



Das “virtuosas parvoçadas” à problematicidade: *A queda dum anjo* e a tradição filosófica de crítica ao teatro

From “Righteous Tomfoolery” to Problematization: *The Fall of an Angel* and the Philosophical Tradition of Criticism of Theatre

Tiago Sousa

Universidade do Minho (UMinho), Braga / Portugal

tiagomrsousa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4013-7012>

Resumo: A natureza e o valor do teatro têm sido objecto de debate filosófico desde a Antiguidade, estando no centro das reflexões estéticas que fundamentaram desenvolvimentos cruciais na história da estética. Entre os seus primeiros críticos destaca-se Platão, cuja severidade em relação à tragédia advinha de duas razões principais: por um lado, a representação de deuses e heróis moralmente imperfeitos oferece maus exemplos ao público; por outro, a tragédia desestabiliza emocionalmente o indivíduo, afastando-o do ideal racional de autodomínio. Rousseau retoma estas críticas, acrescentando-lhes um novo ponto: o teatro, ao contrário do que se supõe, não mobiliza, mas antes contribui para a inacção e o enfraquecimento do laço comunitário. No romance *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco, o protagonista Calisto Elói apresenta um discurso crítico do teatro que se inscreve nesta tradição, alinhando-se em diversos aspectos com os argumentos de Platão e de Rousseau. Neste artigo, explora-se esse discurso em três níveis: primeiro, apresentam-se os principais argumentos de Calisto Elói; em segundo lugar, comparam-se esses argumentos com os de Platão, Rousseau e com as críticas epistemológicas à arte formuladas pelo filósofo contemporâneo Noël Carroll; por fim, mostra-se como o discurso de Calisto, em articulação com o contexto narrativo e estético do romance camiliano

em que é proferido, contribui para uma densificação da reflexão sobre o valor do teatro, não por meio de um argumentário filosófico explícito, mas através de recursos especificamente artísticos e literários.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; *A Queda dum Anjo*; Estética; Moral; Estética do Teatro.

Abstract: The nature and value of theatre have been the subject of philosophical debate since Antiquity, standing at the center of aesthetic reflections that underpinned crucial developments in the history of aesthetics. Among its earliest critics stands Plato, whose severity toward tragedy stemmed from two main reasons: on the one hand, the portrayal of morally flawed gods and heroes offers poor examples to the audience; on the other, tragedy emotionally unsettles the individual, drawing them away from the rational ideal of inner discipline. Rousseau resumes these criticisms, adding a new point: theatre, contrary to common belief, does not mobilize but rather contributes to inaction and the weakening of communal bonds. In the novel *The Fall of an Angel* by Camilo Castelo Branco, the protagonist Calisto Elói delivers a critical discourse on theatre that inscribes itself within this tradition, aligning in various aspects with the arguments of Plato and Rousseau. This article explores that discourse on three levels: first, it presents the main arguments advanced by Calisto Elói; second, it compares these arguments with those of Plato, Rousseau, and the epistemological critiques of art developed by the contemporary philosopher Noël Carroll; finally, it shows how Calisto's discourse, in articulation with the narrative and aesthetic context of Camilo's novel in which it is delivered, contributes to a deepening of the reflection on the value of theatre—not through an explicit philosophical argumentation, but through specifically artistic and literary means.

Keywords: Camilo Castelo Branco; *The Fall of an Angel*; Aesthetics; Morality; Aesthetics of Theatre.

1 O discurso de Calisto Elói contra o teatro

Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, protagonista de *A Queda dum Anjo*, é um morgado transmuntano de Agra de Freimas que se distingue pelo seu rigoroso moralismo e por uma notável e amplamente

reconhecida capacidade oratória. É precisamente o reconhecimento dessas qualidades, por parte dos seus conterrâneos, que o leva a ser convidado a integrar o parlamento em Lisboa. Oriundo de um meio rural profundamente marcado por valores conservadores e uma ética tradicionalista, Calisto encarna o paradigma do fidalgo puritano, cuja visão do mundo se vê radicalmente confrontada com os hábitos e mentalidades da capital.

