

# Ironias do enunciado e da enunciação em *A queda dum anjo*

Lélia Parreira Duarte\*

## RESUMO

Análise da novela *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco, com o objetivo de indicar a sua tessitura irônica, que satiriza uma sociedade hipócrita e interesseira, ao mesmo tempo que valoriza o processo de comunicação da narrativa, através de especial atenção às figuras do narrador e do receptor textuais.

**A** queda dum anjo é uma das narrativas mais irônicas de Camilo Castelo Branco. Trata-se de um texto ambíguo, construído com o fio evanescente da ironia por um emissor/artífice que faz constantes, múltiplos e sutis sinais ao receptor do texto, a indicar-lhe a necessidade de cuidado na leitura. Se ficar atento, o leitor poderá perceber que, ao relatar a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, o autor critica o contexto que retrata e as modas literárias de seu tempo. Além disso, a novela torna visível o material que utiliza e a ironia romântica com que se constrói pois, ao mostrar os fingimentos e representações da sociedade, exhibe ao mesmo tempo o próprio caráter de representação, revelando a presença de seu autor através da parábola e valorizando o leitor, a quem atribui a responsabilidade de uma leitura ativa e coadjuvante da construção do sentido do texto.

---

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

A novela apresenta simultaneamente traços românticos e ultra-românticos, ao lado de críticas à produção e à recepção da obra romântica, indicadas principalmente através de elementos incongruentes colocados lado a lado. Essa contradição faz com que se esvazie a emoção provocada pelos elementos passionais presentes na novela, revelando assim a sua intenção paródica e a sua tessitura irônica.

O primeiro exemplo de incongruência seria a “queda do anjo”, que não será exatamente de um anjo e nem realmente uma queda, ou será uma queda às avessas, uma espécie de jogo de perde-ganha: depois dela o protagonista sobe aos céus, como a ninfa que tem o seu nome – Calisto –, mas também desce à terra, já que se humaniza, pois deixa de ser um anjo infeliz para tornar-se o que a ideologia considera um homem feliz, “com algumas vantagens a mais que o comum dos homens”.<sup>1</sup> Isso aliás se indica em seu pomposo e ambíguo nome – Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda: Calisto é o superlativo de kalós, sendo portanto, o mais belo; Elói é o escolhido, o eleito, além de lembrar Eloim, nome que substitui muitas vezes o de Jeová no *Pentateuco* e poderia ser visto como indicador de um ser que está em contato com Deus. Silos lembraria o grego síros (sátira, poema satírico, paródia); refere também tulha, depósito, de onde a idéia de armazenamento e/ou entulhamento de riquezas e de erudição. Benevides, como o texto explica, seria aquele que vive bem, sendo, etimologicamente o que vê bem,<sup>2</sup> e Barbuda é família importante, com brasão, armas e timbre. Fazendo jus ao nome, Calisto Elói é morgado, herdeiro da fortuna familiar, aumentada por ele a partir do casamento com o “dom de Deus” Teodora. Seu ofício/mania eram os livros antigos, nos quais encontrava prazer, lei e verdade incontestáveis, talvez porque assim se confirmava a sua situação de poder.

Mas Calisto é também o sujeito que encalista, dá azar ao jogador; esse sinal de má sorte atinge realmente aqueles que se opõem à personagem, ou o

---

<sup>1</sup> Branco, (19--), p. 785-905. Todas as citações serão dessa edição, indicando-se apenas pelo número das páginas.

<sup>2</sup> Esse significado para Benevides, a partir da etimologia do nome, foi lembrado pela Profa. Dra. Angela Vaz Leão como uma contribuição para este trabalho, inicialmente apresentado como seminário ao concurso para Professor Titular de Literatura Portuguesa na FALE/UFMG, em 1991.

leitor que lê ingenuamente a novela. Porque a trajetória do morgado de Agra das Freimas acaba por ser realisticamente positiva, sendo passageiras as suas decepções, sempre resultado de seus problemas de leitura, como a que resulta de sua busca da boa água nos chafarizes de Lisboa, ou o seu mau entendimento das palavras e da atitude de Adelaide. É preciso reconhecer por outro lado que são as suas decepções que, ironicamente abrem caminho para situações de privilégios especiais.

A relação entre o nome da personagem e a sua caracterização inicial também nos revela incongruências indicadoras de ironia: se o nome marca-se positivamente através de seus elementos constitutivos, a descrição da figura apresenta traços grosseiros e/ou ridículos. O narrador afirma errar o leitor que enquadrar a personagem em molde grotesco; apresenta-a, entretanto, vestindo em 1865 o mesmo tipo de roupa com que se casara em 1833, e assim a descreve: “sensível e dessimétrica saliência do abdômen”, “nariz um tanto estragado das invasões do rapé e torceduras do lenço de algodão vermelho” e tronco com tal qual inclinação, “que denunciava o arqueamento da espinha por efeito da incansável leitura e minguado exercício” (p. 83). Calisto Elói é uma figura quixotesca: leitor inveterado, acredita que os livros reproduzem fielmente a realidade. Por isso procura seguir a tradição ao pé da letra e busca na “vida real” o que lê nos livros, encontrando muitas decepções em sua ida para Lisboa.<sup>3</sup>

A trajetória na capital é tecida com o fio da ironia: a personagem conhece Adelaide, a de “porte nobre”, que funciona como Ariadne ao fornecer-lhe o fio do amor, mas é também causa de sua primeira frustração amorosa. É após essa iniciação que Calisto encontra Ifigênia, a “nascida com o poder”, que não tem fortuna, mas beleza e experiência (e esperteza) capazes de garantir ao deputado a saída de sua labiríntica e livresca prisão. Desde o momento em que ouve falar da brasileira, Calisto esquece a desilusão amorosa sofrida com Adelaide, assim como qualquer problema de consciência relativo ao seu adultério.

