

Sobre o humor em *Coração, cabeça e estômago**

Cláudia Chalita Azevedo**

RESUMO

Este trabalho discute o conceito de ironia e de humor tomando como referência a reflexão produzida por teóricos como os irmãos Schlegel, Bourgeois e Lélia Parreira Duarte; e analisa o humor na novela *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco.

*Representemos tão bem que sejamos, nós mesmos, iludidos por nós.
Mostremos à vida que somos capazes de encará-la,
de fazer dela um brinquedo.*
Béguin

Ironia vem do grego *eironeia* e quer dizer dissimulação. Na comédia grega, o *eiron* é o pobre coitado que acaba triunfando sobre o valentão. Parte de sua astúcia é fazer perguntas tolas, para as quais não se tem respostas. Essa é também a estratégia de Sócrates, nos diálogos de Platão, e é por isso mesmo que se fala em ironia socrática. Nenhum outro período, no entanto, trabalha tão intensamente a idéia de ironia quanto o romantismo.

* Este trabalho foi desenvolvido em dissertação de mestrado defendida na PUC Minas, intitulada *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco: uma poética da encenação.

** Jornalista e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Será a partir do romantismo alemão, tendo nas figuras dos irmãos Schlegel (Brayner, 1979, p.90) seus principais divulgadores, que o conceito de ironia romântica caminha no caminho do paradoxo. Friedrich Schlegel diz que na ironia tudo é engraçado e sério, ingenuamente aberto e profundamente dissimulado. Ora fazendo o leitor acreditar, ora fazendo-o desacreditar até sentir-se embriagado e assumir a piada seriamente e a seriedade como piada, é que a ironia demonstra o seu poder lúdico.

Percebe-se que a ironia romântica está presente na novela *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco, já que, antes de tudo, a ironia é uma faculdade filosófica que permite realizar uma síntese entre o ideal e o real, compreendidos num mesmo movimento. Ela é, pois, ao mesmo tempo, o sério e o não sério; une a arte e a natureza, é uma afirmação e uma negação.

Segundo Bourgeois (Duarte, 1991, p. 9) se se quiser representar esquematicamente a ironia é preciso imaginar um círculo e não uma linha horizontal, pois não há ponto de chegada e nem de partida. A ironia jamais permite conclusões definitivas; consiste em um ciclo de sentidos contraditórios e indefinidos; é o lugar do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do eterno e do efêmero; enfim, é aquela que se afirma como consciência do jogo. Para Tieck, a ironia é a gravidade mais profunda unida ao gosto da brincadeira e da verdadeira alegria.

Os vários tipos de ironia podem ser reunidos em dois grandes grupos, a partir dos objetivos da comunicação irônica: ironia retórica, de oposição ou de primeiro grau e ironia de conciliação, de segundo grau, *humoresque* ou simplesmente humor.

O primeiro grupo, o da ironia retórica, tem a preocupação de convencer com a intenção de realizar desejos, de conseguir ou manter o poder. Essa ironia é usada geralmente no plano do enunciado de um texto em que se identificam mimese e literatura; utiliza a simulação e a dissimulação, realiza lutas de poder entre os personagens. Trata-se de procedimento pragmático, com objetivo determinado de busca de sentido e de realização de desejo, configurado geralmente através de jogos de enganos.

A perspectiva da ironia retórica é geralmente a do narrador ou do sujeito do enunciado, dos personagens, da diegese, do texto como representação da

realidade, colocado como produto pronto e acabado. O seu lugar é o do primeiro plano da obra, aquele onde se travam as lutas ou se fazem os acordos entre os personagens, ou onde o narrador comunica-se com o narratário. A presença de incongruências nas falas dos personagens, por exemplo, indica que através da ironia retórica eles não dizem o que dizem ou afirmam que o que está dito é o contrário do que deve ser compreendido.

O outro grupo, o do humor, é o da ironia que se apóia na ironia retórica para desmistificá-la. Estruturada conscientemente na e pela linguagem, no plano do significante e da significância, demonstra constantemente a impossibilidade de fixação de um sentido e crítica, por isso mesmo, a ironia retórica. Esse tipo de ironia revela o reconhecimento de que vivemos num vácuo in-significante, o que produz a fusão do trágico e do cômico e um riso esboçado e logo suspenso. A essência desse tipo de ironia define-se, portanto, como consciência da relatividade do homem e do mundo, como a certeza de que a linguagem é um artifício e o fazer literário algo relativizado pela necessidade de um receptor.