A chegada a Lisboa provoca-lhe não apenas estranheza, mas uma espécie de repugnância visceral perante aquilo que interpreta como sinais inequívocos de decadência moral. Um dos episódios mais ilustrativos dessa percepção ocorre aquando da sua ida ao Teatro de São Carlos, onde assiste a uma representação da ópera *Lucrecia Borgia* (presumivelmente de Donizetti). Ao tomar conhecimento do enredo e após assistir ao espetáculo, Calisto é tomado por uma profunda repulsa:

Calisto inteirou-se do enredo da ópera, e assistiu em convulsões ao espectáculo, que era a *Lucrecia Borgia*. Saiu da plateia frio de horror e protestou, em presença de Deus e do abade, nunca mais contribuir com oito tostões para a exposição das chagas asquerosas da humanidade. (Castelo Branco, 1966, p. 62-63)

A experiência no teatro surge, assim, como catalisadora da sua indignação, reforçando a convicção de que Lisboa se encontra moralmente corrompida. É na sequência desse episódio que Calisto profere nas Cortes o seu inflamado discurso contra o teatro – um dos momentos mais emblemáticos do romance. Ainda imbuído do fervor moralista que o caracteriza nos primeiros tempos da sua estadia na capital, acredita que, por meio do poder parlamentar que lhe foi confiado, poderá contribuir para a regeneração ética da vida social. Marcado por uma retórica exaltada e por um tom profundamente moralizador, o discurso contra o teatro articula diversas críticas àquilo que Calisto entende como instrumentos de corrupção espiritual, decadência dos costumes e alienação das elites.

Como é evidente, não se deve esperar que um discurso inserido no seio de um romance reflita a visão do seu autor; é, aliás, sempre desaconselhável tomar as posições enunciadas como expressão das suas crenças ou intenções. No caso em apreço, Camilo parece, desde o início, sublinhar o carácter algo risível – tanto no tom como no conteúdo – do discurso de Calisto Elói, ao intitular, de forma sugestivamente depreciativa, o capítulo em que este ocorre como

“Virtuosas Parvoçadas”. O termo “virtuosas” pode remeter, por um lado, à virtude moral – neste caso, o puritanismo tradicionalista que Calisto reivindica – e, por outro, ao virtuosismo retórico que ostenta nas suas intervenções parlamentares. Em qualquer dos sentidos, Camilo qualifica o resultado – seja ele de ordem ética ou oratória – como uma “parvoçada”: algo insensato, desmedido ou irrazoável.

Há, aliás, no próprio texto, razões internas à narrativa que põem em causa a credibilidade das críticas proferidas por Calisto. Poder-se-á conjecturar que *A Queda dum Anjo* não resistiria às exigências morais que o próprio Calisto formula no parlamento. Se o morgado de Agra se escandaliza com a representação de comportamentos que contrariam o seu rígido código moral, então as suas duas aproximações extraconjugais – com Adelaide e Efigénia –, de natureza claramente passional e fundamentais para o desenrolar dramático do enredo, não poderiam, de forma coerente, integrar uma obra aprovada pela nossa personagem.

Acresce que *A Queda dum Anjo*, pela sua natureza satírica, está longe de partilhar o tom de solenidade trágica que Calisto atribui à *Medeia* de Eurípidés – tom que, segundo ele, legitimaria a representação artística de actos moralmente reprováveis (como se verá mais adiante). O romance camiliano, marcado por um estilo irónico e por um tratamento burlesco da realidade, distancia-se da gravidade que Calisto exige da arte para que esta, do ponto de vista moral, possa, segundo os seus parâmetros, representar o vício ou a corrupção de costumes.

Mais irónico ainda: o próprio discurso de Calisto talvez não escapasse ao crivo das exigências do discurso de Calisto. O tom empolado e excessivamente inflamado com que aborda questões de extrema gravidade – como a pobreza estrutural, o papel da cultura, o desenvolvimento nacional, a justiça social e a redistribuição de recursos – revela-se, porventura, demasiado falacioso e demagógico, e carece da sobriedade e da ponderação necessárias para que pudesse sair totalmente ileso das críticas que o próprio Calisto enuncia e que permitem delinear aquilo que, para ele, constituiria um bom exemplo de arte dramática.

Desta forma, o que se pode afirmar com alguma segurança acerca do papel do discurso contra o teatro no romance não é que este deva ser lido como uma crítica séria e doutrinária à natureza ou à função do teatro, mas antes como um expediente narrativo que acentua a dissonância estruturante da linha narrativa. O discurso de Calisto Elói, no seu esplendor retórico e moralista, serve precisamente para evidenciar o contraste entre

os ideais que então proclama e a vida que, em muitos aspectos, mais tarde seguirá – em flagrante contradição com esses mesmos ideais.