É portanto após a queda, isto é, depois de passar pelo ritual de iniciação/frustração no amor, que Calisto Elói passa a ser dono de uma bela figura e a fazer jus a seu nome: perde a barriga, desempena o corpo, passa a vestir-se

<sup>3</sup> Essa comparação entre Calisto Elói e D. Quixote foi magistralmente feita por Abreu, 1994.

nos melhores alfaiates, deixa crescer a barba e faz outras “reformas capilares”; troca o rapé pelo charuto, os óculos pela luneta, manda queimar o que escrevera contra o luxo, compra magníficas alfaias estrangeiras e completa a transformação com uma viagem à Europa. Encerra, além disso, a sua carreira de orador prolixo e de reformador do mundo e, com a intenção de receber apoio para a reeleição, arranja o desejado hábito de Cristo para o mestre-escola e para o boticário (pedido que sempre lhe parecera imoral), mudando posteriormente de partido político para obter vantagens no governo. Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda integra-se realisticamente na civilização e aprende a usufruir de suas riquezas e dos prazeres da vida: ama uma linda mulher que o preza muito e lhe dá duas lindas crianças loiras que são “penhores de felicidade infinita”; atualiza suas leituras, passa a ter boa vida cultural também fora dos livros, e além de tudo torna-se barão, o que indica sua integração na sociedade de seu tempo.

Através dessa felicidade de traços ambigualmente românticos e realistas, **A queda dum anjo** parodia o modelo tradicional das novelas passionais do próprio Camilo Castelo Branco, em que os amantes são geralmente separados pela sociedade e morrem – assassinados, doentes ou mortos em vida, em conventos ou hospícios –, ou enfrentam a oposição social, sem encontrar a felicidade. A novela inverte ironicamente a questão: parte de uma união abençoada pela Igreja e pela sociedade, e efetivada em consonância com as exigências de ambas, já que Calisto e Teodora teriam o mesmo nível social e econômico; orienta em seguida a intriga ficcional para a realização do amor fora do casamento, como se procurasse até ignorar esse contrato social. É interessante observar, nesse sentido, o nome da rua onde os namorados realizam o seu amor: de São João dos Bem-Casados.

Poder-se-ia ver nesses elementos a ironia como sátira a uma sociedade que reprime e condena os amores ilícitos do próprio Camilo, ou reprova o amor apenas quando uma classe mais alta tem ameaçado o seu poder econômico, a partir do desejo amoroso de um elemento de classe inferior, como acontece em outras novelas camilianas (outros exemplos seriam **Amor de perdição**, **Carlota Ângela**, **A doida do Candal** e **Onde está a felicidade?**). Haveria aí, por extensão, um irônico alerta ao leitor: só se poderá assumir a valorização

romântica do eu e da liberdade na medida em que houver um posicionamento crítico diante da realidade. Mas poder-se-ia ver também na novela a presença de uma ironia que procura mostrar ao leitor a necessidade de leitura atenta, capaz de perceber os fingimentos de construção de um texto que exhibe o seu caráter enganoso de trama e jogo, reflexo de uma sociedade hipócrita que procura legitimar de qualquer maneira os artifícios do comércio e da exploração. E, principalmente, poder-se-ia ver aí uma indireta valorização da literatura, da leitura e, enfim, da comunicação, através das quais o homem pode ser verdadeiramente humano e ter momentaneamente a plenitude e a liberdade.

O enunciado de *A queda dum anjo* equilibra-se ironicamente entre o Romantismo e o Realismo: valoriza o Eu, o amor, a liberdade individual e a vida – elementos românticos –, mas também elabora satiricamente o pragmatismo de personagens que se adaptam ao contexto, procurando dele tirar proveito.

No plano da enunciação, observa-se que a novela apresenta um narrador que, interrompendo a cada momento a diegese com seus comentários, dirigidos a um receptor intradieético, usa a ironia romântica e destrói com a parábise a ilusão do texto como representação da realidade e resultado de inspiração. Mostra-o, assim, como produção de uma inteligência criadora que esvazia a seriedade a partir do jogo, usando elementos de representação e fingimento, na construção de personagens, situações e discursos. O autor critica assim de forma radical a sociedade pragmática que retrata e em que o valor do homem se mede por sua capacidade de enganar e enriquecer. Valorizando o tu receptor, emparelha a sua arte com a capacidade de percepção do outro, revelando a consciência de que somente a existência desse outro torna real a sua obra e, afinal, a sua própria existência.