Se o espaço da ironia retórica é o do enunciado, o campo do humor é o da enunciação, da organização do texto literário propriamente dito. O seu ponto de vista é o do autor, que se comunica com o leitor extradiegético através de manobras. O humor difere da ironia retórica por não ser pragmaticamente orientado, já que o seu objetivo não é identificar discurso e verdade mas é, ao contrário, a demonstração do caráter reversível da palavra, vista como significante vazio ao qual podem ser atribuídos n significados. Enquanto o campo da ironia retórica é do engano, da sedução, o do humor é o da denúncia dos jogos de engano, da desmistificação da sedução.

Duarte (1994, p. 27) explica ainda que o humor é o lugar da ambigüidade e da dúvida, onde o receptor se vê impossibilitado de escolher qualquer significado definitivo para o texto. Ao invés de servir a uma ideologia, o discurso que usa esse tipo de ironia acaba se constituindo como um questionamento de sistemas de valores estabelecidos, na medida que privilegia a capacidade do homem de usar um código marcado pelo ludismo, pela fluidez e pela instabilidade própria da linguagem. Dessa forma, pode-se observar como é estreita a relação entre ironia e jogo, sendo a linguagem o elemento que vai

aproximá-los. No texto de Camilo Castelo Branco, essa relação aprofunda-se para desnudar o cunho lúdico-irônico da obra literária.

Ao longo do discurso narrativo de *Coração, cabeça e estômago* há dois narradores com função distinta. Um é Silvestre da Silva, “autor” do manuscrito publicado, que transmite a sua própria história em forma autobiográfica. Narrador autodiegético, Silvestre inicia seu relato contando o seu relacionamento com as primeiras sete mulheres que amou. O outro narrador, o editor, é o amigo de Silvestre encarregado de publicar os “papéis de crédito”, deles esperando rendimentos. Trata-se de um narrador heterodiegético que manipula o manuscrito através de um recorte pessoal.

Em *Coração, cabeça e estômago* tem-se, assim, de um lado, o narrador-protagonista que afirma ter vivido de forma intensa os acontecimentos e, de outro lado, um narrador-testemunha que, num tempo posterior ao ocorrido, finge relatar de forma lúcida – fazendo-o de forma lúdica – os eventos de outra. Ao empreender uma narração ulterior, Silvestre converte-se num observador dos seus próprios atos, fazendo e/ou fingindo fazer um balanço dos fatos.

Uma leitura mais atenta demonstra que o jogo principal do texto consiste em o autor, através de Silvestre, utilizar-se do humor para demonstrar a impossibilidade de fixação de um sentido, revelando, assim, o reconhecimento próprio da ironia de que vivemos num vácuo in-significante, o que produz a fusão do trágico e do cômico e um riso esboçado e logo suspenso, pois a essência do humor define-se como consciência da relatividade do homem e do mundo, com a certeza de que a linguagem é um artifício e o fazer literário é algo relativizado pela necessidade de um receptor.

Ao distanciar-se, Silvestre afirma ter dado importância exagerada ao seu noviciado de amor. Ri dele, esperando que o leitor também ria; ou então que chore as suas desventuras e as dos outros personagens. O que importa é comover o leitor, seja através de “festejadas” gargalhadas ou de “orvalhadas” lágrimas, ou seja, através da dualidade riso/lágrimas de que é feita a vida. Esse intuito não deixa de ser um consolador para as próprias fatalidades do leitor.

Um exemplo dessa deliberada intromissão na sensibilidade do leitor é o capítulo “A mulher que o mundo despreza” (Branco, s/d, p. 72-97). Silvestre narra nesse capítulo o seu encontro com Marcolina, uma menina que aos qua-

torze anos é vendida pela mãe a um barão de quem se torna amante. Em seguida dá a palavra à personagem que passa a contar a sua própria história:

Nasci no dia em que meu pai morreu nas linhas de Lisboa ... Não tenho memória nenhuma de viver em casa mobilada com limpeza ... O que me lembra muito é a indigência, e a fome, e a nudez de minhas irmãs ... pode ser que eu chore, e o Sr. Silvestre também. Felizes os que choram... É a única felicidade que eu posso dar-lhe (Branco, s/d, p.77-91).

Percebe-se nesse trecho que Marcolina, desviando-se de sua função estrita de personagem, passa a transmitir a sua história, tornando-se, também, uma narradora autodiegética. O narrador Silvestre corresponderá a um narratário e, também, ao conjunto dos leitores. Através da aproximação entre Silvestre e Marcolina, obtém-se uma cumplicidade que afeta a sensibilidade do leitor, fazendo-o chorar as desventuras da personagem Marcolina e as suas; fazendo-o também, por outro lado, perceber a “arte” com que Marcolina conta a sua história e comove os seus ouvintes – Silvestre e o leitor. Essa multiplicação de vozes acentua o caráter de produção do texto.

