

MODERNIDADE, COMÉDIA, CRÍTICO CASADO

Abel Barros Baptista

(Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: O presente ensaio é uma leitura de *A Queda dum Anjo* orientada por um desígnio triplo: reabilitar o protagonista do romance, Calisto Elói; indemnizá-lo pelos danos de reputação que lhe têm infligido a popularidade equívoca e a crítica moralista; argumentar que a singularidade desta bem sucedida comédia de Camilo apenas se compreende compreendendo que os trabalhos e os dias do herói cómico o conduziram a uma não menos bem sucedida libertação da condição de herói cómico.

Abstract: This essay is a reading of *A Queda Dum Anjo* oriented by a certain threefold design: to rehabilitate the novel's protagonist, Calisto Elói; to compensate him for the damage to his reputation that equivocal popularity and moralistic criticism have inflicted on him; to argue that the uniqueness of this successful comedy by Camilo can only be understood by understanding that the comic hero's work and days led him to a no less successful liberation from the condition of comic hero.

O jornal a *Revolução de Setembro*, na edição de 29 de Dezembro de 1865, anunciava assim a publicação em volume de *A Queda dum Anjo*, que aparecera em folhetins, no *Jornal do Comércio*, entre 30 de Abril e 12 de Agosto do mesmo ano: “O Sr. Campos Júnior, conhecido livreiro editor desta cidade, acaba de editar o lindo romance de Camilo Castelo Branco – *A Queda dum Anjo*.”

Pareceu-me começo idóneo para contribuição a trazer a um colóquio sobre os “estado(s) da arte”, sendo três os motivos.

O primeiro é que a ninguém lembraria hoje qualificar de “lindo” o romance de Camilo, nem aliás nenhum outro, dele ou de qualquer escritor público contemporâneo; crítico, jornalista ou académico que queira evitar clichés como “interessante” ou “instigante”, o mais certo é preferir perífrases como “romance sintonizado com os desafios do seu tempo”, o que sendo verdade para romances e desafios evita o anacronismo sem no entanto escapar ao cliché.

O segundo respeita a uma das tarefas urgentes dos estudos camilianos: reabilitar o protagonista Calisto Elói, indemnizá-lo pelos danos de reputação que lhe têm infligido a

popularidade equívoca e a crítica moralista, e iluminar a sua ligação singular com a comédia.

Em terceiro lugar, porque esse anúncio aparece citado no início do ensaio *Tradição e Modernidade em Camilo. A Queda dum Anjo*, publicado em 1966, precisamente cem anos depois do lindo romance (Ferro 1966, 5); se não estou enganado, foi o primeiro livro de crítica literária inteiramente dedicado a *A Queda dum Anjo*. O seu autor, Túlio Ramires Ferro – que, já agora, teria feito este ano 100 anos –, apesar do título promissor, não deu atenção nenhuma ao adjectivo “lindo”. E no entanto...

E no entanto, um modesto dicionário ofereceria prontas quatro ou cinco razões para considerar justificadíssimo e merecedor de recuperação o adjectivo do redactor da *Revolução de Setembro*. Mas, se em dois ou três sentidos, *A Queda dum Anjo* é um lindo romance, em pelo menos um dos três, há pouca gente para dar por isso; e para pelo menos dois deles alguém há-de oferecer qualificativos concorrentes a insinuar que nele nem tudo é lindo.

Crítico bem preparado, Túlio Ramires Ferro decerto compreendia que uma coisa é não ser tudo lindo no romance, outra, qualificá-lo de “lindo”. Não obstante, embaraça-se na distinção; ou menos definitivamente, acredito que transcreveu sem comentário a notícia da *Revolução de Setembro* por estar convencido de que o qualificativo é merecido mas não querer ser ele a dizê-lo e muito menos a justificá-lo. Imaginemos, para ilustração, esta cena conjugal fictícia. Suponhamos que Túlio Ramires Ferro era casado; suponhamos que a mulher, num certo serão de 1965 ou 66, lhe perguntou: “Túlio, que livro é esse que tanto folheias?”; e suponhamos ainda que o resto permanece igual. Em face disto, circunscrevo a minha fantasia a garantir que Túlio Ramires Ferro, à pergunta da mulher, nunca responderia: “– É o lindo romance de Camilo, *A Queda dum Anjo*.”

