estabelece comunicação com o seu leitor, confessando-se portanto devedores aos dois mencionados estudiosos, pois foram eles que primeiramente apontaram a presença da ironia na obra de Camilo, seja no campo da significação, seja no plano da consciência da construção do texto. Certamente não interessa ao demoníaco criador do *Amor de perdição* apenas o dito; muito mais que a mensagem transparente, elabora ele o material opaco da linguagem e a sua dubiedade própria ao jogo.

Camilo registra as contradições de uma época de certezas abaladas, em que se tentam criar forças para uma rebelião transformadora. Exercita a sua veia satírica através do que Wayne Booth (1974) chama de ironia estável, indicando-a por incongruências como o exagero, o uso de repetições e de sinais gráficos, de elogios que censuram e de contradições entre tons. Constrói assim mensagens que se dirigem ao receptor através de dois canais: um que diz sim e outro que coloca em dúvida o que é dito, mostrando um objetivo crítico que conta com a capacidade de compreensão do leitor que, como diz Aníbal de Castro, é assim forçado ao atento cuidado de sujeitar os juízos e afirmações recebidos a uma espécie de interpretação corretora da desfocagem. (Cf. Castro, 1994, p. 59-74)

Essa ambigüidade reflete aliás as contradições do próprio autor de *Amor de perdição* e de *Amor de salvação* que, na vida, ofende a moral comum, com a prática de adultérios, fugas e violências, mas nas suas novelas proclama e defende essa moral; ri-se constantemente da facilidade com que se espalham os títulos nobiliárquicos e requisita insistentemente o seu para conseguir a merecida reforma; pertence ao partido miguelista, mas as suas atitudes levam-no a ser acusado de traidor pelo mesmo partido; empenha-se numa campanha contra o rei, mas por duas vezes visita um monarca ou é por ele visitado; ridiculariza as *Folhas caídas* de Garrett, chamando-as “Folhas caídas apanhadas na la-

ma” e noutros escritos lhes reitera sua admiração; insurge-se contra *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós e escreve os “romances facetos”, à moda realista.

No plano do enunciado do texto, através da brincadeira, da mordacidade ou mesmo do sarcasmo, a ironia retórica de Camilo critica para moralizar; expõe o ridículo com a pretensão de fazer refletir e provocar mudanças; diz algo pelo contrário ou pelo diferente, levando o leitor a compreender um sentido que se opõe ao que na mensagem está explicitado. Exemplos dessa ironia seriam desfocagens entre nomes e descrições/atuações de personagens: Angélica, de *A filha do arcediogo*, é muito mais demoníaca que angelical; Felicidade Perpétua, de *Vinte horas de leitura*, faz questão de exibir a sua infelicidade. Mafalda, de *Amor de salvação*, é certamente a boa fada que recupera Afonso para a família e para a religião (e para a ideologia...). Outros exemplos seriam os jogos de enganos no plano do enunciado e do sentido, como acontece em “A sorte em preto”, a primeira novela de *Cenas da Foz*, em que o jogador-enganador profissional é trapaceado pela herdeira rica e manifestamente estúpida. Referências a Otelo, a ciúmes, às caretas do preto – o escudeiro que acompanha constantemente a fidalga – e às constantes brincadeiras dos dois, são insinuações constantes com que o narrador introduz o demônio da desconfiança no espírito do leitor.

A dissimulação de Hermenegilda, capaz de enganar o esperto noivo, encontra paralelo na arte de tecelãs de personagens camilianas como as de *Amor de perdição* e de *Amor de salvação* que, na superfície do texto, revelam obediência e servidão; no nível latente, ao contrário, tecem fios de rebeldia e de não-conformismo. Ao mesmo tempo, essa tessitura enganosa remete para a arte com que o autor se comunica com o leitor, avisando-o do perigo de ser também ele vítima de jogos de enganos, porque não é apenas no enunciado do texto de Camilo que se encontram múltiplas armadilhas: se personagens e instituições da sátira camiliana não são confiáveis, também não é digno de confiança o seu narrador-autor. A partir da sua dubiedade irônica, o texto camiliano obriga o receptor a abandonar qualquer esperança de um sentido definitivo captável pela leitura de seu texto. E assim Camilo revela sua profunda adesão à ironia romântica, resultado da consciência da impossibilidade de o ser huma-

no realizar o seu desejo de absoluto, porque a esse desejo opõe-se a sua transitoriedade e relatividade.

Esse paradoxo apresenta-se nas novelas camilianas simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade, e também como sinal da consciência de que o Sentido não é uno, mas múltiplo, não é estável ou fixo, mas é escorregadio e deslizante. Será por isso que o autor apresenta na obra um eu enunciador, que admite abertamente o caráter ficcional de sua obra e a relativiza. Os textos camilianos revelam assim a consciência de ser uma construção comunicacional que depende de um leitor para se tornar realidade, ou seja: estão em contínuo processo de produção de sentido.<sup>1</sup>

Mais fácil torna-se então compreender o vício do *tongue-in-cheek*<sup>2</sup> que domina Camilo e cujo funcionamento se percebe em *O que fazem mulheres*, através do que Cleonice Berardinelli chama de antelóquios, interrupções e inserções (1994). Seriam exemplos a acrescentar a esses artificios as supostas hesitações, as estórias inseridas *en-abyme*, o constante diálogo com o leitor, os jogos de enganos, enfim, as armadilhas, tessituras e cumplicidades com que a cada momento o narrador-autor faz parábases e aparece em cena. Desmistifica assim o seu texto como representação da realidade, à moda hegeliana, para mostrá-lo como ficção produzida, resultado de uma consciência em ação que põe em xeque o enunciado e a enunciação textual.

