

A IRONIA CAMILIANA

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

A vida acidentada de Camilo Castelo Branco, fartamente documentada por seus inúmeros biógrafos, quando lida com espírito crítico suficiente para separar a verdade da fantasia, revela dois ângulos igualmente marcantes de seu temperamento, que vão converter-se na linha de força de sua produção novelesca: de um lado, o espírito polêmico, inflamado, irreverente, caminhando da sátira mais desbragada aos intermináveis dissídios mantidos nos principais jornais do tempo, fizeram de sua poderosa pena um instrumento temido e odiado; e, de outro, o pendor para a tragédia, haurido não só de uma sensibilidade hiper-desenvolvida, mas ainda de inúmeros e fatídicos azares, principalmente de ordem doméstica. Tal polaridade nos ajuda a compreender o caráter ambíguo da novelística camiliana, dividida, “grosso modo”, entre obras satíricas e passionais.

Essa dualidade genérica, nuclear, por sua vez, desdobra-se ilimitadamente, podendo ser observada nos mais diferentes níveis, desde uma simples frase ou período de teor antitético até a conflituosa estrutura moral das personagens, ou, ainda, situações que suscitam simultaneamente o riso e as lágrimas. Por exemplo, os heróis de Camilo são, via de regra, seres cindidos por apelos antagônicos, a movê-los ora para o Bem, ora para o Mal, simulacros de anti-heróis prisioneiros de uma condenação que vem de dentro, da própria Consciência. De tal maneira essa organização pendular é determinante que a trama das novelas a ela se submete, girando, invariavelmente, em torno de duas heroínas, boa/má, loira/morena, rica/pobre, etc., verdadeira representação exterior da ambigüidade interna do herói. Os próprios títulos das obras corroboram estas afirmações: *Amor de Salvação/Amor de Perdição*; *Estrelas Funestas/Estrelas Propícias*; *O Bem e o Mal*, etc.

Estamos diante de um universo paradoxal, onde, no dizer de Vieira, duas idéias não coexistem em paz. E o grande esforço de Camilo, sempre, ao longo de sua heterogênea produção, foi conciliar esses contrários, tentativa de síntese que pode ser resumida nesta frase, leit-motiv de sua cosmovisão: “A mais trágica desventura tem

uma fisionomia cômica, se bem lha procuramos.” (1) Compreendendo o mistério da vida e dos homens em sua essência absurda, fixou-o em *tensão*, representada pelo simultaneísmo tragédia/comédia.

Por estas considerações, entrevê-se o quanto a ironia — “atitude antinômica, que, no plano da expressão, atua freqüentemente por contraste” (2) — está próxima, no limiar da mundividência camiliana, a ponto de podermos considerá-la uma das características básicas de seu espírito. Afetando um cepticismo que não esconde o fundo nobremente idealista, a ironia permite-lhe realizar o jogo da denúncia velada, a descrição de injustiças pelo simples confronto de fatos opostos, a defesa dos direitos alheios através de uma pequena interferência do narrador, etc. Acrescente-se a isto a acidez própria da atitude irônica, tão consentânea com a índole verrinosa de Camilo. Assim, a ironia é a porta mais eficaz para penetrarmos sua trágica e insuperável dualidade. À guisa de exemplo, vejamos uma das obras em que ela, a ironia, se realizou soberbamente e de maneira a mais variada: *Maria Moisés*, pertencente às *Novelas do Minho*.

A novela serve-se de ingredientes conhecidamente ao gosto do autor: o casal, Josefa e Antônio, ama-se; mas o casamento não pode ser consumado, pelas diferenças de classe, pois ele é fidalgo e ela camponesa. As dificuldades aumentam quando Antônio é preso por ordem do pai e Josefa, grávida e aterrorizada pela provável brutalidade dos genitores, tenta uma fuga desesperada, com a filha recém-nascida. A criança cai ao rio e a mãe é recolhida em seus últimos instantes de vida. Este, o assunto da primeira parte; na segunda, conta-se o destino de Maria Moisés, a filha de Josefa, que derivou ao sabor da correnteza, tendo sido encontrada e criada por terceiros. Ao fim, dá-se o feliz reencontro entre a caridosa Maria e seu pai, Antônio, que, após vinte anos, retornara do Brasil. Vê-se que o peso da tragédia se concentra na primeira parte, de que a segunda é o relato cronológico, em disposição causal, do “final feliz” que compensatoriamente coube a Maria e Antônio. Em se tratando de Camilo, é de se esperar que a primeira parte seja de valor estético superior à segunda, razão pela qual basearemos nela as nossas considerações.

A história de Josefa enquadra-se no conceito mais puro de tragédia, ao nível do *Amor de Perdição*: a solidão moral da heroína, sua força quase supra-humana no momento da fuga, o sentido de uma profunda injustiça universal, etc. Importa-nos apontar o quanto de

(1) — *Amor de Salvação*, Lello Ed. Porto, p. 88.

(2) — Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição Para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, 1961, p. 434.

perplexidade irônica há nesta tragédia, acentuando-a e desnudando-lhe a ambigüidade.