Não sugiro que tentasse pôr o livro fora do alcance da mulher, com receio de que ela o lesse; o problema é crítico, não moral, e entende com a natureza da comédia e seus efeitos sobre as almas; o que, por outro lado, parece levar-nos de volta ao problema moral, e de forma aliás conspícua, como comprova esta passagem:

Se abstrairmos (não é fácil...) dos poderosos sortilégios da imaginação cómica de Camilo, notaremos que a “crónica” de Calisto Elói comporta um ritmo de tragédia, visto que o amor pecaminoso, que veio destruir a exemplar harmonia conjugal com Teodora e a sua edificante harmonia ideológica com o arcaizante meio social de Caçarelhos, é o desfecho dum encadeamento de ocorrências em que interveio a fatalidade. (Ferro 1966, 120-121)

Agradecia a gentileza de desviarem a vossa atenção das palavras “pecaminoso”, “exemplar”, “harmonia” e “edificante”. A parte determinante da frase que citei está no parêntesis: realça a dificuldade de abstrairmos dos “poderosos sortilégios da imaginação cómica de Camilo”; do mesmo passo, sintetiza um programa de leitura: esquivarmo-nos aos efeitos da comédia, se pretendermos reconhecer Camilo. Poucas linhas adiante da passagem que citei, Túlio Ramires Ferro pega numa frase do *Amor de Salvação* – “a mais trágica desventura tem uma fisionomia cómica, se bem lha procurarmos”, versão de ideia encontrável em muitos locais da obra camiliana – e propõe-se invertê-la para descobrir nada menos que “a fisionomia trágica da história cómica da queda de Calisto” (Ferro 1966, 120).

Ora, Túlio Ramires Ferro sabe perfeitamente que a história de Calisto não tem nenhuma fisionomia trágica; além de não esquecer nunca que lê uma comédia, é dos primeiros senão o primeiro crítico a defender que o cómico é responsável pela singularidade e inovação do romance no conjunto da obra de Camilo: “*A Queda dum Anjo* é uma novela exclusivamente humorística – escreve –, e esta unidade de tom narrativo constitui uma importante inovação” (p. 130). Sublinha também que o romance “nos mostra exclusivamente os aspectos cómicos da existência humana” (p. 131) e que “pela primeira e única vez, a genial e dúplice imaginação cómica de Camilo criou uma personagem verdadeiramente complexa” (p. 96). Rematando nestes termos: “Nesta novela, Camilo romanceou o amor romântico tal como ele o concebia e vivia, e (*inovação significativa*) romanceou-o, não como uma sombria tragédia nem como uma paródia grosseira, mas como uma risonha comédia. Por isso, o desfecho é assinalado, não por transcendentais expiações [...] mas por uma espécie de comprazimento no próprio pecado que está na base desse ‘amor de perdição’” (Ferro 1966, 99).

Assim, como iria ele explicar a lindeza dum romance que, ao mesmo tempo que lhe exige o reconhecimento da comédia, o impele a procurar o trágico nela escondido? O que é lindo afinal, a comédia que esconde o trágico ou o trágico que nela se esconde?

Nada mais do que esta vacilação impediria o crítico casado de dizer à mulher que folheava o lindo romance de Camilo. Dir-se-á que tem parte decisiva no impedimento o pecado associado ao comprazimento, que decerto lhe repugna. Pode ser. Mas o ponto realmente crítico está em que o ensaio resulta do concurso de duas forças: a vontade de dizer aquilo mesmo – é o lindo romance de Camilo – e a recalcitração a dizê-lo; aliás meta-recalcitração, já que se mira a si mesma a explicar-se. E, nessa cena, o crítico casado constitui-se epítome dos dramas da crítica camiliana – e por isso merece ser recordado,

relido, compreendido, até admirado, ainda que não tenha a nossa solidariedade no desvario que lhe resolve a vacilação que descrevi.

Esse desvario é na verdade uma teoria, cujo primeiro postulado foi aparecendo paulatinamente a propósito da composição do protagonista: Calisto Elói seria “uma imagem parcial do retrato intelectual e moral de Camilo” (Ferro 1966, 36); mais ainda, “a grande novidade” do romance residiria em Camilo “ter dado a dimensão do cômico quixotesco” à “elaboração de dados autobiográficos” (Ferro 1966, 38); umas quantas coincidências menores confirmariam enfim “o significado autobiográfico da novela”. Estamos no mais familiar terreno camiliano. Até que surge o elemento discrepante: Camilo não transmite a Calisto o sentimento de culpabilidade, definido como “prolongamento moral da concepção religiosa da queda” (Ferro 1966, 113); mas **transmite-lhe** o problema moral da queda, situou-o “no nível da comédia de costumes e de caracteres, e de certo modo procedeu como se pretendesse parodiar o solene drama metafísico de Lamartine”. Por isso, acrescenta, “Calisto, depois da queda, conhece, não o sofrimento, mas a ‘felicidade infernal do crime’” (Ferro 1966, 118).