Ao morrer, Marcolina confessa o seu amor a Silvestre: “— Agora ... e só agora me atrevo a dizer-te que te amei ... Deixo-te a eterna lembrança da desgraçada que só à hora da morte se julga digna de ti”. (Branco, s/d, p. 97)

E Silvestre, para reforçar o abalo da sensibilidade do leitor, termina o capítulo dizendo: “Amei-a porque era a mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo; e porque, em ódio à sociedade, que a desprezava, não posso vingá-la senão amando-a com eterna saudade”. (Branco, s/d, p. 97)

Um parágrafo é suficiente para que o autor, através do narrador Silvestre, concretize a sua intervenção acerca das qualidades morais da personagem retratada, inculcando uma interpretação da diegese. “Entre uma lágrima e outra”, faz o leitor refletir sobre as inversões de valores da sociedade que, por respeitar apenas o dinheiro e o poder, permite que as maiores atrocidades morais sejam aceitas quando provêm do estrato social economicamente dominante; e que as virtudes, atributo dos párias da sociedade, sejam olhadas como indignas.

Ao encenar as angústias, os fracassos de Silvestre, o autor serve-se do fingido romantismo incorrigível do personagem para “repudiar” a realidade. Insiste em demonstrar e/ou finge mostrar que, apesar dos desencontros de Silvestre, este não é afetado pelo mundo exterior, e é capaz até de produzir pilhérias com o seu próprio sofrimento.

Pode-se pensar que os relatos de Silvestre não passam de pretextos para Camilo produzir situações humorísticas. Através do personagem Silvestre, o escritor retrata o poeta-filósofo capaz de rir de si mesmo: aquele que se desdobra em dois e observa-se como desinteressado espectador. Com essa atitude, Camilo mostra reconhecer que o ser humano está condenado à impossibilidade de atingir o absoluto, mas pode encontrar no exercício artístico da linguagem e na comunicação com o outro, uma ilusão momentânea de plenitude, satisfação e, principalmente, de liberdade.

O leitor espera que Silvestre, à medida que expia as suas “parvoíces”, demonstre sofrimento, desespero, e até ira. Mas essa expectativa é desapontada, pois Silvestre não expressa nenhuma dessas atitudes. Obtém prazer das situações desfavoráveis, produzindo pilhérias. Parece dizer ao leitor que não adianta lamentar, chorar, e que mais vale a pena rir. Um exemplo é a ocasião em que descobre que a sua amada Paula tem um amante. Para completar o seu suplício, Silvestre vê o seu cavalo em “regaladas cambalhotas”, fugindo “espavorido” rumo à Lisboa. Se num primeiro momento, reparte a sua raiva entre o amante de Paula e o “quadrúpede fugitivo”, num segundo momento senta-se “esbofado” numa escada, olha para a lua, olha para si próprio, olha para o selim que traz debaixo do braço e começa a rir da situação e de si próprio. É capaz e/ou finge superar o seu ressentimento e ri desinteressadamente como espectador.

A passagem da ilusão ingênua para a realidade – a decepção amorosa –, o contraste entre a mulher como fantasia e a mulher de carne e osso, Paula, alimenta o humorismo de muitas páginas dessa novela camiliana. O humor é percebido quando o apaixonado deixa-se iludir ou finge iludir-se sobre a autenticidade do seu próprio sentimento. O seu amor não passaria de literatura, de romantismo a esconder o desejo instintivo de posse, de interesse. Então o D.Juan logrado não chega a merecer pena, e sim riso. Aqui o romantismo de

palavras é o alvo do humor. O próprio Silvestre se ridiculariza, rindo de si mesmo, pois sabe que não está isento da retórica sentimental em voga.

Baudelaire (1991) diz que o riso é satânico e, portanto, profundamente humano, consequência da idéia de superioridade do próprio homem. Sendo o riso essencialmente humano é, também, essencialmente contraditório: é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso libera-se. O riso de Silvestre consiste na expressão de um sentimento duplo, contraditório: a decepção ao constatar a sua fragilidade e miséria e um suposto sentimento de superioridade. Ao fingir ignorar a si próprio, desenvolve no leitor uma ilusão da alegria de sua superioridade e da alegria da superioridade do homem sobre a natureza.