#### A QUEDA DUM ANJO E A SÁTIRA SOCIAL

A primeira forma de ironia que se detecta em *A queda dum anjo* é a da sátira que se dirige ao contexto focalizado, realizada através do uso de recursos criticados na sociedade, como o fingimento e a máscara, pois toda a novela se estrutura como uma representação em preparação e/ou em andamento. Pode-

se ver isto, por exemplo, no cuidado com que o marido de Teodora prepara o cenário de seu primeiro encontro com Ifigênia e depois enfeita o seu ninho de amor, na casinha em que os livros – estranhamente para aquele Calisto livresco – pareciam mais próprios para contemplação que para leitura. Nessa casa os jardins eram um lugar especial para os passeios rituais do casal enamorado, que assim se exibia diante de curiosos espectadores. Também Lopo da Gamboa representa diante da prima Teodora – a “leitora” ingênua que não percebe o fingimento do interesseiro primo. Há muitas vezes a indicação de espectadores para as cenas: no “teatro” do parlamento as pessoas entram com bilhetes, apreciam a ação e aplaudem e/ou vão ou cochilam, quando entediadas. Quando Calisto vai a Campolide ver Adelaide, acaba por constituir-se em espectador da cena em que dialogam a amada e Vasco da Cunha, o que lhe revela que Adelaide o considera atrevido, hipócrita e bruto. Ao assistir à cena, Calisto percebe que sua hierofante nos caminhos do amor não só não o ama, mas ama o seu rival, que não está apaixonado por ela, mas pelos vínculos da tia Quitéria, e em função desse amor representa a sua religiosidade.

Dois são os espaços de representação privilegiados pela ironia na novela: a família e o parlamento. Quanto ao primeiro, basta observar-se a vida conjugal de Calisto e Teodora, resultado de uma união por interesse, em que não existe a comunicação; a preocupação da família do desembargador Sarmiento com a opinião alheia; o cuidado de Calisto em manter as aparências, voltando toda noite para o seu hotel, depois de montar casa para Ifigênia e de passar o dia com ela. Essa volta de Calisto para o hotel mostra-se especialmente interessante depois que o casal vai ao teatro – espaço privilegiado de representação –, tomando depois distintas carruagens para recolher-se a casa.

O parlamento é visto como espaço onde se encena uma democracia, fingindo-se preocupação com o país. Fazem-se ali juramentos que se sabem apenas formais, bem como discursos inflamados, cuja intenção é dominar pela ironia retórica, estabelecendo-se uma relação de poder, com definição de dominadores e dominados. Nesses discursos, o objetivo não é defender uma idéia e um benefício para o povo, nem mesmo um programa partidário, mas apenas fingir fazê-lo para vencer o oponente através da força da palavra, usada muitas vezes sarcasticamente, isto é, com uma ironia aberta e agressiva.

O parlamento tem até o aspecto de um teatro, onde as pessoas vão para distrair-se de “pensares melancólicos”. Alguns espectadores dormem enquanto outros se divertem ou comentam, há risos e aplausos e “farfalhices”, sendo também o debate uma representação que permanece no âmbito filológico, como diz o próprio deputado Benevides de Barbuda. Os discursos revelam uma luta retórica em que a função de deputado serve apenas como oportunidade de exibição de conhecimentos, com o que pretende cada um, ironicamente, elevar-se a partir do desmerecimento da figura do outro. O doutor Libório é acentuadamente ridicularizado: além de atribuir-lhe discursos retóricos e vazios, o narrador conta que ele foi reprovado nos estudos e vingou-se dos examinadores: impelido pelo “coice de Pégaso”, “traduziu um poema latino com tanta clareza e fidelidade, que o poema original ficou sendo muito mais inteligível aos ignorantes de latim do que a versão com que a memória de Lucrecio fora ultrajada”. (p. 95)

É interessante observar que o narrador ausenta-se dos diálogos parlamentares, substituindo-se por marcações entre parênteses e/ou em itálico, o que resulta em mais vivacidade da cena e explica porque o texto de *A queda dum anjo* foi várias vezes adaptado para o teatro.

Ligam-se a essa questão da representação as várias situações, na novela, em que leitores ou espectadores ingênuos são enganados pela ironia de esper tos “atores” ou pela própria deficiência de leitura: Teodora é seduzida pelo primo Lopo de Gamboa; Duarte Malafaia confirma sua ingenuidade quando acredita no papel representado por sua esposa; o mestre-escola e o boticário são adulados/enganados por Calisto Elói, que compreende mal as gentilezas com que Adelaide o trata; Adelaide é trapaceada por Vasco da Cunha, que tenta roubar a amada de Calisto Elói, em cuja “honradez” acredita o comendador Sarmiento, que depois engana Calisto, mandando as filhas para a quinta de Campolide, sem avisá-lo.