Em todo o caso, embora o discurso de Calisto funcione no contexto do romance sobretudo como um recurso narrativo, ele contém elementos que merecem atenção. As linhas argumentativas de Calisto, ainda que enquadradas numa lógica satírica, detêm uma relevância que justifica uma leitura mais atenta, talvez até mais séria do que aquela que o próprio Camilo pretendia incentivar. Que linhas são essas?

Pela sua tonalidade inflamável e vocação oratória, o discurso assemelha-se mais a um manifesto do que a um texto argumentativo cuidado, em que os pontos se apresentem de forma clara e ordenada. Ainda assim, é possível proceder a um exercício de reconstrução lógica do seu conteúdo, identificando, por trás do ímpeto retórico do orador, um conjunto de linhas argumentativas fundamentais. São elas:

- **Promoção da imoralidade e corrupção dos costumes:** Calisto acusa o teatro de promover uma cultura de devassidão e luxúria. Representações como *Lucrecia Borgia* simbolizam, para ele, a perversidade tornada espetáculo. Para Calisto as comédias incentivam comportamentos como o adultério, o incesto e o amor lascivo, formando uma “gentílica idolatria” (Castelo Branco, 1966, p. 68) que enfraquece a moral pública.
- **Banalização do sofrimento humano:** Calisto denuncia o uso da música e do aparato cénico para transformar a dor e o crime em entretenimento. Diz-nos, ainda antes do discurso parlamentar, logo após ter assistido à ópera: “Brinca-se com o crime, abafando-se os gemidos da humanidade com o estridor das trompas e dos zabumbas (*idem*, p. 63)”, denunciando formas de estetização do mal que nos anestesiam do sofrimento real. Curiosamente, como atrás foi já referido, Calisto elogia a *Medeia* de Eurípedes, peça que inclui um acto radicalmente imoral de extrema violência – o infanticídio. Embora tal elogio possa parecer contraditório, justifica-se, segundo Calisto, pelo facto de a tragédia grega representar o horror com a gravidade e a solenidade que ele exige, ao passo que a ópera *Lucrecia Borgia* transforma, por meio da música e do canto, a devassidão em algo emocionalmente sedutor e perigosamente aceitável.

- **Injustiça na redistribuição dos recursos públicos:** Calisto insurge-se contra o financiamento estatal do Teatro de São Carlos, considerando escandaloso que os poucos recursos dos camponeses sirvam para sustentar os luxos culturais da elite urbana. A imagem do lavrador que se priva de uma sardinha para que uma cantora lírica seja regiamente paga encarna, na sua visão, uma grotesca inversão das prioridades do Estado. A crítica ultrapassa o plano estético ou moral, para se inscrever numa denúncia de natureza ética e política: a arte, quando subsidiada desta forma, torna-se um privilégio de classe.
- **O teatro como símbolo de alienação e luxo decadente:** Por fim, o teatro é retratado como símbolo maior de uma civilização alienada, entregue ao prazer, ao fausto e à frivolidade, enquanto o povo permanece mergulhado na miséria. Para Calisto, trata-se de um instrumento de distração colectiva, que desvia as atenções das injustiças reais e promove uma cultura de indiferença moral. A sua sugestão irónica de subsidiar teatros em aldeias, onde os camponeses poderiam assistir a tais espectáculos, intensifica a crítica ao modo como a arte é utilizada para encobrir desigualdades e legitimar o status quo.

Pode, assim, considerar-se que o discurso de Calisto configura uma crítica ao teatro enquanto veículo de corrupção dos costumes, anestesia ética e perpetuação de estruturas de injustiça social, que, pela sua pertinência e significado, dificilmente se reduzirá a uma “parvoçada”. De facto, embora revestida de um tom caricatural e proferida por uma personagem cujo percurso narrativo acaba por desautorizá-la, essa crítica insere-se numa tradição filosófica respeitável e persistentemente notável de censura à arte dramática – uma tradição que remonta aos diálogos platónicos, atravessa a modernidade com pensadores como Rousseau, e encontra eco em formulações contemporâneas sobre o valor moral e cognitivo da arte. Procedamos agora a um breve percurso histórico dessa abordagem crítica, tal como se desenvolveu na tradição da filosofia ocidental.