Assim, a comédia elimina o prolongamento moral da queda, mas não elimina o problema da culpa nem, já agora, a própria queda. A comédia pode representar o comprazimento no pecado, mas não consegue extirpar a queda nem o problema moral da queda, que persistem. E é essa persistência que vem dar a Túlio Ramires Ferro a esperança de encontrar no romance a fisionomia trágica, já não — como erradamente terei talvez sugerido — enquanto face encoberta, antes *como possibilidade prioritária não realizada*.

Então, por um lado, a comédia, enjeitando o trágico, usurpa o lugar privilegiado para a resposta moralmente adequada à queda. Uma comparação com *Amor de Salvação* di-lo claramente: “Se a imaginação cômica, como um diabinho malicioso, não interviesse, o caso de Calisto Elói seria praticamente o mesmo de Afonso de Teive [...], que se deixa dominar por uma paixão funesta, mas cuja consciência, ao contrário da consciência de Calisto, é torturada pelo remorso de ter sucumbido à tentação do mal. Embora o destino de cada uma das duas personagens seja diametralmente oposto, o conflito moral que elas vivem, e que tem soluções diferentes, é o mesmo, e esse viveu-o Camilo desde sempre” (Ferro 1966, 121).

Por outro lado, a comédia consuma-se enquanto comédia — completa-se artisticamente: e segundo o mesmo Túlio Ramires Ferro, é tão plenamente bem-sucedida que desse conflito moral nada sobra de eficaz na determinação do seu desenvolvimento e

da sua forma: uma obra dominada e apurada pelo cômico, em vez da típica novela passional vulnerada por investidas episódicas ou digressões incontinentes.

O ponto crucial do apaziguamento crítico seria assim a *solidariedade paradoxal entre a dimensão autobiográfica e a forma da comédia*: opostos ligados no fortalecimento e aprimoramento recíproco, o que talvez explique a singularidade do livro na bibliografia camiliana, segundo Túlio Ramires Ferro.

É claro que nada disto se entende bem. Quem tenha lido o *Amor de Salvação*, percebe que não há comparação viável entre o caso desgraçado de Afonso de Teive e um alternativo caso desgraçado de Calisto Elói por efeito da culpa. Mas é apenas um sintoma, apesar de eloquente comprovação do desvario. O desvario propriamente dito começa quando Túlio salta inopinadamente para fora do texto caindo numa genuína leitura biográfica do romance, quer dizer, enquanto acontecimento na vida de Camilo. Ocorre aqui, nesta passagem:

Dir-se-ia que Camilo escreveu *A Queda dum Anjo* num momento de excepcional vitalidade, em que, para se libertar de um opressivo sentimento de culpabilidade, desprestigiou o pecado pelo jogo alegre e não sancionado da livre expansão naturalista dos instintos. (Ferro 1966, 122)

O local aprazível do desvario é a fantasia de Camilo procurando e beneficiando de refrigério, como ele diria, ou libertação, como chega a dizer o nosso crítico casado, para alívio do nefando sentimento de culpabilidade: a intermitência da comédia no plano da obra causa a intermitência do sofrimento no plano da vida. Curiosamente, o mesmo Túlio Ramires Ferro parece deixar-se contagiar por esse mesmo efeito ao falar dele, e de súbito chama Rabelais a dar algum comprazimento sem pecado a este quadro tão castigado pela linguagem da culpa: o cômico camiliano teria, segundo escreve, uma “significação vital que o irmana ao cômico de Rabelais: a simples, pura e vigorosa alegria de viver” (Ferro 1966, 123). E assim se autoriza a evocar a mocidade de Camilo, “por entre brenhas e florestas”, a fortificar-se com uma “experiência de ar livre e de aventura”, que “o familiarizou com aquele tipo de existência em que predominam os instintos elementares” (Ferro 1966, 123). A jovialidade “saudável e inteiramente isenta da amargura sarcástica” do jovem Camilo, “depurada pela arte e pela inteligência crítica”, reaparece n’ *A Queda dum Anjo* como “afirmação da juventude espiritual de Camilo, que, em comunhão com as forças da natureza, se entretém ludicamente a imaginar o mundo como um lugar confortável onde os descendentes de Adão podem livremente saborear o fruto proibido” (Ferro 1966, 123-24). Mas tudo isso, sendo parte de oscilação entre riso e lágrimas,