Nas primeiras páginas d'*A mulher fatal*, Camilo esboça uma teoria sobre o riso, fazendo uma apologia do riso em literatura: o riso da comédia que a tragédia esconde ou que esconde a tragédia, o riso que encontra na "raiz das dores humanas perversidade ou ridicularias miserabilíssimas", o riso de si próprio, o riso que vem depois das lágrimas:

Claro é que o rir é atributo do ser racional. A par e passo que a razão se alumia e fecunda, as contrações musculares amudam-se. Raciocinar é rir. O acume da sabedoria é ver os reversos das tragédias sociais; lá está por força a comédia. (Branco, 1960, p. 15)

Como Lúcifer invejaria o gentilíssimo demônio que, retransido das agonias da neurose, todo trevas dentro e fora, criava a paradoxal harmonia do gemido com a risada. (Idem, ibidem, p. 16)

Não sabemos rir com "espírito"; apenas gargalhamos com os queixos. (Idem, ibidem, p. 17)

"Esta coisa alabirintada", como o próprio Camilo a define, é a introdução de um romance que narra as tragédias amorosas de Carlos Pereira que é, como o protagonista de *Coração, cabeça e estômago*, um jovem apaixonado atingido por repetidos desgostos amorosos. Todas as suas paixões parecem incuráveis e fadadas ao fracasso. O tempo vai curando as feridas, as decepções amorosas, e ambos – Carlos e Silvestre – acabam por sujeitar os seus corações atormentados a novos golpes.

Tanto Carlos como Silvestre protagonizam uma ação para o leitor em torno da busca incessante do amor. Essa busca é colocada quer em objeto digno de piedade, quer em objeto incapaz de suscitar essa piedade pelo desconhecimento de si e do mundo que o rodeia, quer em motivo de riso. É esta ambigüidade de um amoroso incompreendido que se torna ridícula quando é ele próprio que finge e/ou não compreende ou não se compreende, que permitirá que a busca do amor reverta em enganos sucessivos.

Por quê? Porque Carlos e Silvestre representam um sujeito que não se conhecendo não sabe o que procurar e imita ou finge imitar no amor o que é só convenção, literatura. Porque Carlos e Silvestre, eles próprios figuras de literatura, são uma simples codificação de convenções, ou porque a vida mostra ser tão mentirosa, cheia de estereótipos e simulações como a própria ficção. Através de Carlos e Silvestre, Camilo ri de si próprio, do que o seu universo ficcional pode ter de retórico, empolado, convencional.

O riso de Camilo parece pressupor mais um propósito elevado e filosófico do que apenas o de ridicularizar. Por trás desse riso percebe-se uma sátira aos amores ideais e aos sacrifícios absurdos empreendidos. Trata-se do riso de “alguém” que prefere rir de si próprio, das suas ilusões, da sua alienação sentimental, dos seus devaneios, do prisma através do qual encara obstinadamente o mundo que o cerca. Esse riso é contagioso e repetido como um eco sonoro e prolongado das “risadas loucas” de Camilo e tem uma parcela de amargura. Não definiu Jankélévitch “a ironia como a alegria um pouco melancólica suscitada pela descoberta duma pluralidade?” (Duarte, 1994, p. 58). Esta suscita a dúvida, cria a perplexidade frente a uma realidade ambígua. É por isso que ironia e humor não se excluem mas são complementares, pois criam uma tensão de sentimentos contrastantes.

Um outro exemplo, entre tantos, em que se percebe a postura humorística de Camilo é a ocasião em que Silvestre, ao ser tratado de forma desdenhosa por Paula, deixa Lisboa e vai para Santarém. Lá acaba por encontrar casualmente a amada, escondida com o amante. Ao vê-la, expede do peito involuntariamente um ai agudíssimo, leva as mãos aos olhos e cai numa cadeira que cai com ele.

Utilizando-se do humor, Camilo suaviza a queda de Silvestre, o baque

do seu coração. Ao transferir a queda do personagem para um objeto, a cadeira, ele lembra que é preciso desdobrar-se de si próprio e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos do próprio eu. Assim, ao mostrar que Silvestre finge rir de si próprio, o autor procura provar a sua suposta e pretendida superioridade, esperando que o leitor também ria.

Ao mostrar fingidamente Silvestre como um incorrigível romântico e um humorista, Camilo procura cativar, seduzir o leitor com a aparente ingenuidade do personagem. Fingindo mostrar Silvestre como um tolo, o escritor cria armadilhas para conquistar o leitor. Este deve cair nelas, mas também, percebê-las através da duplicidade da perspectiva narrativa: há uma voz que fala no enunciado, dizendo-se um sofredor e buscando fingidamente captar o olhar do leitor com o intuito de conferir autoridade ao que diz; a outra voz, a da enunciação, é a de um autor que se observa a si mesmo e à sua obra como espectador, chegando a rir de si mesmo e do leitor.