2. O problema do valor da arte e do teatro no pensamento ocidental

Desde os primórdios da tradição filosófica ocidental, o pensamento acerca da arte tem sido atravessado por uma tensão fundamental no que respeita ao seu valor e às suas funções na vida individual e colectiva. Por um

lado, exalta-se a sua capacidade expressiva, emocional e comunicativa – o poder de comover, de dar forma ao indizível, de despertar sentidos e experiências partilhadas; por outro, levanta-se a suspeita quanto à sua legitimidade como veículo de conhecimento, instrumento de formação moral e elemento de coesão política.

Esta tensão está já presente nos primeiros esforços de reflexão sistemática sobre o fenómeno artístico – nomeadamente nos escritos de Platão e de Aristóteles. Na *República*, Platão analisa a arte, em primeiro lugar, em função do seu possível papel na organização política da cidade e do seu potencial educativo. O filósofo adere à visão predominante na sua época, que entendia a arte essencialmente como *mimesis* – um vocábulo que, em termos gerais, pode ser traduzido por “imitação” ou, num sentido mais lato, “representação”. É sobretudo nos Livros II, III e X da *República* que Platão detalha os méritos e os deméritos de manifestações artísticas como a tragédia e a pintura. A sua crítica ao estatuto ontológico, epistemológico e ético da produção artística surge da conjugação de três elementos: a concepção da arte como *mimesis*, a sua perspectiva epistemológica (expressa na Teoria das Formas) e a sua antropologia tripartida da alma – que, segundo Platão, se divide numa parte superior (a racional), numa parte intermédia (a irascível) e numa parte inferior (a concupiscente). Hoje, habituados a encarar a expressão artística como algo intrinsecamente positivo, a posição de Platão pode parecer-nos surpreendentemente negativa...

No plano epistemológico, a arte surge como uma cópia da realidade sensível, a qual, por sua vez, de acordo com a epistemologia platónica, é já uma sombra imperfeita das Formas inteligíveis. Desta forma, o artista, ao representar aquilo que é já uma espécie de cópia da verdadeira realidade, distancia-nos duplamente da verdade (*Rep.* 596d–598b).

No plano ético e político, os perigos revelam-se ainda mais agudos. A arte, ao operar sobretudo sobre a dimensão sensível e emocional da alma – a sua parte inferior e menos racional –, ameaça a harmonia interior do indivíduo e compromete o domínio da razão sobre os apetites e paixões. A tragédia, em particular, é vista com especial reserva, pois fomenta a identificação emocional com personagens dominadas por impulsos desordenados, frequentemente moralmente censuráveis (*Rep.* 602c–606d). Grande parte do ataque de Platão é dirigido à poesia de Homero que, pela autoridade cultural que detinha e pela sua influência social, seria, aos seus olhos, imperioso regular. Ao representar os deuses

como figuras antropomórficas, movidas por paixões como a inveja, a vingança, o desejo ou a traição, Homero subverte, para Platão, qualquer ideal pedagógico ou moral da arte. A mitopoética homérica, longe de elevar o espírito, contribui para a corrupção ética dos cidadãos, ao oferecer como modelos seres divinos desprovidos de virtude.

Embora profundamente influente, esta visão encontra um importante contraponto em Aristóteles. Na *Poética*, Aristóteles (2013) preserva a noção de *mimesis*, mas confere-lhe uma função positiva. Ao representar acções humanas moralmente significativas e emocionalmente perturbadoras, a tragédia suscita temor e piedade. Tais emoções, por sua vez – e ao contrário do que defendia Platão – conduzem o espectador à catarse: uma espécie de purificação emocional, com efeitos positivos para o equilíbrio do cidadão.