Em vários momentos a novela se caracteriza como uma farsa, a que não falta o elemento ridículo: Teodora é apresentada como ignorante mais que o necessário para ter juízo; nem sabe onde é a Europa; é “mais feia do que pede a razão que seja uma senhora honesta” (p. 103); suas toucas e lencinhos pudibundos não são enfeites muito sedutores e, além disso, tornam a “virtude ran-

çosa” (p. 154); quando chega à conclusão de que já não tem marido, conta o narrador: “Acocorou-se no chão a chorar, com a cara metida entre os joelhos” (p. 218). Apesar dessa descrição, entretanto, e acentuando o caráter de representação do texto, a personagem é posteriormente transformada em tal beleza que até seu pé fica menor: adquire, no andar, um “certo requebro e donaire que lhe ia tão natural como se tivesse sido educada por salas e adestrada em flexuras da dança” (p. 241). Essas mudanças indicam também outras transformações na personagem: seduzida pelo primo Lopo, ela passa a tirar peças de seu caixote de ouro, ao invés de estar apenas preocupada, como antes, em acrescentar-lhe outras moedas. Confirmando ainda o seu caráter de títere, sem vontade própria, Teodora diz a Lopo que o teria amado, se se tivesse casado com ele.

Também o professor de instrução primária – que procura usar a política em proveito próprio – é bastante ridicularizado: além de chamar atenção para as suas orelhas, o narrador conta ter ele ficado ruminando as palavras do fidalgo, após aquele discurso no adro da igreja, em Caçarelhos, ou mostra a ingenuidade da personagem que procura o deputado de Miranda no paço real, em Lisboa. Conta também que na conversa com Teodora, que estranhava a atitude do marido, Brás Lobato fez “com os beiços um bico e logo um arco, trejeitos meditados com que ele ousava solenizar os dizeres graves”. (p. 198)

Vale a pena, aliás, observar de perto a construção de algumas personagens da novela, como o “anjo humanizado”, o “lobo dissimulado” e a “brasileira” de Portugal:

Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, o protagonista de *A queda dum anjo*, é o anjo humanizado, cujo nome pomposo é compatível com sua fortuna e tradição de herói, afirmadas através de sua ascendência nobre, de seu saber livresco e de suas riquezas, que são garantidas pela união dos dois morgadios e pela boa administração da esposa Teodora. Calisto é entretanto um herói ridículo por seu aspecto físico, por estar preso ao passado e por seu comportamento, pois enfrenta monstros quixotesicamente. Além do já mencionado anacronismo de suas vestimentas e de seus discursos, observa-se que os sintomas de seu estado amoroso são relacionados a elementos fisiológicos, o que os torna cômicos: quando viu o coraçãozinho de prata e ouro de Adelaide, “o morgado de Agra das Freimas sentiu do lado esquerdo do peito, entre a

quarta e a quinta costela, um calor de ventosa” (p. 124); sua paixão manifesta-se também pela “queda da espinhela, sensação esquisita de vácuo e despego, que a gente experimenta, uma polegada e três linhas acima do estômago, quando o amor ou o susto nos leva de assalto repentinamente” (p. 125). Quando tem a desilusão com Adelaide, sente algo que lhe define o espírito, segundo o narrador, e que o leitor descobre ser fome, já que em seguida ele faz uma refeição de presunto e ovos regada a vinho. Quando conhece Ifigênia, Calisto leva maquiavelmente “a mão ao coração: traspassara-lho uma azagaia electrica” (p. 176). E o narrador ironiza a transformação que o amor opera na personagem:

*Aquela alma vai-se transformando à proporção da roupa. Assim como o leitor, à medida que o amor lhe fosse avassalando o peito, escreveria páginas íntimas, ou ainda pior, cartas corruptoras à mulher querida, Calisto, em vez disso, muda de calças.* (p. 126)

A construção irônica de Calisto Elói marca-se também pelo exagero: sua memória é tão prodigiosa que é capaz de lembrar, entre os seus clássicos, das obras de doze Petrónios e de “todas” as mulheres fatais, em que se incluem personagens da história, da Bíblia e da literatura; também as transformações que se operam na personagem são quase inverossímeis: o morgado abandona sua rigidez moral e política, pára de querer reformar o mundo, embeleza-se a partir do cuidado com seu físico e sua mente e, principalmente, passa a ter um discurso pragmático de frases curtas e objetivas, em que comparece muito mais o silêncio que a palavra.

Calisto é inicialmente vítima da ironia pela ingenuidade de suas leituras, que não atentam para a necessária contextualização de seus clássicos, o que tem como resultado os seus primeiros problemas em Lisboa – com a água, por exemplo. Sua leitura deficiente engana-o ainda quando o leva a supor que Adelaide o ama, embora a moça declare apenas a estima que lhe tem; e também quando agradece ao “lobo da gamboa” que lhe ronda a fortuna, o aviso sobre a viagem da esposa, chegando a dizer-lhe que pretende pedir o divórcio e a separação do casal: anuncia assim ao rival, ingenuamente, a vitória deste na empresa de ficar com Teodora, o desejado dom de Deus.

O deputado por Miranda trouxe de Caçarelhos habilidade retórica para

lutar com opositores, como revelam as suas contendas com o Dr. Libório e os episódios das botas, das luvas e da “salvação” de Catarina Sarmento; é entretanto só depois de “aprender a ler a realidade” que ele se integra ao seu tempo e é capaz de ter desejos e realizá-los, chegando a vencer os rivais que lhe rondam a bela Ifigênia.

