

Sérgio Guimarães de Sousa *

Avareza e enigma
Sobre Teodora e
Ifigénia
(*A Queda dum Anjo*)

1. Não custa reconhecer no contexto da crítica camiliana um traço comum a pautar as múltiplas abordagens d'*A Queda dum Anjo* (1866) e pelo qual se (d)enunciam o alcance e as limitações dessa crítica. Tanto as leituras mais remotas como as interpretações mais recentes da novela surgem centralizadas nessa presença maior que é, não sofre dúvida, Calisto Elói. As diversas análises da narrativa, no essencial, como que obedecendo a uma opção hierárquica de fundo, gravitam ao redor do protagonista. Quer isto significar que o esforço crítico tem ido no sentido – como se ler criticamente a novela fosse inseparável dessa exigência – de prestar uma cuidadosa e notória atenção ao eloquente morgado, aferindo nomeadamente a razão de ser das diferentes fases do seu percurso e cuidando das diversas figurações identitárias acarretadas por esse percurso.

Como é claro, é perfeitamente legítimo, senão mesmo altamente desejável, que a crítica estructure os seus pontos de articulação em torno do morgado da Agra de Freimas. Pois não

* spgsousa@ilch.uminho.pt, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Instituto de Letras e Ciência Humanas, Universidade do Minho.

há como não ver nesta imponente personagem, muito provavelmente uma das mais carismáticas engendradas por Camilo, uma singularidade assaz complexa. O mesmo é dizer: ambígua o suficiente para solicitar contínuas análises e instigar constantes revisões exegéticas, sem que desses investimentos interpretativos possam resultar em definitivo respostas satisfatórias e irrecusáveis.

Todavia, convirá igualmente ter em mente que a novela não se define *apenas* em função do seu emblemático interveniente principal e da perspetiva vantajosa que este oferece. E se Calisto seguramente não constitui o ponto de vista exclusivo a partir do qual se pode fundar uma revisitação da narrativa, é porque com ele interagem outros protagonistas memoráveis, indispensáveis ao enredo, por muito subalternos que possam parecer se comparados com esse primeiro plano que é o da figura omnipresente do morgado. Como é lógico, este não existe senão compaginado com tais personagens; e uma leitura refém do herói arriscar-se-ia em boa verdade a descurar o desempenho magistral de outros intervenientes. Pelo contrário, nenhum prejuízo crítico resulta de considerar criticamente o alcance desses outros protagonistas e uma tal consideração não é sem reverter em favor de um significativo passo em frente na abordagem crítica do texto (e é sempre necessário reler esta novela de Camilo, e seguramente outras, uma e outra vez). E duas personagens em especial parecem-me dignas do maior interesse. Refiro-me a Teodora e a Ifigénia.

2. Começemos pela morgada de Travanca. Muito diferentemente do marido, dir-se-ia não existir nesta personagem uma evolução suficientemente capaz de lhe estimular desejo sentimental. Se Calisto parecia pura racionalidade patriarcal, isenta da mínima partícula de sentimentalidade romântica, e afinal sucumbiu aos ditamos do coração (o órgão que mais idealizações expande, como sabemos), o mesmo se não pode, em abono da verdade, dizer de Teodora. A morgada apresenta-se, pois, espartanamente imune ao desejo. A união com Lopo mais parece resultar das manipulações deste e sobretudo consistirá numa resposta, em jeito de vingança, ao repúdio a que foi votada pelo marido. Não é sustentável crer que Teodora de repente

se apaixonasse por Lopo. Quando muito, espera-se que dele se venha a afeiçoar com o tempo. Não mais. Se Calisto ficou com Ifigénia, Teodora, numa palavra, não lhe quis ficar atrás e juntou-se a Lopo. Isto, porém, repita-se, não significa a irrupção de desejo na personagem.