O debate entre estas duas posições fundadoras continua a marcar, até hoje, as discussões em torno do estatuto da arte, da legitimidade do teatro e do papel das emoções na formação do juízo. Com efeito, a desconfiança em relação ao teatro não se extingue com Platão. Na Idade Média, o teatro foi amplamente marginalizado, associado ao paganismo e à desordem moral, sendo muitas vezes condenado por autoridades religiosas como expressão de vaidade e de tentação. Todavia, com o Renascimento e com o florescimento do teatro moderno – nomeadamente nas obras de autores como Shakespeare e Lope de Vega – é que se recuperou, em certa medida, a sua dignidade estética e cívica (cf. Carlson, 2004). Ainda assim, no século XVIII, ressurgem críticas severas, como os de Jean-Jacques Rousseau, que associará o teatro à corrupção dos costumes urbanos e à alienação moral.

Na *Carta ao Senhor D'Alembert sobre os Espectáculos* (1993), perante a proposta de criação de um teatro em Genebra, Rousseau elabora uma resposta a D'Alembert de contornos bastante contundentes. Para Rousseau, o teatro fomenta o luxo, a vaidade e a ociosidade. O perigo não reside apenas nos conteúdos representados, mas no próprio acto passivo de assistir: Rousseau argumenta que, mesmo quando o teatro é capaz de suscitar sentimentos moralmente respeitáveis, o modo como o faz induz uma espécie de apaziguamento moral. O espectador emocionado julga-se moralmente realizado justamente por reconhecer que foi capaz de se comover apropriadamente perante as imoralidades e injustiças representadas. Quando assim acontece, o dever experiencia-se como

ilusoriamente cumprido e a acção concreta afigura-se desnecessária. A emoção estética funciona como substituto da virtude efectiva.

Embora separados por mais de dois milénios e ancorados em enquadramentos filosóficos distintos, Platão e Rousseau convergem numa crítica severa ao teatro, concebido por ambos como um instrumento de alienação, corrupção moral e obscurcimento da verdade. A esta tradição crítica poderá agora juntar-se a voz de Calisto Elói.

3. Calisto, Platão e Rousseau: ecos na crítica ao teatro

Pode ver-se como a invectiva da personagem camiliana contra o teatro ressoa com esta linhagem de desconfiança ética e política em relação à arte dramática, perfilando-se ao lado de Platão e Rousseau na convicção de que o teatro não constitui um emblema de progresso e civilização, mas antes um sintoma de decadência moral e intelectual.

Como vimos, Platão dirige à arte mimética, em especial à poesia dramática, uma crítica sistemática de índole epistemológica e ética. No capítulo VI de *A Queda dum Anjo*, não encontramos uma preocupação explícita com a dimensão epistemológica da representação artística. As objecções de Calisto aproximam-se mais directamente das críticas morais platónicas, com especial destaque para o potencial corruptor dos exemplos encenados e para a disrupção emocional que o teatro é capaz de provocar. Platão adverte-nos contra os efeitos nocivos da exposição reiterada a modelos de conduta repreensíveis, frequentemente protagonizados por deuses e heróis que agem de forma imoral ou descontrolada. Calisto, por seu turno, condena a exibição de figuras como Lucrecia Bórgia, cujo comportamento escandaloso seria, a seu ver, indigno de ser levado ao palco e elevado à condição de espectáculo. Ambas as perspectivas revelam uma preocupação comum com o valor formativo da arte e com os referentes morais que ela propõe – ainda que enraizadas em visões do mundo distintas. Com efeito, Platão funda a sua crítica na estrutura tripartida da alma e numa metafísica do Bem que exige a subordinação das emoções e desejos à razão e à ordem; o seu projecto filosófico, tal como delineado na *República*, visa estabelecer uma concepção normativa de justiça que oriente a vida individual e a organização da pólis. Calisto, em contrapartida, ancora o seu juízo moral numa matriz cristã e numa ética socialmente conservadora, própria do meio rural oitocentista em

que se insere – uma ética que valoriza a decência, a modéstia e o recato como pilares da convivência civil.

Os argumentos desenvolvidos por Rousseau na *Carta a D'Alembert* encontram também ecos no discurso de Calisto Elói. Para Rousseau, o teatro, longe de fomentar a virtude ou a coesão social, promove a passividade ética e o culto superficial da sensibilidade. Como atrás dissemos, o espectador, comovido perante a dor ficcional que lhe é apresentada no palco, experimenta uma espécie de catarse ilusória, que o absolve da exigência de agir concretamente no mundo. A piedade estética substitui-se à compaixão efectiva, e a emoção representada converte-se num simulacro moral destituído de consequências reais. Calisto Elói não desenvolve um argumento análogo. Contudo, a sua denúncia dos efeitos alienantes do teatro partilha com Rousseau o temor de que o espectáculo converta o vício em deleite e o horror em entretenimento. Quando critica a encenação musical de crimes como os de Lucrecia Bórgia, Calisto evidencia um mecanismo de transfiguração estética do mal, em que o grotesco é revestido de beleza e a perversidade se torna objecto de fruição lúdica. Esta crítica não deixa de apontar para uma mesma inquietação fundamental: a capacidade do teatro para anestesiar a consciência ética.