Calisto cura Catarina de sua infidelidade conjugal para depois contrair a mesma “doença”, o que o leva a uma ciranda amorosa; enamora-se da irmã da adúltera catequizada, a qual busca o amor de Vasco da Cunha, que por sua vez espreita a amada Ifigênia...

Já Lopo de Gamboa é, desde o início, uma personagem capaz de lutar ironicamente pela realização de seu desejo: lobo dissimulado, ele fica no remanso tranqüilo da gamboa, tecendo cuidadosamente a sua intriga para apanhar a prima Teodora, que parece o chapeuzinho vermelho da história infantil, com seu lenço de três pontas ou com seu fatal chapéu/monstro de palha. A ocasião para a conquista de prima (e de seu caixote de peças de ouro) surge quando Calisto muda-se para Lisboa e apaixona-se por Ifigênia. Lopo consegue então seduzir Teodora, com o auxílio do próprio marido desta, pois tece espertamente a sua trama irônica e aparenta batalhar pela realização do desejo de ambos, a fim de atingir o seu: finge para a prima que trabalha para trazer-lhe o marido de volta, e para Calisto finge ajudá-lo a livrar-se da esposa, o que afinal é verdade, embora não como julga o deputado. Lopo de Gamboa representa especialmente diante de Teodora: quando esta lhe pergunta o que deve fazer, depois de ouvir a sua declaração de amor, ele responde com veemência: “Matar-me! (...), deixando cair os braços, e descendo ao chão os olhos amortiçados” (p. 213). Chega a “esborrachar” os olhos para eles verterem água, a fim de comprovar sua paixão (p. 212), ou então contém “o impulso de desfechar uma risada na cara da prima”, em nome da coerência do seu plano (*idem*).

Outra personagem adaptada ao seu tempo e hábil tecedeira de tramas irônicas é Ifigênia, que nasceu e casou-se no Brasil e confirma a tradição da novela camiliana em que o brasileiro é elemento de transformação na sociedade portuguesa. Ironicamente, a “brasileira” faz fortuna em Portugal e não no Brasil: culta, fina, inteligente, nascida com o poder – é o significado do seu nome – ela tem a força de sua própria natureza e, por isso, é capaz de transformar Ca-

listo e torná-lo um amante dócil que usa os cordões da bolsa bem desapertados. Ifigênia é uma brasileira que não tem dinheiro, mas sabe onde encontrá-lo; além de personagem, é uma narradora convincente que co-move um Calisto endinheirado que poderia representar o Brasil, no sentido de ser onde se poderia facilmente fazer fortuna.

É interessante notar que, ao comentar a felicidade de Calisto pelo amor de Ifigênia, o narrador faz observações aparentemente descabidas sobre a questão da fortuna, as quais parecem sugerir que a bela viúva não buscava propriamente a proteção e a amizade do marido de Teodora, mas o seu dinheiro e prestígio.

#### ARTIMANHAS DA ENUNCIÇÃO DA NOVELA

Na advertência à segunda edição de *A queda dum anjo*, o autor lamenta que a pressa com que foi pedida a revisão do livro tenha impedido que a nova edição viesse acompanhada de notícias recentes das personagens e promete um romance novo, se a colheita fornecer elementos para um novo volume. Já nessa promessa de acréscimo de documentos à terceira edição aparece portanto a ironia da enunciação em *A queda dum anjo*; é como se o enunciador do discurso falasse com um leve sorriso ou uma *tongue-in-cheek* intrigantes, capazes de prender melhor o leitor para garantir a sua atenção, que é afinal o que vai dar vida ao texto da novela.

Também a referência às cortes de Lamego (p. 53) constitui um sinal de ironia, pois lembra que documentos forjados e de interesse específico podem ser apresentados como verdade para garantir um desejado sentido conferidor de poder.<sup>4</sup> Funciona, assim, como irônica piscadela de um autor que busca a

<sup>4</sup> As Cortes de Lamego forjaram, no cartório do Mosteiro de Alcobaça, onde os monges especializavam-se em estudos históricos, um documento cujo original dataria do século XII e cujo objetivo seria excluir da sucessão legítima da coroa portuguesa os reis castelhanos e espanhóis. Incongruências como a referência à representação popular muito antes que ela fosse possível e a presença de cláusulas que só poderiam ter sido formuladas no século XVII, além de deficiências formais reveladoras da ignorância diplomática de seu autor, transformaram esse documento em um exemplo de texto construído pela retórica irônica: sua intenção é enganar, garantindo uma significação e um poder, que podem entretanto ser desconstruídos e esvaziados por uma leitura atenta, que transforma o enganador em enganado.

cumplicidade de seu leitor, o qual deve fingir aceitar como verdade o que é literatura, jogo, mas também comunicação entre dois sujeitos que se entendem através da linguagem.