Dir-me-ão, contudo, que esse desejo salta à vista quando a morgada ainda pugna por arrancar o marido à rival. Ao saber da infidelidade, já em Lisboa, é-nos dito que Teodora fica *doída de aflição*. Com efeito, a morgada manifesta, como nunca antes o fizera, um inegável desejo pelo marido. Concedo que assim seja, claro. É de resto o único momento em que a narrativa destapa claramente o perfil da morgada de modo a alcançar o desejo sentimental que mora no seu fundo. Só que, cabe observar, trata-se de um exemplo paradigmático do *desejo mimético* teorizado por René Girard (*vide*, entre diversos outros títulos, Girard, 1983 e 2000); exemplo que não é sem abarcar as consequências do desgosto de que padece a morgada à conta da traição (chegou a ficar *embargada no leito*, a perder peso, fazendo *penas promessas a santos da sua particular devoção*). Ou seja, o que temos é o desenfreado desejo que se torna visível no complexo jogo de relações suscitadas pela rivalidade.¹ Não houvesse rival e o real perigo de perder Calis-

¹ Desejo típico, segundo Girard, dos triângulos amorosos (João Camilo dos Santos notou já esse desejo instigado pela rivalidade, apesar de não referir Girard ou a noção de desejo mimético, cf. Santos, 1990). Veja-se que, na iminência de o perder, manifesta-lhe afecto, o que antes não era o caso. Numa cena, digna de um palco: "Correu a abraçar-se outra vez nele com mais possante entusiasmo, enquanto o marido com um braço a cingia ao peito, e com o outro escondia o retrato [de Ifigénia]" (Castelo Branco, 2001: 184). Chama-lhe, com carinho, "Calistinho". E diz o narrador, a justificar o "tom e gesto caricioso" com que se dirige ao esposo, em contraste com a aspereza deste, que "Teodora estava num daqueles elevados graus de amoroso sentimento, em que a mulher menos esperta conhece que é desamada" (*id.*: 185). A indiferença e altivez do marido, que se limita a dar-lhe ordens, acrescida do facto de saber da existência de uma rival, despoleta-lhe o desejo, que até então nunca manifestara (nunca tivera necessidade de o fazer, segura que estava da fidelidade de Calisto). E o tempo que transcorre, cerca de dois meses desde o retorno do marido à capital, não acalma Teodora, entretanto embargada no leito. O seu desejo não abranda. Bem pelo contrário. O desinteresse do marido exaspera-lhe o desejo. Segundo o narrador, numa frase que se conchava com a teoria mimética do desejo proposta por Girard, "a saudade [de Teodora] crescia consoante a ausência e desprezo do marido aumentava"

to, a força indómita desse desejo, tal como se apresenta, não existiria por certo. Quando, em carta, instigada por palavras do primo Afonso de Gamboa, começa a desconfiar um tanto que o marido possa ter-se convertido em objeto de sedução feminina (“lá na capital as mulheres enguiçam os homens”, Castelo Branco, 2001: 141), a morgada resume assim o seu entendimento do matrimónio ideal (explicitado no passado, note-se): “Eras um marido perfeito como a santa religião o quer” (*ibid.*). Como é bom de ver, estamos longe de uma modalidade romântica do desejo amoroso.

Tudo isto leva assim a concluir o seguinte: que Teodora, criatura simples, em tudo oposta ao tipo de mulheres preconizado pela cultura romântica (mulher-fatal e mulher-anjo), toda ela regida por necessidades muito corriqueiras e empíricas e caracterizada por um perfil austero, carece, a meu ver, do mínimo necessário (a não ser, está claro, em casos extremos como o da rivalidade mimética) para nutrir desejo romântico por quem quer que seja. Não se trata de uma personagem sentimentalmente volúvel e dela não é de esperar que sucumba a imaginários fantasiosos ou que disponha de uma suscetibilidade que a faça ensimesmar-se em preocupações românticas (que são preocupações correlatas com o desejo amoroso proporcionado pela imaginação sentimental). Não é uma alma que se resente por não ser desejada ou que viva na atenta consideração (narcísica) do efeito sentimental que venha a produzir no outro (o ideal romântico que lhe refletiria o desejo de si mesma). Não se espera que nela aconteça o que sucedeu com Calisto (embora nele também fosse de duvidar): que o desejo (sentimental) se introduzisse no seu são corpo (patriarcal) e o envenenasse e

(*id.*: 194). E, como se não bastasse, no capítulo seguinte (o XXXIII), na carta que manda a Calisto, escreve Lopo acerca da prima: “Cada vez te ama com mais furor” (*id.*: 198). A frase é assaz reveladora de um crescente desejo. Nem sequer falta a violência contra o sujeito rival, visto que Teodora, a acreditar em Lopo, queria “esganar quem lhe roubou o marido” (*id.*: 199) e, à falta de encontrar Ifigénia, tentará rasgar-lhe o retrato. Aliás, a própria insistência de Teodora em recuperar o marido, que, por diversas vezes, diz ser seu, é um sintoma dessa rivalidade que se instalou. Esta concepção do amor como posse é consentânea, diga-se, com o lado avarento de Teodora. E esse lado avarento, como iremos ver daqui a pouco, é, por sua vez, uma significativa inscrição da personagem no campo do desejo.