expressão do “gênio versátil” de Camilo, resulta admirado: a operação do cômico, malgrado profanadora dos valores espirituais, é levada a cabo com “superior virtuosismo”.

Não se vê razão para desvalorizar o efeito apaziguador que o desvario por sua vez produz no crítico austero e o torna capaz de admirar o que afinal lhe repugna. É certo que o arrasta para terrenos improváveis, como o sofrimento ou sentimento de culpa de Camilo; mas é também certo que aí encontra a razão da – para ele inesperada – anomalia da comédia. Aliás, a incapacidade de se libertar da comédia é precisamente o grande mérito do ensaio de Túlio Ramires Ferro: e se o desvario mantém intacta a ideia de queda como fracasso na resistência ao desejo definido como tentação do mal, o ensaio em nenhum momento excluiu a comédia do centro da inquirição crítica. Daí a solidariedade paradoxal: a queda permanece no horizonte de interpretação do romance precisamente porque a comédia faz desse horizonte aquela linha que se afasta à medida que dela nos aproximamos.

Se fôssemos ler outros críticos, talvez deparássemos o contrário. Jacinto do Prado Coelho, por exemplo. Na edição refundida da *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, referindo-se à recomposição dos dois casais, Calisto e Ifigénia, Teodora e Lopo, escreve isto: “Enfim, o vício dum e doutro lado, recebe o prémio do contentamento”, completando a seguir: “Na pena de Camilo, que, no final das suas obras, costuma premiar os bons e castigar os maus para mostrar a acção da Providência neste mundo, a atitude parece acintosa, e cheira vagamente a heresia” (Prado Coelho 1982, 346). E tão convicto está desta demonstração de moralismo, que julga contar com a solidariedade do “leitor compreensivo”: “A derrota de Calisto aos pés do modernismo citadino é, para o leitor compreensivo, uma derrota dolorosa” (Prado Coelho 1982, 348).

O leitor compreensivo porém ocorre em várias modalidades; e numa delas pode inclusive intentar a reabilitação de Calisto Elói e por arrastamento do próprio romance. Foi basicamente o que quis fazer João Camilo dos Santos, num ensaio intitulado “Os malefícios da literatura, do amor e da civilização – leitura de *A Queda dum Anjo*”. De desenvoltura equiparável ao de Túlio Ramires Ferro, dele sobretudo se afasta na quase completa irrelevância da comédia na sua argumentação. Repare-se, para ilustração do que digo, nesta pergunta de partida:

Por que não admitir [...] que Calisto, mesmo sem se dar conta disso, foge ao casamento absurdo que é o seu? A mudança principal na sua vida, a de mais consequências, não virá a ser precisamente a sua separação da esposa e o encontro com Ifigénia? (Santos 1992, 59-60)

Esta formulação por si só anuncia a exclusão da comédia das preocupações do crítico: admitir que Calisto, mesmo sem se dar conta, foge ao casamento é o mesmo que ignorar que a harmonia conjugal de início — embora não propriamente edificante como a qualificava TRF — é uma das peças do dispositivo cómico incluídas no englobo anacrónico da figura. Recordo a representação do casamento que o próprio Calisto Elói expôs, não à mulher, mas à menina Adelaide, quando já vivia o alvoroço erótico que ela lhe causara. Falando ela dos discursos dele, de como os admirava e de como se lembrou do “prazer que sentiria sua senhora, se o escutasse” (Camilo 1970, 141), Calisto replicou:

- Minha prima Teodora decerto me não atendia — observou o morgado. — Enquanto eu falasse, estaria ela pensando no governo da casa, e na calacice dos criados. Eu já disse a V. Ex.^a que a minha prima Teodora entendeu no sumo rigor da expressão a palavra ‘casamento’. Casamento deriva de casa. Senhora de casa e para casa é que ela é. E eu assim a aceitei e assim a prezo.
- Mas o coração... — atalhou Adelaide.
- O coração, minha senhora, ninguém lá nos disse que era necessário à felicidade doméstica. (Camilo 1970, 141)

Ora, aqui fico a pique de afirmar que o ensaio de João Camilo adopta a perspectiva da menina Adelaide e se orienta para demonstrar que o coração é necessário à felicidade. Com efeito, o romance vai assim caracterizado: “*A Queda dum Anjo* é antes de mais nada um romance de crítica social, que conta uma história exemplar, com a sua moral implícita e explícita” (Santos 1992, 101).