Camilo, com a sua postura humorística, acrescenta, com um sorriso, que não vale a pena levar-se a sério. Ri de si mesmo, e leva o leitor a achar que essa é a melhor atitude a ser adotada. Mostra que se pode gracejar sobre tudo, inclusive sobre o amor e sobre o fracasso... Esse riso acrescenta um pouco de alegria e leveza à miséria do mundo, à hipocrisia da sociedade, representadas na novela, diminuindo o sofrimento.

O humor camiliano não é resignado, mas rebelde: consiste em uma atitude por meio da qual o humorista recusa-se a sofrer. Ao tratar a si próprio como a um outro, através do distanciamento, identifica os seus sentimentos de desapontamento e os desloca para a produção de humor. A essência do humor, segundo Freud, está em poupar os afetos do sofrimento a que a situação naturalmente dá origem e afastar com pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção.

Em um certo sentido essa postura critica a moral vigente, pois contenta-se em ser apenas engraçada. É como se estivesse dizendo ao leitor: é preciso haver um pouco de humor, um pouco de amor, um pouco de alegria – mesmo sem razão, mesmo contra a razão –, no trajeto da existência humana, nos relacionamentos amorosos em que prevalece sempre o peso do dinheiro, do interesse.

Mas há rir e rir. O cômico ri pelo gosto de rir, porque em tudo sabe fazer o grotesco. O humorista ri quando devia chorar, ou chora com chiste. Silvestre é um humorista que realmente não tem os defeitos do pessimista. Esse reduz tudo a uma concepção puramente pessoal, e zanga-se com a realidade porque não é tal qual ele a concebe. Aproximando-se do otimista, Silvestre finge fechar os olhos a tudo o que falta no mundo real para que corresponda às exigências do coração e da inteligência.

Como o humorista que finge ter sempre um poeta em si, Silvestre encena “uma cara entre o sentimental Antony e o trágico Fausto” para significar “desordem e gênio”. É preciso criar um ar fatal, um ser irresistível que atraia olhares e a atenção do leitor, provando, assim, o seu poder de sedução e fascínio:

Assim amanhado de aspecto, saía de casa, à hora em que sol dardejava a prumo, ou quando as nuvens se rompiam em torrentes. O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim refletia a negridão da alma. Cheguei a enganar-me comigo mesmo, e a ruminar-me a mim próprio, com certo compadecimento e simpatia! Os grupos dos meus conhecidos viam-me passar abstraído e diziam: “Foi uma mulher que o reduziu àquilo!”. Eu sabia que era corrente nos círculos da juventude a seguinte história a meu respeito: “que eu tinha amado uma neta de reis, filha de um titular, cujos avós já tinham os retratos de vinte gerações, antes de se inventar a pintura. Que, dementado pelo coração, ousara escrever à nobilíssima herdeira, pedindo-lhe um suspiro em troca de vida. Que a menina fascinada pela minha mesma temeridade, descera, na hora da sesta, ao jardim, e me lançara uma flor, chamada ai!, na copa do chapéu. Que o jardineiro observava o acto e o delatara ao fidalgo. Que o fidalgo chamara a filha, e ouvida a resposta balbuciante dela, a fizera entrar no Mosteiro das Comentadeiras da Encarnação, onde finava lentamente, e eu cá de fora lhe andava, a horas mortas, falando, mediante as estrelas do céu e os murmúrios misteriosos da noite, resolvido a morrer, logo que o anjo batesse as suas asas imortais no caminho da glória eterna. Amém. (Branco, s/d, p. 47)

Essa história não é mais que um esqueleto de novela ultra-romântica, para usar a expressão de Camilo. Através dela, o autor critica os exageros românticos; satiriza uma sociedade perturbada pela influência da literatura; mostra as conseqüências tragicômicas de tomar o estilo romântico ao pé da letra, o ridículo da literatura quando transportada para a vida cotidiana. A visão de mundo de Silvestre da Silva padece de um defeito grave, o qual acaba por lhe ser fatal: é ditada por um exterior que constantemente o influencia – o ideal de

romantismo –, mas que nunca interioriza o bastante para a sua existência perder o ar de aventura diletante que mantém do princípio ao fim.

Produto social típico do romantismo, Silvestre imita os heróis dos romances como hoje se imitam os personagens das novelas da TV e do cinema. Os seus arroubos de amor não passam de estilo para disfarçar o desejo de conquista. O intuito de querer transpor impertinentemente a literatura para a vida torna-o ridículo. D. Quixote perde o discernimento lendo novelas de cavalaria. Silvestre tortura-se para conformar-se ao padrão romântico do poeta gênio, taciturno, consumido por secretas paixões; entende que a desordem dos cabelos deve ser a imagem da sua alma.