Fazendo ouvir constantemente a sua voz, o narrador-autor camiliano estimula ou desinquieta constantemente o leitor, sugerindo-lhe críticas ou prevenindo-as: “Já agora, leitor, não queiras que eu perca duas tiras de papel, escriptas debaixo da inspiração saudosa dos tempos ridículos!” (...); “...devo, para desarmar a crítica, protestar contra o epíteto “ebúrnea” (19--, p. 53): “Não sei

---

<sup>1</sup> Somente a arte assim construída “é infinita, como também só ela é livre”, diz Schlegel. Para esse primeiro teórico da ironia romântica, a ironia é signo de liberdade, a alcançar-se pela auto-destruição e pela auto-criação, única forma de o homem superar sua condição individual determinada e finita. A partir dessa liberdade, o homem se define como “animalidade de segunda potência”, capaz de ultrapassar-se para atingir a liberdade infinita e absoluta, além dos limites e condicionamentos mesquinhos; essa liberdade leva-o a rir de si mesmo e só assim um autor pode ser levado a sério. Ainda segundo Schlegel, é somente ao reconhecer a parceria do leitor que o autor pode verdadeiramente criar.

<sup>2</sup> Guido Almansi (1978) chama de *tongue-in-cheek* a indicação de ambigüidade que, num texto, impede que o leitor perceba com clareza se o sentido do enunciado é positivo ou negativo.

com que direito me fazem esta pergunta assim com uns visos de espanto”, re-bela-se, quando supõe a possibilidade de o leitor duvidar do amor de Ifigênia por Calisto Elói, em *A queda dum anjo* (1986, p. 194); “Que tristeza de história!”, reclama em *Vinte horas de liteira* o narrador transformado em narratário. “Não lha pedi tão sentimental!” (19-- , p. 576). Em *Coração, cabeça e estômago* (19--), o editor dos escritos de Silvestre da Silva cumpre essa função de desinquietar o leitor: elogia e critica, acusa e defende alternadamente o amigo, de modo que a leitura não pode ser feita com tranqüilidade e sossego.

O estímulo para que o leitor leia alterna-se e desestabiliza-se com os conselhos para que não leia determinados capítulos (que às vezes ele acaba de ler...). O motivo da adulação ao casto leitor (afirma o narrador que ele não pode ser chamado sempre de pio) é às vezes explicitado: é preciso fazer com que ele compre o livro! Também o uso da paródia pode ser visto como jogo com o leitor: um exemplo interessante encontra-se em *A queda dum anjo*, em que são parodiadas novelas passionais do próprio Camilo.

Além disso, é importante observar que em várias novelas camilianas alternam-se ou condensam-se funções de narrador, narratário e personagem e até de autor e editor, insinuando-se freqüentemente a idéia de ser a narrativa dirigida pelos interesses dos leitores/ouvintes, o que acaba por dar ao leitor um importante papel na construção do texto. Em *Vinte horas de liteira*, por exemplo, surge a dúvida: o narrador é contador, recontador, ou suas histórias servem apenas à ruminação da linguagem? Isto é, em sua suposta autonomia, o autor revela a sua dependência do receptor de seu texto: ao dar-lhe a mão, pretende receber dele pressões e sinais que possam conduzir-lhe a produção e a arte. Ou, em outras palavras, revela a importância fundamental de seu processo de enunciação, em que uma ironia instável, de segundo grau ou literária abre os bastidores da construção textual e revela que a obra é tessitura, armadilha aberta à cumplicidade do leitor atento ao exercício de linguagem em que se constitui a literatura consciente de o ser. É o que procuram demonstrar os estudos que aqui se apresentam e que são trabalhos finais de cursos que ministrei sobre Camilo Castelo Branco, partes de dissertações de Mestrado feitas na PUC Minas ou são resultados de pesquisas feitas por bolsistas de Iniciação Científica.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no Romantismo português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique*. Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.
- BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- BRANCO, Camilo Castelo. A sorte em preto. In: *Scenas da Foz*. 2. ed. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho – Editor, [19--], p. 11-110.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Intr. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Ulisseia, 1986.
- BRANCO, Camilo Castelo. Vinte horas de liteira. In: \_\_\_\_\_. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Aguilar, [19--], p. 547-672.
- BRANCO, Camilo Castelo. Coração, cabeça e estômago. In: \_\_\_\_\_. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Aguilar, [19--], p. 429-545.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2. ed. Vila Nova de Famalição: Centro de Estudos Camilianos, 1976.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Processos de construção da narrativa camiliana. CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra, 1994. p. 59-74.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução à novela camiliana*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.