A convergência entre Rousseau e Calisto torna-se mais nítida quando ambos se insurgem contra o financiamento público do teatro. Rousseau, ao rejeitar a proposta de instalação de um teatro permanente em Genebra, sustenta que uma república verdadeiramente virtuosa deve promover formas de expressão comunitária que reforcem os laços cívicos – como as festas populares ou os rituais públicos –, e não espectáculos que segmentam a sociedade em plateias passivas e elites ociosas. Calisto Elói, por seu turno, vê na subvenção estatal ao Teatro de São Carlos um sintoma claro de desvio das prioridades políticas. A sua crítica adquire particular contundência ao contrastar o fausto dos espectáculos lisboetas com a indigência extrema da população rural. Em suma, Rousseau e Calisto convergem numa crítica estrutural à função social do teatro, entendendo-o como espaço de mascaramento moral e de neutralização da acção cívica.

4. A arte como fonte de conhecimento e formação moral: perspectivas contemporâneas

Para transpor a reflexão para os dias actuais, deverá assinalar-se que as críticas de Platão ao valor da arte – dirigidas com particular severidade

à tragédia – continuam a suscitar desenvolvimentos e reformulações no seio da filosofia da arte. No contexto da tradição analítica, a desconfiança platônica quanto ao valor moral da arte tem sido reconfigurada em torno de uma questão mais específica: a da eventual capacidade da arte para veicular conhecimento, em particular conhecimento de natureza moral.

O cerne da controvérsia contemporânea reside na dúvida sobre se a arte é, de facto, capaz de transmitir conhecimento algum – e, caso não o seja, muito menos poderá fazê-lo no domínio moral. Avança-se ainda a hipótese de que a arte, como suspeitava Platão, não apenas falharia em produzir conhecimento, mas poderia até constituir uma representação enganosa da realidade, disseminando, no plano ético, percepções ou preceitos morais ilusórios.

Em contraponto a essa desconfiança, filósofos da estética contemporânea têm procurado reabilitar a noção de que a arte possui relevância cognitiva. Autores como Martha Nussbaum (1990, 1995), Eileen John (1998, 2001) e Catherine Wilson (1983) sustentam que as artes proporcionam formas de compreensão que transcendem o conhecimento meramente proposicional. Segundo essa perspectiva, a arte ofereceria um tipo de saber que não se expressa por meio de proposições, argumentos ou estruturas lógicas, mas que se revela na maneira como sentimos, imaginamos e respondemos a dilemas morais, existenciais ou sociais representados ficcionalmente.

Todavia, a validade dessa pretensão tem sido objecto de críticas. Noël Carroll (2002), por exemplo, apresenta uma refutação da tese segundo a qual a arte, enquanto tal, pode constituir uma fonte legítima de conhecimento, articulando três objecções fundamentais:

1. O argumento da banalidade: Carroll sustenta que as chamadas “verdades” que extraímos das obras de arte – por exemplo, que o sofrimento é penoso ou que a inveja corrompe – são, na sua maioria, triviais. Longe de constituírem descobertas cognitivas, estas ideias apenas reactivam saberes já adquiridos, sem os aprofundar, problematizar ou justificar. Nesse sentido, a arte limitar-se-ia a reiterar o óbvio.
2. O argumento da ausência de justificação: Para que algo possa ser considerado conhecimento, é necessário que seja, de algum modo, justificável – isto é, que possua fundamentos racionais ou empíricos plausíveis e acessíveis. As obras de arte, porém,

não oferecem provas, nem apresentam argumentos em favor das ideias que sugerem. A sua natureza ambígua, polissêmica e interpretativamente aberta dificulta a possibilidade de sustentação epistêmica clara, o que compromete a sua fiabilidade enquanto veículo de conhecimento.