Descrevendo o seu cavalo e o seu trajar como negros para refletir a negridão de sua alma, e/ou para supostamente comover o seu narratário, essa voz narrativa não descreve nada, ou quase nada. A exploração da conotação da palavra negro produz um efeito de comicidade grotesca.

Ao conformar-se com o ideal do século, Silvestre finge poetar “em verso decassílabo, predominando no sáfico, alternando com o alexandrino, e intercalando tudo de estribilhos de redondilha menor”. (Branco, s/d, p. 55)

Essa sua maneira típica e deformada de poetar, ou seja, de representar o mundo, reflete a tensão estabelecida entre si e os ideais vigentes que lhe são impostos. Quanto mais o mundo lhe parece estrangeiro, mais ele se deforma sob seus olhos. E mais o seu *eu* envolve-se em um processo de deformação e desfiguração. Levado de aventura em aventura por ideais e ideologias estranhas a ele, e para os quais lhe falta convicção, Silvestre acaba por revelar as contradições do sujeito que representa.

Silvestre representa o sujeito romântico que tenta adequar-se aos modelos de comportamento fornecidos pela época, que lhe são entretanto alheios e impossíveis de serem assimilados. Para assimilar um romantismo que é mal entendido, e não lhe parece apropriado, Silvestre carece de uma paixão que sacuda os cabelos, que o leve de inferno em inferno. Precisa disto porque não tem o que fazer, goza de robusta saúde e alarga a testa há cinco meses sem saber o motivo. Sua saúde física resiste às tentativas de adquirir um aspecto romanticamente doentio. É preciso remediar o infortúnio de ter saúde, encenando uma farsa, um espetáculo. A contradição entre a sua natureza sadia e o ideal de

vida sugerido pelo modelo de comportamento da época desvelam valores impossíveis e inalcançáveis, ou seja, um ideal de vida inacessível, utópico, contraditório à realidade da condição humana.

Silvestre é a metáfora do homem ambíguo, que não merece ser tomado a sério; finge-se um romântico exaltado, possuído de ideais, de paixões; e na verdade Silvestre limita-se a copiar atitudes convencionais. Ao tomar a sério a literatura, torna-se o enganador enganado: confunde-a com a vida, caindo no ridículo e na tolice de querer imitar, no dia-a-dia, os ideais dos poetas. Ao desmistificar assim personagens-tipo desgastados pelo código romântico, Camilo critica a sua época. O ridículo da literatura romântica quando transportada para a vida quotidiana e os jovens românticos que deliram com a leitura de obras de ficção.

Colocado pelo autor como um romântico incorrigível que não se preocupa, inicialmente, com o poder nem com os ideais da aristocracia, mas sim com seus prazeres, Silvestre representa insistentemente um aspecto do ideal romântico exagerado. O seu discurso humorístico, irônico, sedutor e de efeito teatral subentende um discurso político que desvela a ideologia da sociedade da época; que desvela as misérias duma sociedade que se compraz na hipocrisia e no jogo de interesse, orientando todas as suas energias para a ânsia de ascensão social. Silvestre deseja amar “uma menina herdeira, contratada para casar, lida nos bons catecismos espirituais, criada com passarinhos e flores”. (Branco, s/d, p. 48)

Mas enquanto reflete sobre isso é assaltado pelo desejo de entrar num restaurante e pedir um “pastel de pombos”, o que coloca em dúvida a seriedade do relato anterior. Essa constatação denuncia a falsidade do discurso amoroso de Silvestre, despoetiza a situação e mostra-o exatamente como é: caçador de dotes, cujo amor não é verdadeiro ou sincero, mas calculista, interesseiro.

Quando Silvestre revela que amou as primeiras sete mulheres que viu e que o viram e narra as outras conquistas amorosas de modo que pareça um D. Juan às avessas, o leitor com certeza começa a rir. E por quê? Dividido entre a admiração e a dúvida sobre essa proeza, o dito e o não dito, o leitor questiona o fato: será que ele conquistou mesmo? Essa façanha de Silvestre é invalidada, talvez, pelo próprio exagero da proeza. O ridículo aparece insistentemente através da imagem de sedutor. Silvestre possui duas identidades paradoxais: a

do herói fracassado e ridicularizado, testemunha de um romantismo sem sentido; e outra, a do sedutor.