corrompesse. Desde logo porque Teodora não lê. E não lê por não vislumbrar qualquer utilidade na leitura. Teodora, insista-se, surge representada sob o signo da concretude empírica, vive *no e para o campo*. O motivo da sua existência circunscreve-se a esse confinamento e legitima-se nele. Enquanto Calisto se subordina a um *ethos* livresco e logo teórico, sendo um indivíduo (razoavelmente excêntrico) rodeado por livros bafientos (e da leitura narcotizante dos quais resulta a pouca clarividência da personagem em não poucos aspetos) e (pre)ocupado em vincar a linguagem genealógica como o lugar histórico de um incessante combate contra a inovação, Teodora, alinhando pelo diapasão conservador do marido, a avaliar pelo seu modo de vida, revela uma personalidade bem diversa: é prática, laboriosa, rudimentar. Não ambiciona compreensivelmente o que quer que seja da vida a não ser que lhe não perturbem os afazeres domésticos e rurais a que se dedica por inteiro e sem tréguas. Em suma: convenhamos que na morgada é perceptível, se descontarmos o excecional episódio da rivalidade mimética e as tropelias por ele engendradas, o perfil de uma simplicidade tosca, nitidamente incompatível com crenças e expectativas românticas e, como tal, sugestiva de resistir às manobras do desejo romântico.

Tanto assim é que a certa altura (capítulo X), o narrador numa passagem marcante, porque diz bem da psicologia de Teodora, não se escusa de sublinhar um pormenor bem esclarecedor. O trecho refere-se ao modo como a morgada viveu no seu íntimo o casamento com o primo, deixando a casa paterna e indo viver com Calisto. Ei-lo: "A noiva deixou-se ir pela mão do pai à casa do esposo. Não ia alegre nem triste" (*id.*: 61). E mais ficaremos a saber: que, levando consigo animais domésticos, Teodora não deixou na casa dos pais *coisa para sérias saudades*. Esta reveladora afirmação de um narrador (apostado em chamar a atenção para a muito significativa insignificância do mundo da morgada) cumpre a função de nos informar sobre a pouca consistência sentimental da personagem.

E como se não bastasse, podemos ainda recordar o que Calisto, em introspecção sobre o seu passado rural, confia a Ifigénia: "Se alguma vez me colheu de sobressalto algum sen-

timento estranho de afecto, podia tanto comigo a consciência da sujeição ao dever, que o mesmo era cerrar os ouvidos de alma ao que quer que era, entidade dupla, que me segredava delícias de uma vida incógnita" (*id.*: 151-152). E todo o leitor é sagaz bastante para perceber, logo a partir do comentário do narrador no capítulo X, que os valores professados por Teodora são muito tipicamente os do campo alheio às vicissitudes desencadeadas pelo sentimentalismo (veja-se que a morgada não se indispõe com o facto de viver como que escravizada pelas múltiplas e incessantes solicitações da sua labuta agrícola, sendo que Calisto tende a viver placidamente em perfeito aristocrata).

Digamos, em síntese, que Teodora como que corporifica o lugar do cancelamento da voz do desejo. Nela tudo parece obedecer a uma austeridade intransigente. E nem sequer se suspeita que se assim é, é-o porque o desejo nela se possa encontrar porventura recalcado. Não creio que o desejo – desejo explicável, insista-se, à luz da rivalidade mimética – que emana na personagem quando sabe que o *seu* Calisto está em vias de ser arrebatado por outra mulher, nova e estrangeira, se possa equacionar em termos de retorno do recalcado. O que quero com isto enfatizar é que não penso que Teodora possa ser lida na pressuposição de ser uma protagonista inscrita (ao inverso do que acontece com Calisto) sob o signo do desejo *estando esse desejo suspenso mas não resolvido* e como tal predisposto a ser reativado num contexto propício. Teodora não padece de falta de desejo por o ter soterrado num algures de si mesmo, é simplesmente uma personagem – ia escrever: áspera – que, ocupada com os árduos afazeres domésticos, parece viver muito satisfatoriamente à margem do desejo. E se a certo momento se esforça desesperadamente por recuperar o marido, fá-lo, ou parece fazê-lo, na perspectiva de quem perdeu um bem, arrematado por outrem, e não se conforma com essa perda. Na morgada é deste modo bem clara a precedência da razão sobre o coração. O seu agir e o seu pensar decorrem desse determinismo racional que parece inundar o mais fundo da sua alma. Nela a razão e o sentido prático das coisas tendem a afigurarem-se irrestritos; e nessa medida triunfam sobre qualquer eventual veleidade do coração.