3. O argumento da ausência de argumentação: Esta objeção prolonga a anterior, enfatizando que, mesmo quando a arte parece transmitir ideias ou valores, fá-lo de forma indireta, sem formulação explícita de teses, nem réplica ou demonstração argumentativa. Assim, o conteúdo ideativo das obras artísticas permanece filosoficamente frágil. Uma peça de teatro pode comover-nos ou desafiar-nos, mas não defende explicitamente aquilo que insinua; e o discurso crítico que se lhe dirige tende a incidir sobre as suas qualidades estéticas e artísticas, e não sobre a solidez dos seus eventuais conteúdos cognitivos – como seria o caso num tratado filosófico ou numa teoria científica.

À luz destas objecções, podemos retomar a figura de Calisto Elói, o personagem camiliano que já colocámos em diálogo com Platão e Rousseau, e que agora pode ser convocado para dialogar com Carroll, autor do nosso tempo. Importa sublinhar que enquanto a tónica de Carroll é fundamentalmente epistêmica, a de Calisto é marcadamente moral e cívica. Ainda assim, deverá reconhecer-se que as esferas do ético e do cognitivo não são estanques: a validade de um juízo moral está intimamente ligada à forma como o conhecemos e fundamentamos.

Como se inscrevem, então, as invectivas de Calisto no quadro destas objecções? Já observámos anteriormente algumas possíveis convergências entre o discurso moralista de Calisto e as críticas dirigidas à arte por Platão, na Antiguidade, e por Rousseau, na Modernidade. Encontrará Calisto algum eco nas reservas epistêmicas formuladas por Carroll?

Relativamente ao argumento da banalidade, Calisto denuncia o teatro como um espectáculo de repetição de vícios sabidos, tornado entretenimento destituído de qualquer efeito moral regenerador. Contudo, ao contrário de Carroll – que interpreta essa trivialidade como uma limitação epistêmica –, Calisto presumivelmente verá nessa representação superficial dos vícios uma possível normalização daquilo que, em seu entender, jamais deveria ser normalizado.

Quanto ao argumento da ausência de justificação, não encontramos no discurso de Calisto uma formulação explícita dessa crítica. Ainda assim, a sua condenação do teatro como um espaço onde o crime é encenado com o exclusivo propósito de entreter ou de seduzir pelo fascínio estético pode ser lida como uma denúncia implícita da ausência de qualquer preocupação com uma reprovação crítica séria das ideias veiculadas.

No que respeita ao argumento da ausência de argumentação, também aqui Calisto não se pronuncia de forma directa. No entanto, poder-se-á interpretar a alienação de que fala – essa espécie de anestesia moral – como resultante, ao menos em parte, da ausência de escrutínio racional e argumentativo. A comoção estética não apenas prescinde como exige o adormecimento da reflexão crítica.

5. Conclusão: o romance como laboratório filosófico

Terminarei explorando a tensão ideacional instaurada pelo discurso de Calisto. Por um lado, encontramos uma crítica ao teatro sustentada por um conjunto de ideias e argumentos relevantes, que se alinham com uma tradição filosófica respeitável e antiga. Por outro, deparamo-nos com a ironia camiliana (cf. Ferraz, 1987) que, operando a vários níveis, mina a solenidade e credibilidade desse mesmo discurso. Como vimos, o romance contradiz o que nele se afirma, a vida de Calisto não se alinhará com as suas palavras, e o próprio discurso acaba, pela forma desajustada com que trata assuntos de suma seriedade, por se autoderrogar. Com efeito, esta descredibilização funciona como um contraexemplo poderoso ao corpo conceptual exposto no capítulo de *A Queda dum Anjo* em apreço. Como sabemos, na economia da demonstração filosófica, um único contraexemplo poderá bastar para abalar todo um edifício teórico. Neste sentido, a obra de Camilo poderia ser invocada como objecção às teses de Platão, Rousseau ou Carroll atrás referidas. A Platão poderíamos responder que a complexidade estrutural, linguística e dramática da escrita camiliana exige um esforço reflexivo que ultrapassa largamente o mero apelo às emoções. A Rousseau, que não há razões fundadas para crer que Camilo anestesia o leitor perante os problemas sociais que denuncia. E a Carroll, que é inegável que a ficção camiliana nos conduza a uma reflexão sobre as múltiplas e contraditórias dimensões da sociedade e da condição humana.