A história é exemplar porque representa a vitória do desejo sobre a moral do “casamento absurdo”, e a moral é triunfante:

A moral é simples: triunfou o desejo e a vida, perderam-se convenções e a tradição. Perdeu a família tradicional, que estava na origem desses casamentos de interesse, e ganhou o indivíduo. A ‘lei de Deus’, isto é, a lei do pai, é desrespeitada. O homem e a mulher emancipam-se, afirmam a sua liberdade. [...] A crítica da instituição do casamento é clara em *A Queda dum Anjo*. A felicidade não só se pode encontrar fora do casamento, como contra ele. (Santos 1992, 141)

Se um dia vier a constituir-se no Bloco de Esquerda um núcleo camiliano — e não estou a dizer que tal seja provável ou desejável —, já leva metade do trabalho feito. O estudo de João Camilo dos Santos dá muita atenção a todos os passos do caminho de transformação de Calisto Elói, destacando-se a deslocação dos clássicos para os modernos nas leituras do morgado e as transformações por que vai passando a sua linguagem e o seu vestuário. Mas o processo de transformação acaba prejudicado pela importância

concedida ao casamento em termos de moralidade desligada do efeito cómico, a qual decorre da declarada e firme intenção do ensaísta de resgatar Camilo do prestígio de escritor reaccionário.

Sendo nessa empresa bem-sucedido, tal se deve, em boa parte, às mudanças à nossa volta que não nos autorizam a partilhar o vício apontado por Prado Coelho nem ver nenhuma edificação na suposta harmonia arcaizante de Túlío Ramires Ferro; mas deve-se sobretudo, o sucesso, a ter reduzido a comédia a um tom negligenciável por acessório:

Camilo nega o valor do casamento e põe em causa a sua razão de ser; e faz indirectamente o elogio da liberdade individual tanto do homem como da mulher. [...] Deste ponto de vista, apesar do tom irónico de comédia frequentemente adoptado, *A Queda dum Anjo* aparece-nos ainda hoje como uma obra que defende o progresso. (Santos 1992, 102)

Sérgio Guimarães de Sousa, que em artigo mais recente não se afasta da substância moral deduzida por João Camilo, com outro alcance e outra bibliografia, tem uma observação decisiva, que desincha o triunfalismo da vitória do desejo: “Não negando uma emancipação do patriarcado, não é líquido, no entanto, que o desejo tenha libertado os protagonistas do patriarcado” (Sousa, 441). Não cabe aqui a discussão das razões aduzidas mas a particularidade da observação, que me encoraja a sublinhar que o plano romanescos, onde encontramos personagens e não pessoas, resiste à transposição para o plano da moral em que se discutem pessoas e não personagens — qualquer que seja a intenção moralizadora do romancista. A perspectiva moralista ignora esta distinção e precipita-se a inserir actos e declarações das personagens numa cadeia de noções — casamento, felicidade, desejo, patriarcado — sem averiguar se a vitória ou derrota é causada pela intenção deliberada de apontar uma moral ou se diferentemente visa efeitos de natureza literária, independentemente de tais efeitos serem muito ou nada contaminados por inclinações ideológicas ou disposições morais.

Porém, sempre existindo tal contaminação, os críticos precisam de tomar cautela, sobretudo quando lidam com textos que a tradição crítica carregou de inanidades inocentes. O mesmo Sérgio Guimarães de Sousa que intitula o seu ensaio “emancipação do coração” não evitou escrever logo na segunda linha que “Calisto Elói representa a curiosa figura de um patriarca, imbuído de normas anacrónicas, que *sucumbe* à força do desejo” (Sousa, 425). Não sei se este provável lapso não será solidário da completa exclusão da comédia das suas análises, à parte isso pertinentes e valiosas. A verdade é que “sucumbir” não significa apenas vergar-se, ceder, ou ser esmagado... significa

também perder a batalha contra a tentação – significa sobretudo que o sujeito que sucumbe já de antemão se define pelo dever de não ceder à tentação.