Ora bem, tudo isto que não é falso, não é, porém, suficientemente verdadeiro. Teodora não veicula, pois, nenhum desejo recalcado que apenas respondesse se o pudéssemos decifrar. Em Calisto, ao que creio, esse *sintoma* (signo ambíguo enunciador de um conteúdo soterrado) existiu desde sempre e é o da sua incrível (e quixotesca) *fixação na ficção*, comportamento que o destaca de toda a gente, e à conta do qual padece de um inconfundível anacronismo², a ponto de o converter numa pura singularidade, digamos assim (aliás: não será a acumulação de livros e o culto que o morgado lhes devota em si mesmo já uma metáfora da compulsão do herói para a superação da realidade rasteira que tanto satisfaz a esposa?³). Praticamente

² Anacronismo que não é porventura sem lembrar, para referir o cinema, o primeiro filme a usar o expediente da montagem. Tratou-se de *Démolition d'un Mur*, dos irmãos Lumière (1886), onde surge o episódio perfeitamente banal de um muro a ser demolido. À custa de uma inversão da projeção do filme, os espetadores, poucos depois, julgam assistir à reconstrução desse mesmo muro. Na verdade, mais não fazem do que visualizar um puro efeito de montagem (o filme a passar para trás). Se lermos, pois, a construção do muro na proporção do saber que Calisto adquire lendo a sua vasta biblioteca, não é difícil equipararmos a postura do morgado à dos espetadores do filme: estes acreditam tratar-se da construção do muro desfeito – leia-se, pensando em Calisto, de um saber novo –, isto é, de um ato presente (o ato da construção) e com incidência no futuro próximo (o muro reconstruído), sem se aperceberem de que o muro, afinal, já não existe e que o que veem é uma mera imagem resgatada, mediante um efeito tecno-visual, do passado, tal conforme sucede com o copioso saber livresco que Calisto colhe nos seus bafientos volumes, saber ancorado num passado e desprovido de pertinência na hora de lidar com o presente.

³ E talvez o sintoma maior de todos ainda seja a imoderada inclinação do morgado por (enciclopedicamente) tudo categorizar, querendo reduzir a percepção do mundo a um conjunto imutável de regras, normas, convenções, enfim, a um receituário infalível. Vale a pena ler este trecho de Žižek sobre o que diferencia um sujeito normal de um perverso: “en contraste con el sujeto “normal” para quien la Ley cumple el papel del agente de la prohibición que regula (el acceso al objeto de) su deseo, para el perverso *el objeto de su deseo es la Ley*; la Ley es el ideal que desea, quiere ser plenamente roconocido por la Ley, integrado a su funcionamiento... La ironía de esto no puedo escapársenos: el “perverso”, este “transgresor” por excelência que pretende violar todas las reglas del comportamiento “normal” y decente, busca en realidade la imposición misma de la Ley” (Žižek, 2007: 22). Pois bem, não poderíamos a partir daqui advogar que o gosto irrestrito (e por isso muito sintomático) de Calisto pela Lei (genealógica, desde logo) mais não será, na verdade, do que o reverso do desejo de transgredir essa mesma lei? Significando, neste caso, o desejo de trans-

numa atração de circo, se pensarmos no modo como as galeiras do Parlamento se enchiam de curiosos para ouvi-lo.

Quanto a Teodora, é facto que a morgada não manifesta excentricidades, se bem que a sua ida a Lisboa se tenha convertido num episódio tão farsesco quanto a presença tosca de Calisto no contexto de sociabilidade da capital por não dominar a polidez urbana (seja lembrado que Calisto, sendo culto, é não obstante sociável até aos rebordos da inconveniência)⁴.

gressão a própria concretização do desejo (romântico-sentimental) enquanto tal, faça notar. Num regime como o patriarcal (e Calisto representa-o em grau extremo e por isso grotesco), regulado através da instância genealógica e pelo viés igualmente do capital patrimonial, o desejo, entendido como a presença de afinidades eletivas, é (in)seguramente relegado para um estatuto de marginalidade social. Não é difícil admitir que esse desejo proscrito não é prescrito. Ou seja, irrompe sob a forma de reverso obsceno, como seja a prática (razoavelmente sistemática nas elites oitocentistas) do adultério. O irónico aqui é que é precisamente o reverso obsceno da Lei – o adultério – que garante a manutenção e a estabilidade da lei (o casamento por conveniência linhagístico-patrimonial).