Há momentos em que o narrador explicita em *A queda dum anjo* o seu estatuto de criador de mundos fictícios:

*Da maior, e talvez única dor literária da sua vida, fui eu causa. Calisto, pernoitando em não sei que solar de damas dadas à leitura amena, pediu algum livro, e deram-lhe um romance meu. Consta-me que deixou o volume com as margens anotadas de galicismos e manchas de toda a casta. Imaginem quantas punhaladas eu dei naquele lusitaníssimo coração!* (p. 105)

Isso acontece também no final da novela, em que o narrador afirma, referindo-se a Calisto Elói: “Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoquentado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto (p. 245). Assinala assim a diferença entre vida e criação literária, reafirmando que o que faz é literatura: “A natureza de Sintra, incluindo os rouxinóis daquelas ramarias, poderia espantar-se: eu, não” (p. 191). Assume ainda a postura de articulador da narração quando se recrimina: “Vamos já rodeando por longe os ciúmes de Calisto Elói. Revertamos ao assunto” (p. 195).

Um sinal de ironia em um texto pode estar na referência ao seu receptor: indica-se que a história não subsiste por si, ela só existe porque há um emissor que a conta e um leitor que a recebe. O narrador afirma diante do narratário sua autoridade sobre a narração que faz, pois nesse mundo fictício criado tudo é possível. Refuta então possíveis desconfiças dos leitores, quando sugere o amor de Ifigênia por Calisto Elói: “*Lisonjeou-se?* (...) Não sei com que direito me fazem essa pergunta assim com uns visos de espanto!”. (p. 194)

Confirmando o estatuto de criação de seu texto, o narrador/ autor assume que suas personagens são inventadas: reconhece o caráter ficcional de sua novela, relacionando-a às leituras de Ifigênia, ou denuncia as jogadas irônicas de Lopo e afirma que ele é um dos elementos da corja de birbantes de suas novelas. Há também momentos em que essa voz enunciadora reconhece o caráter romanesco dos fatos narrados:

*O inesperado remate desse diálogo figurou-se-lhe a ela a passagem de um romance, que se não preza de muito verossímil. Porém como quer que a viúva do general*

*Ponce de Leão fosse grandemente lida em novelas francesas, o caso não lhe pareceu tão extraordinário como ao leitor e a mim, quando mo referiram.* (p. 185-186)

O texto se afirma como literatura também ao apresentar incongruência entre o que anuncia e o fato que narra, ou quando torna evidente a inadequação entre títulos e conteúdos de capítulos. Alguns destes têm severos títulos em latim, contrastantes com as farsescas cenas neles vivenciadas pelas personagens. Outros têm títulos ultra-românticos, opostos ao seu conteúdo realista: “Tentação! Amor! Poesia! “Quantum mutatus!”, “Vai cair o anjo!”, “E ela amava-o!”, “Como ela o amava!”, “Perdida!”, “Vence o demônio! Choram os anjos!”. Essa estranheza se acentua quando se observa a diferença entre esses e outros títulos bem objetivos e/ou críticos, como: “Asneiras da erudição” ou “Virtuosas parvoçadas”.

O narrador indica ainda que seu texto é literatura quando usa ironicamente os antropônimos e os topônimos (lembrem-se os nomes de Calisto Elói, Teodora e Lopo de Gamboa e o da rua onde mora Ifigénia); ao afirmar num capítulo (XXXI) que o saco de peças, pecúlio de Teodora, tinha sido trazido para a família Travanca por seu bisavô, governador do Brasil, para dizer em outro capítulo (XXXV) que as peças teriam vindo com o governador da Índia. Mas principalmente ao apresentar a sua história com uma (ficcional) conclusão de conto de fadas, em que os amantes tiveram filhos (que vieram de França numa condessinha) e foram felizes para sempre, ou ao colocar-se como aquele que reproduz histórias ouvidas, igualmente fantasiosas: “Ouvi rosnar que no solar de Travanca também apareceu um repolhudo menino que, pelos modos, também veio no cesto de alguma parte”. (p. 244)

O narrador apresenta-se ainda como articulador de uma história construída quando registra a sua presença através de categorias gramaticais, como pronomes de primeira pessoa, adjetivos e advérbios. Veja-se o exemplo da p. 13:

*O mal que daqui surdia ao género humano, a falar verdade, era nenhum. Este bom fidalgo, se lhe tirassem o sestro de esmieuçar desdouros nas gerações das famílias patricias, era inofensiva criatura. Deste senão, a causa ...* (p. 54).

Ou então quando apresenta interferências modais de tempo e/ou de juízo de valor sobre os fatos narrados, com exagero de exclamações, presentes

por exemplo nas linhas iniciais de alguns capítulos, como o XIII: “O’ coração sensível! O’ pecadora Catarina, que vais agora expiar o teu crime na cruz da saudade! Aquele Calisto, cuidando que te salvava, matou-te!” (p. 119). Ou no capítulo XIV, intitulado “Tentação! Amor! Poesia!”, que assim começa: “Eis que, a súbitas, do coração de Calisto ressalta a primeira faísca de amor!” (p. 123). Ou ainda em comentários finais como o do capítulo XVI, em que o narrador adverte os maridos de mulheres como Teodora:

*Ai! maridos, maridos! Quando a Providência vos enviar mulheres deste raro cunho, encostai a face ao regaço delas, e não queirais saber como é que o inimigo de Deus enfeita as suas cúmplices na perdição da humanidade!* (p. 139).