Ora, nada mais fértil para a comédia do que estas visões inesperadas de sujeitos que caem ou sucumbem. Incluindo os críticos, claro. Esta rápida consideração da crítica leva-me à conclusão de que a crítica se embaraça na comédia, mais do que na queda, mas fala na queda mais do que da comédia – com a notável excepção de Túlio Ramires Ferro: e ninguém depois dele deve ter ido tão longe na tentativa de conciliar a comédia com a execração moral da queda.

Acontece que os nossos embaraços de críticos raramente são criativos; as mais das vezes respondem a estruturas de embaraço dos próprios textos de que nos ocupamos. Se calhar, o erro maior de Túlio Ramires Ferro não foi procurar a fisionomia trágica excluída, mas querer encontrar a comédia na modalidade errada ou pelo menos inadequada: o quixotismo enquanto princípio de comédia.

Confesso que não atino com a razão da facilidade com que esta ideia foi sendo repetida. A caracterização de Calisto consiste, quando muito, em sugerir uns vestígios de Quixote, porque composto de anacronismos emparelhados para o efeito da discrepância com a realidade do seu tempo e lugar. Mas logo o episódio da presidência municipal confirma que o seu contacto com a realidade circundante é um choque áspero, de desaprovação expressa, que o leva a rejeitá-la e a exilar-se em vez de dissolver o choque no delírio interpretativo: como diz o autor, “Calisto era legitimista quieto, calado, e incapaz de empecer a roda do progresso, contanto que o progresso não lhe entrasse em casa, nem o quisesse levar consigo” (Camilo 1970, 13).

Exactamente esta segunda cláusula ocorre. Talvez quando se dispõe a acudir a salvar a pátria moribunda, surjam mais uns fumos de quixotismo; são ténues, e o certo é que sai de casa, mas levando consigo o ominoso título do capítulo: “o demónio parlamentar descobre o anjo”. E o anjo levado do demónio revela-se no parlamento e na vida prática um compêndio de anacronismos produzido para efeito de discrepância cômica. O mais curioso deles vai ser justamente o erótico, objecto particular do capítulo XX, chamado “O coração do homem”, onde se resumem os seus “quarenta e quatro anos imaculados. Mas é apenas preparatório da figura do anjo custódio, o cume deste curso de comédia alimentado pelo anacronismo discrepante. A seguir vem a menina Adelaide, de efeitos não menos curiosos, como vimos, dentro e fora do livro.

E é esta sequência, envolvendo anjo e demónio, homem-anjo, anjo custódio e tentação, que sugere o enquadramento cômico da queda em que a intenção paródica de

Lamartine seguramente deixou muito para trás o suposto quixotismo. Mas Adelaide não é senão uma fronteira: é o momento em que, perante o fracasso, Calisto se torna um inexplicado de ridículo e inteligência, entidade singular capaz de responder ao choque com o mundo desconhecido e sobretudo capaz de, além de reconhecer em si “a transformação do seu modo de viver e sentir” (Camilo 1970, 125), reflectir sobre ela, formulando consigo mesmo a mais cómica das questões: afinal, quem sou eu?

Quando, no balanço entre o dever e o desejo, o tópico da vida examinada cai na comédia, muito paradoxalmente a queda reabilita Calisto e torna caducos os que o condenam armados de palavras como “pecaminoso”, “funesto” ou “vício”, como se aquela figura composta de retalhos de anacronismos tivesse descido de Caçarelhos encarnando um ideal perene de virtude e felicidade. Mas a queda não é propriamente uma queda, é um turbilhão ou remoinho, ou furacão: Calisto não cai, é levado *busterkeatianamente* pelo furacão e lá se vai levantando de cada vez que tomba arrastado pela força do vento. Não é a escorregadela de Alfama: desse furacão Calisto sai limpo dos anacronismos inerentes ao cómico inicial – incluindo o casamento –, e assim a comédia desvia-se da natureza e do curso em que o herói se manteria igual ao que era de começo. O cómico da inocência erótica esgota-se quando o despertar do desejo reorienta Calisto num caminho que o torna, não inferior e degradado, mas superior e determinado — sobretudo, nada ridículo, antes alvo de certa admiração que não é menos cómica por isso. O anjo caiu para cima, digamos para abusar do disparate; mostrou que é quem é, mas apenas em parte...