De início, a impressão de estarmos diante de situações-limite, em que um simples “quase” foi suficiente para mudar o destino das personagens, compreendido em sua fragilidade absurda: “se” o vigário não se tivesse recusado, o casamento teria sido feito às escondidas; necessitada de alimentar-se para a fuga, Josefa “quase” o consegue, não fosse o grito da mãe; da mesma forma, ela “quase” espera pelo pastorzinho que a guiará à quinta de Antônio, mas é afugentada por outro grito, agora do pai; “se” Luís, o soldado veterano que a retira do rio, não tivesse demorado tanto para desarrear as mulas, talvez Josefa tivesse sido salva a tempo, etc. Circunstâncias como estas somam-se em grande número, transformando a heroína num mísero ser que luta em vão contra forças transcendentais, contraste irônico e doloroso. De ironia mais densa, porque cruel, é a passagem em que a caseira Rosária entra em cena, trazendo a Josefa, por parte do amante, os planos da fuga: à intensa alegria da alvissareira e inesperada notícia seguem-se as primeiras dores do parto, consequência da euforia excessiva — a maior grandeza e a maior miséria são, aqui, quase simultâneas.

Diante de quadros assim terríveis, quer-se imediatamente um culpado: quem é o responsável pela desgraça de Josefa? De imediato ocorre-nos a figura de seus progenitores: o pai, bêbado incorrigível, vive de suas brutalidades e de contradizer a mulher; a mãe, fechada em preconceitos rígidos e puristas, condena a priori quem deles se afaste. Estaria aí, em princípio, a causa dos terrores e da morte de Josefa. Porém, o narrador, fiel a seu princípio de que às mulheres, “ainda na derradeira curva que atasca em lama a espiral de degradação, é-lhes concedido remirem-se pelas lágrimas” (3), anula-nos esta suposição, ao descrever, comovido, a figura de Maria da Laje, pobre mãe enlouquecida pela dor e amorosamente debruçada sobre o cadáver da filha impura, o remorso e a saudade superando as mais fundas convicções da consciência. A partir daí, instaura-se a ironia: Josefa é vítima, na verdade, de um destino obscuro e a culpa que carrega é a do próprio Homem, ilhado em sua finitude irremediável. As causas palpáveis da morte da heroína transformam-se em pura representação, exterioridade que suscita o riso cômico e faz do mundo uma triste comédia. Desse lodaçal eleva-se — requinte de ironia! — o amor sincero de Josefa e Antônio e os sonhos cristalinos com que arquitetam o futuro, tão negativamente pré-traçado.

Se a ironia deriva para a tragédia, como vimos até aqui, concomitantemente ela faz surgir o cômico, o que, confrontado com as lá-

(3) — Maria Moisés, 3ª ed., Lisboa, Ed. Verbo, p. 19.

grimas anteriores, cria a fusão irônica tragédia/comédia: visto assim, o Homem é essencialmente uma criatura híbrida, cuja tragédia é risível e a comédia dolorosa. Torna-se fácil compreendermos o duplo efeito da inversão na ordem da narrativa da primeira parte, que começa pelo desfecho, quando Josefa geme à beira do rio: de um lado, cria-se com eficácia o clima de mau presságio e de mistério que passará toda a novela; de outro, porém, a confusão que o amedrontado garoto, Zé da Mônica, faz entre os lamentos da mulher e a lenda de um provável fantasma que por ali vaga, funde os dois planos, criando uma situação grotesca — a densidade da cena atenua-se pelo insólito da comparação Josefa/fantasma. São duas atitudes díspares, que se unem no mesmo propósito ambíguo, enigma da ficção camiliana.

Para o mesmo efeito contribui o desassombramento de Luís, o soldado amigo do pequeno pastor, o qual, com zombaria e jocosidade, apresenta o que se poderia classificar de “o outro lado” da tragédia: sua auto-confiança e a objetividade com que submete as primeiras impressões a juízos mais concretos, não só arrefece o misticismo da cena como cria o cômico, pelo contraste flagrante com os terrores supersticiosos do Zé da Mônica. Igualmente, no diálogo entre Luís e a velha Brites, repassado de mútuos remoques e alfinetadas, linguagem cheia de expressões populares, ditas com a zanga condescendente de velhos amigos, há uma comparação implícita entre Brites e as bruxas, o que não só degrada a humanidade daquela como reduz o mistério destas.

O diálogo entre o Padre Bento, que assistira aos responsos de Josefa, e o escrivão do Juiz de Paz, que fora auxiliar a família, também oferece dupla perspectiva do mesmo fato, no momento trágico em que se espera absoluta uniformidade de ânimos: enquanto Padre Bento, cheio de reverência e pudores, se refere à morta com profundo respeito pela intensidade de seus sofrimentos, o escrivão insinua escândalos, fareja razões ocultas, supõe causas mais picantes, lançando sobre o fato uma nota degradante, de comediazinha barata. Facilita esta impressão a ignorância de todos os circunstantes acerca da verdade, o que faz com que a voz de Padre Bento seja a única dissidente dentro da tácita, embora irrevelada, condenação geral. Esta distância entre a suposição e a realidade dos fatos acentua a trágica ironia com que o narrador vê a morte de Josefa.

Aqui chegados, torna-se desnecessário levantarmos outras evidências: a mundividência camiliana é essencialmente tragicômica. Há que se notar, porém, que os dois procedimentos *não* são estanques ou paralelos, mas coexistem através de mútua interferência, em que a tragédia garante muitos de seus efeitos através da comédia e vice-

versa. Assim, em Camilo, torna-se quase impossível falar de tragédia ou comédia “pura”, no sentido rigoroso do termo. Diante dessa dualidade sufocante e insolúvel, não lhe restava outra alternativa senão optar pela ironia: seu lado céptico é, de certa forma, uma arma de defesa, que não garante a invulnerabilidade — provam-no as Josefas, as Marianas, os Afonsos de Teive, seres sofridos e definitivamente marcados pela dor, como o foi o próprio Camilo — mas permite a sobrançeria do espírito.