É, de resto, este último ponto que merece ser sublinhado. Num romance, não se esperam demonstrações formais nem refutações sistemáticas de teorias – o que nele se opera é, simultaneamente, algo mais simples e mais profundo. Mais simples, porque o discurso de Calisto poderá ser lido apenas através da sua dimensão formal, narrativa e estilística. Um artifício que salienta o puritanismo de Calisto e nos prepara para a sua “queda”. Através do discurso, percebemos melhor a distância entre o proclamado e o vivido, e a consequente fragilidade moral de uma personagem incapaz de se manter fiel aos seus próprios preceitos.

Em todo o caso, há algo de mais profundo em jogo. Este discurso, constitui-se, de facto, como um contributo para o debate em torno do valor do teatro – não como defesa ou rejeição definitiva de uma tese, nem através de refutações directas, mas mediante uma dialectização irónica capaz de nos oferecer uma problematização multifacetada de um tema complexo. A tensão entre o que Calisto diz e o que faz, todos os dilemas que enfrenta, todas as implicações sociais das suas decisões, tornam a personagem literariamente densa e filosoficamente provocadora, numa medida que textos puramente filosóficos – como os de Platão ou Rousseau – dificilmente conseguem atingir. Camilo, ao colocar na boca de Calisto um discurso que poderia ter sido proferido por um censor platónico ou por um discípulo de Rousseau, não está a endossar essa tradição crítica: está a dramatizá-la, a encená-la num registo ironicamente distanciado, e a testá-la num terreno onde a pureza das ideias não encontra terreno sólido. O romance converte-se, assim, numa espécie de laboratório filosófico onde uma determinada crítica à arte dramática é ela própria encenada no interior de uma representação dos dilemas concretos da vida social e individual.

Camilo lança mão da ironia, do humor, da contradição, da fina descrição da tessitura psicológica das personagens para nos colocar face a face com as antinomias da condição humana, com as assimetrias sociais e com os limites frágeis da moral convencional. Não se oferecem respostas nem prescrições doutrinárias: o romance problematiza, desconstrói, inquieta e convida à reflexão (cf. Santos, 1992; Sousa & Costa, 2008; Moreira, 2016; e Moreira, 2021). O problema adquire camadas sucessivas de densidade e complexidade que a mera exposição argumentativa dificilmente poderia exprimir, mas que a arte literária de Camilo torna sensível.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- CARLSON, M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Edição aumentada. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- CARROLL, N. The wheel of virtue: Art, literature, and moral knowledge. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 60, n. 1, p. 3-26, 2002.
- CASTELO BRANCO, C. *A Queda dum Anjo*. Fixação do texto e nota preliminar de Túlio Ramires Ferro. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1966.
- FERRAZ, M. L. A. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- JOHN, E. Art and knowledge. In: GAUT B.; MCIVER LOPES D. (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001. p. 374-385.
- JOHN, E. Reading fiction and conceptual knowledge: Philosophical thought in literary context. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 56, n. 4, p. 331-348, 1998.
- MOREIRA, T. F. O Mal de Ler no Ciclo da Felicidade. In: SOUSA, S. G.; BRAGA, J. P. (org.). *Ficções do Mal em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão / Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2016. p. 159-183.
- MOREIRA, T. F. *A Literatura e o Mal na Ficção Camiliana*. 2021. 421 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2021.
- NUSSBAUM, M. C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NUSSBAUM, M. C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

ROUSSEAU, J.-J. Carta ao Senhor d'Alembert Sobre os Espectáculos (1758). Tradução de Helena Barbas. In: BORIE, M.; DE ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. (org.). *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 189-193.

SANTOS, J. C. Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização: Leitura de *A Queda dum Anjo*. In: SANTOS, J. C. *Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização: Ensaio sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de Século, 1992. p. 49-120.

SOUSA, S. G.; COSTA, J. B. A Mulher e os Livros ou os Malefícios da Literatura em Camilo Castelo Branco. In: AZEVEDO, F.; ARAÚJO, F. A.; e ARAÚJO, J. M. (org.). *Educação, Imaginário e Literatura: Actas do Colóquio Internacional*. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança, 2008. p. 151-164.

Data de submissão: 21/05/2025.

Data de aprovação: 21/05/2025.