Essa crítica a um ideal romântico de felicidade pode também ser estendida ao ridículo poético vigente. Um exemplo é o capítulo intitulado “A mulher que o mundo respeita” (Branco, *s/d*, p. 44-71), onde se percebe uma crítica e uma paródia do romantismo mal entendido – que Silvestre tenta copiar – e de certa poesia. Andando a cortejar uma senhora que não lhe dá esperanças, Silvestre lê a *Primavera* de Castilho e aí descobre os “dulcíssimos preceitos” para “amantes desditosos”: “Começaremos ofertando às ninfas... festões, grinaldas, passarinhos, frutos e capelas de búzios e de conchas”. (Branco, *s/d*, p. 52)

Habitado à linguagem figurada dos árcades, Silvestre entende ninfa como “epíteto genérico para toda mulher que se ama”. Aliás, anteriormente Silvestre teve sete experiências infelizes: amou sete mulheres que não o mereciam (?). E nesse noviciado de amor a deficiência leva-o a fazer “sonetos em rima fácil, e muitos errados”, como tem oportunidade de verificar dois anos depois quando os dedica a outra mulher.

O ridículo poético é percebido quando Silvestre conta que não se contenta em remeter romanticamente a Paula os versos de Castilho, que a seu ver correspondem ao seu estado de espírito. Envia junto deles aquilo de que eles falam: flores, um periquito e pêssegos. As palavras e a poesia expressam pouca coisa, na concepção de Silvestre; ele quer mais realidade; quer a realidade real e não a realidade simbólica da poesia e da linguagem. Pouco confiante no poder das belas frases, da literatura, envia a Paula a realidade viva, colorida, concreta. Entusiasmado com a encenação, transforma em realidade de fato a realidade simplesmente nomeada: os versos de Castilho. Através da saloia que lhe serve de intermediária, chega a sugerir a Paula que aceite sem reticências as flores, o periquito e os pêssegos; quanto à carta, se não quiser, pode rasgá-la.

Silvestre não escapa das contradições em que se move – as parvoíces literárias a que a idealização romântica conduz – e da dualidade da linguagem; simula uma proeza radicalmente ambígua: alcançar a mímese da linguagem, ou seja, a linguagem imitando a si mesma. Nesta operação, os signos apontam a pluralidade de seus significados, a sua dualidade.

O desejo de não se expressar apenas pelas palavras, já que as considera prova insuficiente de seu amor, leva-o a demonstrar a perspectiva de Merleau-Ponty:

A falta de um signo pode ser ela mesmo um signo e a expressão não consiste em que haja um elemento da linguagem para se ajustar a cada elemento de sentido, mas sim na influência da linguagem sobre a linguagem, que, de súbito, muda na direção de seu sentido. A fala não significa substituir cada pensamento por uma palavra... Se a linguagem renuncia a enunciar a própria coisa, irrevogavelmente a expressa... A linguagem é significativa quando, em vez de copiar o pensamento, se permite dissolver-se e recriar-se pelo pensamento. (Merleau-Ponty apud Perrone-Moisés, 1993, p. 91)

A linguagem para Silvestre é um obstáculo no caminho do real, mas é também possibilidade de expressá-lo. Como lembra Paz a palavra não só diz o mundo, mas também o funda ou o transforma. Fora da ordem da linguagem o real é apenas caos (Paz apud Perrone-Moisés, 1993, p. 109). Para cumprir o seu intuito de presentear Paula com a realidade concreta dos versos de Castilho é preciso, antes, que Silvestre veja o real, questione-o e o reinvente ao vivo, de acordo com a sua visão. Em outras palavras, dá um sentido aos versos de Castilho; altera, desvia e desloca esse sentido segundo a sua percepção dos versos, da literatura e, conseqüentemente, do mundo.

Para entregar a realidade lingüística dos versos de Castilho a Paula, Silvestre chama uma saloia e veste-a com uma saia escarlate listrada, um corpete de castorina amarela; enflora-lhe os cabelos...Industria-a no modo de se apresentar à fidalga. Para seduzir Paula, Silvestre ostenta as suas intermediárias – a saloia, a sua versão da poesia de Castilho – com atributos. Recobre-as, traves-te-as de enfeites que supostamente as fariam resplandecer como objetos irresistíveis, capazes de atrair o olhar e a atenção de Paula. Esse exibicionismo transbordante de objetos e de signos marca uma falta: a impossibilidade da linguagem dizer tudo. Silvestre, ao que parece, na sua ânsia de realismo, luta por uma palavra que não se completa toda, por uma poesia que não expressa todo o seu sentimento. É como se a sua “poesia ao vivo” se fizesse sempre pelo contorno obsessivo de um vazio que não se deixa preencher. Daí o excesso de enfeites na saloia, o excesso de materialidade – as flores, o periquito, os pêssegos e a carta.