O narrador de *A queda dum anjo* assume a sua função irônica também através de outros comentários: após o desastre de Campolide, em que Calisto descobre que sua amada Adelaide ama Vasco da Cunha, depois de mencionar os conquistadores que se vingam em mulheres inocentes quando recebem a “ingratidão injuriosa de mulheres muito amadas”, diz: “Que tristeza! E ninguém fala disto senão eu, porque me cumpre fazer o elogio de Calisto Elói, que não fez coisa nenhuma daquelas” (p. 174). Mais interessante fica ainda o comentário, se se observa que a personagem vai em seguida preparar sua sala para receber a bela Ifigênia, numa clara sugestão de adúlteros amores.

A exibição do caráter ficcional do texto, isto é, a ironia com que finge ser verdade o que é invenção e fingimento evidencia-se ainda ao se multiplicarem funções das personagens na narrativa: Calisto Elói é personagem, leitor incansável, narrador (especialmente quando conta sua história para Ifigênia) e narratário (quando ouve a história da viúva); é, além disso, um porta-voz do autor na obra, ao falar no parlamento contra os impostos cobrados do lavrador desprovido de recursos, ou quando faz sérias críticas a Portugal. Teodora é personagem, leitora mais ou menos capaz de perceber a ironia presente nas cartas de Calisto, mas receptora ingênua da corte de Lopo de Gamboa. Ifigênia é personagem, narradora e narratária perspicaz da história de Calisto Elói; Lopo de Gamboa é personagem e articulador da trama que vai prender Teodora, e Catarina é personagem da história e autora e atriz do drama que representa para o marido.

Outro sinal de ironia em um texto são as mudanças de registro com conseqüente esvaziamento da seriedade, o que ocorre ao se misturarem, por exemplo, o sentimental e o que se refere a questões físicas, características humanas e animais. É o que se vê, por exemplo, quando Calisto fica atônito ao saber que o Estado subsidiava o teatro de São Carlos: “Ao espanto, cólera e dor de alma seguiram-se câimbras nas pernas” (p. 75); ou quando, depois de muito valorizar o amor, o narrador o compara à tênia, já que os sintomas de ambos não seriam descobertos pelas pessoas inexpertas (p. 124); ou ainda quando o boticário e o mestre-escola são vistos como orelhas (p. 58-59) e se diz que, junto com os lavradores, ficaram ruminando as palavras do fidalgo.

O esvaziamento irônico da seriedade sinaliza-se em *A queda dum anjo* ao colocarem-se lado a lado elementos incompatíveis: depois de sua viagem a Lisboa, Teodora “(...) cuidou em reparar as forças com um dormir daqueles que a Providência concede às consciências puras e às pessoas que desembarcam enjoadas” (p. 234); sua virtude é “rançosa” (p. 154); ela “encaixota” o corpo na liteira para ir a Lisboa (p. 233). O mestre-escola de Caçarelhos não distinguia entre autonomia nacional e anatomia nacional (p. 59), mas conseguiu convencer o seu partido político, ganhando-o de eloqüente assalto.

Há momentos em que *A queda dum anjo* faz paródia de novelas passionais do próprio Camilo Castelo Branco: quando Calisto Elói vai à procura de Adelaide na quinta de Campolide, a narrativa parece lembrar episódio semelhante, e que está na novela passionai *Amor de perdição*. Trata-se da proibida visita de Simão a Teresa, na qual há também um triângulo amoroso e da qual resultam o ferimento de Simão e a morte de um aliado de seu rival Balthazar. Assim se inicia a cena em *A queda dum anjo*:

*Àquela hora, e por aquela noite capeadora de assassinos e bestas-feras, Calisto Elói, embrulhado num capote de três cabeções e mangas (...) passava rente com o mureamento da quinta de Adelaide. (p. 161)*

Depois desse intróito prenunciador de tragédias, o narrador conta que a personagem se distrai com suas lembranças literárias enquanto espera, até que Adelaide e Vasco da Cunha chegam à janela, e Calisto ouve sua amada chamá-lo atrevido, hipócrita e bruto, declarando em seguida o seu amor a Vasco. En-

quanto em *Amor de Perdição* as personagens “vivem” o seu amor em cenas trágicas, em *A queda dum anjo* o “apaixonado” parece apenas assistir a uma cena teatral: imediatamente após sua desilusão amorosa vai para casa com uma estranha sensação que o leitor descobre ser de fome, porque em seguida faz uma boa refeição preparada pela viúva do tenente de infantaria, a qual na oportunidade lhe declara sua admiração, contando além disso que a vizinha do primeiro andar se interessa por ele e que a bela Ifigênia o procurou e voltará no dia seguinte. Ironicamente, o protagonista frustrado em seu amor vê-se como um galã desejado pelas mulheres e passa a assumir um novo papel na representação.

O leitor percebe assim a diferença entre os heróis das duas novelas: enquanto Simão Botelho sofre pela impossibilidade de realização de seu amor, Calisto Elói goza as delícias de saber-se objeto de atenção e desejo. Percebe ainda que na novela passional a narrativa é séria e pretende-se verossímil, buscando ocultar o seu processo de construção; na novela irônica, se é tão fácil esquecer uma paixão e se o mesmo ator pode representar vários papéis, fica indicado o fingimento e o caráter de produção do que o autor dá a ler ao seu leitor.