⁴ Uma, já agora, palavra aqui sobre a atribulada viagem de Teodora a Lisboa na companhia de um parente, o tio Paulo de Figueiroa (em substituição da figura do pai). A deslocação lembra a primeira ida do marido, quando ele ainda se comportava anacronicamente. Conforme sucedeu com Calisto nessa altura, esta viagem, pelas atitudes tanto da sobrinha como do tio, acentua a discrepância entre Lisboa e a província. Assinalemos, por exemplo, que os trajes ridículos que Teodora leva, mas que ao tio parecem adequados, para não falar no comportamento que evidencia, são uma notória ilustração de que Lisboa é a macrocefalia de um país e que o resto da Nação como que não passa de colónias. Por outras palavras: Portugal é como que uma colónia da sua elite sediada em Lisboa. É, por exemplo, significativo que, pouco antes da eleição de Calisto, candidato a sufrágio com que não contava o Governo, que o governador civil tenha informado o Ministério de “que os povos de Vimioso, Alcanissas e Miranda se haviam levantado com *selvagem independência* e tinham fugido com a urna para os desfiladeiros das suas serras” (Castelo Branco, 2001: 19; o itálico é nosso). Ainda que, em estilo indireto livre, as palavras do representante do Governo são uma notória expressão imperial. As gentes de Vimioso, Alcanissas e Miranda são vistas na proporção de selvagens a reclamarem independência. A percepção do governador não deixa de parecer a de um representante de um poder colonial (o olho imperial do governo atento ao território por que se estende Portugal). Assim, não soará a impertinente audácia sugerirmos, por breve instantes, uma abordagem pós-colonial da novela. Isto faculta-nos o uso, ainda que aqui numa acepção restrita, da noção de “*mimicry*” em relação à morgada. Este conceito, que Homi K. Bhabha retoma de Fanon, designa uma inferioridade constitutiva. Por mais que se vista e que se comporte como um colonizador, um colonizado, por muito perfeito que seja na imitação, não passará de uma caricatura do

Toda ela corporifica o lugar subalterno reservado à condição feminina pelo Antigo Regime, sujeitando-se sem discussão às expectativas e às normas propaladas pela ideologia patriarcal. Mas então onde está a falha?⁵ (Onde está, diria Lacan, a fissura, o buraco, o elemento externo que contamina e põe em xeque a realidade totalitária do sujeito?).

Nada como regressar a uma muito sintomática característica da morgada, que pode passar um tanto despercebida por se poder confundir com mais um traço de bom senso patriarcal. Para irmos diretamente ao assunto: o desinvestimento sentimental de Teodora é razoavelmente proporcional ao seu investimento financeiro. Se atrás enumerei um conjunto de qualidades definidoras da morgada, não mencionei, como o leitor razoavelmente conhecedor da novela terá com cer-