Talvez o fato de Silvestre dizer que a carta pode ser rasgada mostre a sua perspectiva de que a escrita é insuficiente para expressar seus sentimentos, mas também revela o seu medo de que a escrita – a carta – denuncie que o seu amor é interesseiro, já que está à procura de uma mulher com dotes financeiros. A versão da poesia de Castilho, a linguagem, não diz tudo, ou diz tudo: a carta, a escrita parece ser o lugar ideal do encontro do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso. A escrita aparece como uma dualidade que contradiz a autenticidade dos sentimentos de Silvestre.

A realidade simbólica da poesia quer se fazer passar por uma realidade real; no entanto, aquela e os seus signos confundem-se por meio de um discurso incompleto, cheio de lacunas. O fato do periquito ser chamado de papagaíno por Paula pode evidenciar que escrever é praticar uma linguagem indireta, produtora de ambigüidade. O periquito, a poesia, a escritura constituem-se para dizer algo, mas acabam por dizer outra coisa, apontar outro sentido.

A conquista de Paula é interrompida pela chegada do futuro sogro – a lei do pai que põe fim à realização do desejo de Silvestre. O pai é a garantia da ordem, da não transgressão das normas sociais estabelecidas, as quais se opõem ao amor de duas pessoas de classes ou fortuna diferentes. Os pêssegos são desviados do seu destinatário previsto: Paula. O pai da moça come três, coloca dois no bolso, deixando um apenas para a filha. Esse desvio da trajetória revela o limite das possibilidades de controle do plano de sedução de Silvestre, embora seja este “um inventor incorrigível de astúcias”.

Através do personagem Silvestre, de sua farsa alegre e lúdica, de sua postura humorística, Camilo reflete sobre um ideal de vida romântico e de certa poesia – a de Castilho. Tudo lhe serve de matéria para produzir riso, inclusive as lágrimas e uma fingida dor. Possuidor de um modo de narrar sugestivo, eloqüente, ambíguo, Camilo enriquece a experiência do leitor com ressonâncias, divertimento leve e paradoxal. Ademais, percebe-se em suas narrativas a imagem da vida com a mistura do riso e das lágrimas. A tragédia, na obra do escritor, admite a diversão por intermédios humorísticos, cômicos. Assim, os dois fios – tragédia e humor –, justapostos, se combinam em uma trama onde um não se encontra quase nunca sem o outro.

Mesmo as cenas de farsa explícita – Silvestre encenando “uma cara entre

o sentimental Antony e o trágico Fausto” para significar desordem e gênio, por exemplo – não são excluídas. A alegria exuberante camufla reflexões sobre a dualidade e/ou ambigüidade da vida. No momento em que o riso desencadeia-se a partir de situações grotescas, tragi-cômicas – Silvestre encenando um romântico incorrigível – pode-se perceber uma voz lúcida, crítica, um olhar de um observador que se separa de sua própria imaginação e a julga. A dualidade do pensamento é a condição mestra do humor; ela se exerce tanto sobre a criação do cômico, do humorista, como sobre qualquer outro objeto. É como se o leitor visse, freqüentemente, Camilo sorrir em silêncio das coisas aparentemente sérias que ele diz para o leitor através de Silvestre.

Mas o leitor percebe, também, a prega interrogadora ou irônica do lábio de Camilo que, através de Silvestre, traz a máscara da mais fingida seriedade. Procurando o humor, o leitor o descobre freqüentemente nas encenações de Silvestre e em suas extravagâncias, e vê, então, delinear-se um humorista, Camilo, atrás da gozada face do brincalhão Silvestre. Na obra de Camilo, o cômico mais superficial tem uma intenção, uma consciência do que faz, da relatividade dos meios que emprega. Através do humor revela-se uma voz com mil e uma ressonâncias.

ABSTRACT

This essay argue about the concept of irony and humor taking by reference the reflexion produced by theorist as Schlegel's brothers, Bourgeois, Lélia Parreira Duarte; and analyses the irony humoresque in the novel *Coração, Cabeça e Estômago*, by Camilo Castelo Branco.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: COELHO, Plínio A. (Org.). *Escritos sobre a arte*. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1991. p. 25-50.
- BRANCO, Camilo Castelo Branco. A mulher fatal. In: _____. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1960. v. 2. p. 15-119.
- BRANCO, Camilo Castelo Branco. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: Publicações Europa-américa, [19--].
- BRAYNER, Sônia. As metamorfoses machadianas. In: _____. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 88-118.
- DUARTE, Lélia Parreira. Introdução. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 11, n. 13, p. 7-11, 1991.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa do NAPq*, Belo Horizonte, n.15, p. 54-78, 1994.
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