Os sinais da comunicação irônica obedecem a um código particular: não se dirigem ao objeto da ironia, mas a uma terceira pessoa, presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica. Em *A queda dum anjo* há várias piscadelas desse tipo, como os comentários entre parênteses (ou não) que mostram contar o narrador com a atenção do leitor: quando o mestre-escola discursa sobre a necessidade dos impostos e diz que, sem eles, não haveria rei nem professores de instrução primária, segue-se: “(observem a modéstia da graduação!)” (p. 59); quando Brás Lobato conta a Teodora que Calisto Elói estava em perigo e que ele, professor, embora soubesse disso previamente, ter-se-ia deixado erroneamente convencer pelos abades e lavradores a eleger Calisto Elói, lê-se: “(O impostor que tinha votado em si!)” (p. 198); após a narração do início de vida conjugal de Calisto e Teodora, encontra-se: “Ora, deste começo de amores infiram, senhores, o restante daquela doce vida!” (p. 104); depois de referir os incessantes trabalhos domésticos de Teodora e as leituras constantes do marido, algum tempo após o enlace, afirma com ênfase o narrador: “Vida para invejar! Paraíso em que Deus se esqueceu de mandar o anjo do montante de fogo vedar a entrada!” (p. 104); e depois de mostrar que o despeito foi o

motivo da mudança de Catarina Sarmiento, comenta que “Ainda há gente boa e de muitíssima virtude; isto é que é verdade” (p. 121). Quando as peças de ouro de Teodora caem nas mãos de Lopo, diz o narrador que teriam sido “provavelmente adquiridas com tanta honestidade como agora iam ser esbanjadas” (p. 241); e quando a virtuosa senhora aceita a corte de Lopo, lê-se: “honra à virtude que cai mais tarde que o costume!” (p. 226)

Esses avisos irônicos parecem enfatizar que nada do que se lê é “verdade”, pois as personagens são apenas seres de tinta e papel, e os documentos comprobatórios de “verdade histórica” um artifício usado pela literatura, que se desmistifica como representação da realidade diante do leitor, a quem se exhibe como uma produção artística em que tudo é invenção, criação, elaboração de linguagem.

Confirmando afinal ser a sua obra uma construção artística que se elabora conscientemente como arte, o narrador de *A queda dum anjo* exime-se de apresentá-la completa: “Eu, como já disse, não sei realmente se lá no recesso daqueles arcanos domésticos há borrascas” (p. 245). E termina afirmando não ter a sua história nenhum objetivo que a transcenda: “Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há-de levar ao céu número de almas mais vantajoso que a novela do ano passado”. (p. 245)

Através desses elementos, o narrador exhibe-se ao leitor como um escritor em ação, a indicar-lhe marotamente os fios com que tece a sua novela, que é colocada como resultado da produção de um artista que pode ligar o amor ao casamento ou fazer as personagens realizarem o seu desejo independentemente da convenção social, pois é ele quem vai construir a obra. A partir da liberdade de que dispõe para manipular os ingredientes, pode inverter ironicamente uma fórmula já anteriormente utilizada com êxito, para assim realizar um texto que não se coloca apenas como simples representação ficcional da realidade, mas também como o contar uma história, com o autor e a narração, o leitor e a leitura, o estilo e sua escolha, a ficção e o fato, a partir de uma perspectiva em que o autor deixa de ser potencialmente o “dono da verdade” para, através de um descentramento intencional do ser, operador de uma abertura para o outro, realizar a verdadeira comunicação que se apóia no reconhecimento desse outro como sujeito.

Em *A queda dum anjo* ironiza-se, portanto, o contexto representado, já que a queda não é queda, os defensores do povo não o defendem e o parlamento e a família são realmente representações. Também a história contada é ironizada, por ser apresentada como um conto de fadas que parodia as narrativas românticas. O autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, do qual mostra a tessitura transparente, que deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala portanto de ironia com ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva de seu leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da literatura e diante da realidade.

Seja portanto através da ironia retórica presente no enunciado da novela e nos discursos de suas personagens, da perspectiva realisticamente crítica do narrador/autor sobre as mesmas e sobre a realidade retratada, ou através de sua manifesta consciência de estar elaborando como obra literária o seu texto, *A queda dum anjo* deixa entrever a sua tessitura irônica, com a qual, numa apurada tradição camiliana e num magnífico exemplo de ironia romântica, o autor valoriza o leitor que construirá com ele o sentido do texto. Além disso, reconhece que o ser humano é condenado à impossibilidade de atingir o divino e 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.

#### ABSTRACT

This is an analysis of Camilo Castelo Branco's novel *A queda dum anjo*, with the purpose of pointing out its ironic texture, with which the author satirises a hypocritical and self-interested society, while, at the same time, values the narrative communication process, through special emphasis put on the text narrator and receiver.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no romantismo português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Intr. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Ulisseia, 1986.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2. ed. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1995.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Processos de construção da narrativa camiliana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 59-74.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução à novela camiliana*. 2. ed., Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