colonizador, pondo o poder do colonizador em xeque, visto caricaturar a cultura, a civilização, as maneiras sociais, etc., deste. Isto significa que, mesmo usando as máscaras do colonizador e com a mais submissa das imitações, estas se afiguram subversivas, colocando em questão a imagem dos colonizadores. "The effect of mimicry on the authority of colonial discourse" – escreve Homi K. Bhabha – "is profound and disturbing" (Bhabha, 1994: 86). Com Teodora, parece ocorrer o inverso, quer dizer, é a imitação de Lisboa (em registo de interpretação pós-colonial leia-se: metrópole) que subverte os costumes da província (entenda-se província por colónia). Com roupa mais adequada a quem viaja para Lisboa, menos solicitadora de riso, Teodora "dizia no secreto da sua consciência" (Castello Branco, 2001: 203): "– Eu assim estou melhor, a falar verdade!" (*ibid.*). Não obstante a recomendação do tio Paulo, que seguisse a moda, mas que, em Caçarelhos, usasse essa roupa para espantar pardais, a fidalga de Travanca acabará, tal qual o marido, por mudar a vestimenta. Também nela o desejo se repercute na transformação da indumentária e do visual, o que até espantava Lopo: "até certo ponto o bacharel maravilhava-se do influxo que o trajar exercitava nas formas de sua prima. A cintura adelgçou-se; apequenou-se-lhe o pé; alargaram-se-lhe os quadris; amaciou-se-lhe a cútis; branquearam-se-lhe os braços; escampou-se-lhe a fronte com o rizado dos cabelos; toda ela adquiriu no andar certo requebro e donaire que lhe ia tão ao natural como se tivesse sido educada por salas e adestrada em flexuras da dança!" (*id.*: 212). Esta mudança no visual e nas maneiras da fidalga é um dos sinais da sua felicidade, condição necessária para o final feliz que o narrador nos reserva. Mas é igualmente a marca da mulher desembaraçada da virtude e do pudor. Nesse aspecto, coincide com Calisto: "A linguagem dos seus corpos" – citando Salvato Trigo – "deixou de ser a semiose da virtude, do aprumo moral, da castidade, para passar a ser a semiose do amor concupiscente: os "anjos" viraram humanos" (Trigo, 1982: 22).

⁵ Em registo lacaniano, o sujeito barrado.

teza notado, a principal de todas, aquela pela qual também esta personagem adquire singularização – a avareza. Não se pode, ao que creio, pensar a especificidade da personagem sem considerar este aspecto fulcral. E se esta característica se presta, não se duvide, a consolidar a representação austera de Teodora, o certo é que se trata de um comportamento que não responde apenas à imagem da austeridade que o narrador se esforça por nos transmitir da morgada. Porque é, sejamos claros, precisamente a avareza que imprime decisivamente na rústica mulher de Calisto uma substancial, senão mesmo impressionante, força desiderativa. Que é como quem diz: é através da avareza que nela se incrusta de um modo que não será estranhável nem surpreendente o desejo. A avareza, convirá saber, à semelhança do que ocorre com a inveja e com a melancolia, acha-se inscrita na própria estrutura formal do desejo. Leia-se: “un individu mélancolique est incapable de supporter le désir en présence de son objet ; un avare se cramponne à l’objet, incapable de le consommer ; un sujet envieux désire l’objet du désir d’un autre individu” (Žižek, 2005: 40).

É difícil a este respeito não recordar estas palavras de Jacques Lacan, referindo-se a Harpagon de Molière, a propósito de considerações sobre a juventude de André Gide: “Molière nous figure l’exaltation de la cassette d’Harpagon par le quiproquó qui la lui fait substituer à sa propre fille quand c’est un amoureux qui lui en parle” (Lacan, 1999: 240). A comutação percebe-se sem dificuldade: o discurso apaixonado – leia-se: o desejo – devido a uma pessoa (a filha) é transferido com não menos intensidade para um objeto (o tesouro). De outro modo: Harpagon deseja tão avidamente o seu tesouro como qualquer moço romântico e sensível pode desejar uma não menos sensível e romântica donzela.

Regressando a Teodora, a morgada não é forçosamente austera e antiromântica (digamo-lo assim) por ser avarenta (uma particularidade muito comum nos patriarcas camilianos cheios de prosápia), antes o inverso: é na avareza que reside justamente a prova de a personagem não ser impermeável ao desejo. Teodora, noutros termos, sofre de um desejo avassalador e que a consome numa angústia tremenda (e que salta à vista quando se começa a aperceber da vida consumista do

marido em Lisboa): a pulsão possessiva de acumular moedas; ou, para dizer com mais moderação, o desejo de preservar, como se de um tesouro se tratasse, as moedas acumuladas. Como assinala com inteira justeza Lacan, ainda a respeito de Gide, referindo-se à reação do escritor ao desaparecimento da correspondência que mantinha com a mulher:

Bien sûr la cassette de l'avare nous fait-elle plus facilement rire – au moins si nous avons en nous quelque accent d'humanité, ce qui n'est pas le cas universel – que la disparition de la correspondance de Gide avec sa femme. Évidemment, ce devait être pour nous tous une chose ayant son prix pour toujours. Il n'en reste pas moins que, fondamentalement, c'est la même chose, et que le cri de Gide lors de la disparition de cette correspondance, est le même cri que celui d'Harpagon. (Lacan, 1998: 261.)⁶