Não creio possível ler *A Queda dum Anjo* sem esbarrar nesse ponto em que Calisto deixa de ser risível. Como se comédia, ela própria, tivesse caído, e o herói se tivesse fartado de que se rissem dele. A comédia desvia-se do rumo que desenhara ou projectara no começo, e esse desvio é que é a superior comédia do romance. A comédia vive do descaminho e do transtorno, incluindo o desvio e o transtorno de si mesma, sem no entanto recusar o estereótipo cómico da queda. Pessoas a cair, é sabido que tem graça; a própria queda a cair pode ter mais. A queda anunciada sofre uma queda: e durante algum tempo não se sabe qual delas provoca o riso. Não direi que seja metacomédia, modalidade que nem Camilo inventou, tão própria ou indissociável da comédia sempre foi. Mas direi decerto que é comédia que surge do inesperado com que *arranca o herói cómico à rotina de herói cómico* — e em consequência à circunscrição do leitor preconceituoso e puritano, bem como dos que entendem que tudo é grave, senão gravíssimo.

Não garanto que Camilo se divertiu a ludibriar a famosa expectativa do leitor. Não garanto que não seja um dos paradoxos distintivos da ficção camiliana: a afirmação do domínio pleno do romancista associada à incapacidade localizada de perceber onde esse domínio o levou. O certo é que, a partir de dado ponto, Camilo, que ia à frente de Calisto a anunciar-lhe a queda, fica para trás, limitado a regressar com o fito de averiguar amarguras no interno de Ifigénia e do primo, “para tirar delas o sintoma da expiação”. Sem sucesso nenhum, como se sabe. Nessa altura, já Calisto Elói, numa das passagens mais notáveis e também mais engraçadas do livro, tinha dado a sua lição de modernidade: testemunho de sobrevivência às quedas e irrisões, de recomposição e mudança, e de despejo definitivo do conglomerado de anacronismos ao serviço do cómico costumeiro.

Era a abertura das câmaras, e a oposição espantou-se de ver Calisto conversando, “muito mão por mão com os ministros”. O amigo abade de Estevães vem perguntar-lhe de que rumo estava, ao que Calisto responde que estava “no rumo em que o farol da civilização alumiava com mais clara luz”; como o outro reagisse com admoestações benévolas, Calisto saiu-se com isto:

– Meu amigo, abra os olhos, que não há martirológio para as toupeiras. As ideias não se formam na cabeça do homem; voejam na atmosfera, respiram-se no ar, bebem-se na água, coam-se no sangue, entram nas moléculas, e refundem, reformam e renovam a compleição do homem.

– Segue-se que está liberal? – perguntou o pálido abade.

– Estou português do século XIX.

– Apostatou! – disse com pesar muito estranhado o padre. – Apostatou!

– Da religião dos néscios. (Camilo 1970, 242-243)

De alcaide do séc. XV a português do séc. XIX – resume-se assim a queda sem anjo do anjo sem queda, o apóstata Calisto Elói, devorado pelo progresso quando saiu de casa: a libertação da condição de néscio erudito a fazer rir os néscios alfabetizados; a solidariedade com a atmosfera intelectual em que caiu e se levantou do chão; sobretudo, a galhardia com que entrega o mérito da sua renovação intelectual à suprema liberdade de ideias que voejam na atmosfera. Entretanto, talvez em Sintra, Ifigénia “amava-o como quem não tinha amado nunca”... (Camilo 1970, 197).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Camilo Castelo Branco. 1970 (1866). *A Queda dum Anjo*. 11.^a ed. Nota preliminar de Túlío Ramires Ferro. Lisboa: Pareceria A. M. Pereira.

Prado Coelho, Jacinto do. 1982 (1946). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 2^a ed., refundida e aumentada. 1^o volume. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ferro, Túlío Ramires. 1966. *Tradição e Modernidade em Camilo*. A Queda dum Anjo, Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Santos, João Camilo dos. 1992. “Os malefícios da literatura, do amor e da civilização – leitura de *A Queda dum Anjo*”, in *Os malefícios da literatura, do amor e da civilização*, 49-120. Lisboa: Fim de Século Edições Lda.

Sousa, Sérgio Guimarães de. 2008. “A emancipação do coração. Desejo e patriarcado n’A *Queda dum Anjo*”. *Diacrítica*, 22:3, 425-448.