E antes disto, escrevia lapidarmente o psicanalista: “Toutes les passions, en tant qu'elles sont aliénation du désir dans un objet, sont sur le même pied” (*ibid.*). E no caso da avareza, a crer ainda em Lacan, enfatiza-se a proximidade com o inconsciente, na medida em que “L'avare est ridicule, c'est-à-dire beaucoup trop proche de l'inconscient pour que vous puissiez le supporter” (Lacan, 2013: 159); e isso de tal maneira que, acrescenta Lacan noutra passagem, a propósito de palavras de Simone Weil, “si l'on savait ce que l'avare enferme dans sa cassette on en saurait dit-elle beaucoup sur le désir” (*id.*: 621). Daqui se explica sem dificuldade o interesse da psicanálise pela figura do avarento: “C'est cela, c'est dans cette voie que nous devons chercher à savoir ce qui est pour l'avare sa cassette” (*ibid.*).

Pois bem, fica, creio, evidente a possibilidade de se ler o *caixote de peças de duas caras* que Teodora guarda zelosamente escondido na *lareira da cozinha velha* em termos de objeto do seu desejo. E o facto, sublinhe-se, de esconder com todo o cuidado este seu tesouro, com grande – melhor dizendo: *angustiante* – receio dos ladrões, não deixa de ser naturalmente

⁶ “Ma cassette ! Ma chère cassette !”.

do ponto de vista psicanalítico também sintomático (sendo as moedas representativas do gozo, o temor de se ver privada do seu tesouro significa bem evidentemente o receio do roubo do gozo; quer dizer: o medo da castração imaginária). Oíça-se de novo Lacan, não obstante a extensão do trecho:

Je vais prendre un exemple dans "La règle du jeu", le film de Jean Renoir. Quelque part le personnage qui est joué par Dalio, qui est le vieux personnage comme on en voit dans la vie dans une certaine zone sociale, et il ne faut pas croire que ce soit même limité à cette zone sociale; c'est dans un collectionneur d'objets [pensemos aqui em Teodora, acumulando moedas como se as colecionasse]; et plus spécialement de boîtes à musique. Rappelez-vous, si vous vous souvenez encore de ce film, du moment où Dalio découvre devant une assistance nombreuse sa dernière découverte, une plus spécialement belle boîte à musique. À ce moment là, le personnage littéralement est dans cette position que nous pourrions appeler et que nous devons appeler exactement celle de la pudeur: il rougit, il s'efface, il disparaît, il est très gêné. Ce qu'il a montré il l'a montré, mais comment ceux qui sont là pourraient-ils comprendre que nous nous trouvons là, à ce niveau, à ce point d'oscillation que nous saisissons, qui se manifeste à l'extrême dans cette passion pour l'objet du collectionneur. *C'est une des formes de l'objet du désir.* Ce que le sujet montre ne serait rien d'autre que le point majeur le plus intime de lui-même. Ce qui est supporté par cet objet, c'est justement ce qui ne peut se dévoiler, fût-ce à lui-même, c'est ce quelque chose qui est au bord même du plus grand secret (*Id.*: 159-160; itálico meu.)

Teodora, por conseguinte, não é forçosamente, a despeito do que dela se tem pensado (quando nela se tem pensado), uma figura blindada ao desejo. E arrisco dizer ainda mais: é um desejo de tal ordem que se faz legítimo perguntar se não será a morgada de Travanca, ao fim e ao resto, a personagem que mais evidencia desejo? Veja-se que Calisto só descobre o desejo em Lisboa, e aí a partir do instante em que se confronta com o amor. Até então o morgado tinha-se revelado

um exemplo de probidade e não destoava do seu ostensivo e exacerbado conservadorismo. A sua mentalidade retrógrada, devidamente apetrechada com intermináveis serões de leitura (leitura desprovida de distância crítica), impedia-o de aceder a essa dimensão humana que dá pelo nome de desejo.

No que se prende com Teodora, não é inoportuno notar que a supomos avarenta desde o primeiro momento. É um exemplo notório de *avareza arcaica*, segundo a classificação que nos propõe T. Adorno (e que Freud identifica com o caráter *anal*), e que a distingue por exemplo desse outro paradigmático avarento que dá pelo nome de Grandet (*Eugénie Grandet*)⁷. Trata-se da avareza como “passion qui ne s'accorde rien, ni à soi ni aux autres” (Adorno, 2003: 40) e que afilia a figura do avarento a outras figuras como «le collectionneur, le maniaque» (*id.*: 41). Em tais avarentos, acrescenta Adorno, para quem este tipo de *miser* seria como que pré-moderno, «c'est même seulement dans le sacrifice et la perte de leur trésor que leur passion trouvait un

⁷ Com efeito, Grandet não se limita a acumular moedas. A sua fortuna, deve-a não pouco à sua capacidade especulativa. Isto é, aos negócios hábeis que leva a efeito. Não se limita a acumular à conta de muito sacrifício, como faz Teodora, investe sempre que a ocasião lhe surja propícia e com uma habilidade notável multiplica a sua fortuna através de negócios sagazes e que denotam por isso na personagem um estupendo talento comercial. Trata-se, numa palavra, de um empreendedor. Isso não acontece com Teodora. Embora vivendo muito moderadamente, tal como Grandet (que neste ponto até supera largamente a morgada de Travancos, diga-se), Teodora, porém, não realiza negócios proveitosos (carece de resto de legitimidade social para tanto, refira-se). Grandet pertence à estirpe dos avarentos que Adorno caracteriza deste modo (e que seria o exemplo do avarento dos nossos dias): “Mais l'avare de maintenant, c'est celui pour qui rien n'est assez cher quand c'est pour lui et tout est trop cher dès qu'il s'agit des autres. Il pense en termes d'équivalences : toute sa vie privée est placée sous le signe du principe qu'il faut donner toujours moins qu'on ne reçoit en échange, mais toujours assez pour obtenir quelque chose en échange. Chaque fois qu'ils font une amabilité, on sent qu'ils se demandent : « est-ce vraiment nécessaire ? », « faut-il réellement en passer par là ? ». Ce qui les caractérise le plus sûrement, c'est leur hâte à « renvoyer l'ascenseur » pour chacune des attentions dont ils ont bénéficié, car il ne faut surtout pas laisser interrompre la chaîne des échanges où on rentre dans ses frais. Comme chez eux tout est rationnel et se fait dans les règles, il n'est pas possible ni de les démasquer ni de les convaincre, à la différence d'Harpagon et de Scrooge. Ils sont aussi impitoyables qu'ils peuvent être aimables. S'il le faut, ils se mettent dans leur droit d'une façon irréfutable et transforment le droit en son contraire” (Adorno, 2003: 16).

apaisement, comme le désir de possession amoureux dans le sacrifice de soi” (*ibid.*). Se em Teodora o desejo não ressaltava óbvio, isso ficava a dever-se ao facto de a avareza, como ficou acima dito, se conjugar com o seu perfil austero, sendo a austeridade a ratificação do desejo castrado, digamos. Ora, na verdade, a avareza, que mais não é do que muito paradoxalmente um excesso de moderação, consiste também num dos pontos altos da manifestação do desejo. Noutros termos, se entendermos, e não há como não entendê-lo assim, o desejo como uma manifesta transgressão, ou se quisermos, como uma paixão que consome quem dela padece (sentimental, sexual, lúdica, etc.), a avareza surge-nos, evidentemente, na lógica de uma apreciável moderação. Convirá, contudo, perceber que essa moderação, bem radical de resto, assenta no desejo. Num *desejo voraz* de acumular, restringindo o mais possível o gasto, o desperdício, num *compulsivo desejo* de economizar a todo o custo (é caso para dizer); enfim, a avareza enquanto anti-desejo constitui-se (qual reviravolta dialética) como o desejo por excelência (cf. Žižek, 2011a: 40-41). Todo o avarento é, por conseguinte, um sujeito imbuído de (melhor seria dizer: consumido pelo) desejo. E se esse desejo não é de imediato apreensível é justamente por residir nessa enganadora aparência do anti-desejo que é a avareza. Por outras palavras, o desejo inscreve-se na avareza e é por esta camuflado. Em geral, presumimos o desejo exclusivamente circunscrito às relações amorosas, esquecendo que o objeto do desejo se pode revestir de diversas formas, entre as quais precisamente a da avareza. Como aconselha Slavoj Žižek:

[...] if we want to fathom the mystery of desire, we should not focus on the lover or the murderer in the thrall of their passion, ready to stake anything and everything for it, but on the Miser’s attitude towards his chest, the secret place where he keeps and gathers his possessions. The mystery, of course, is that, in the figure of the Miser, excess coincides with lack, power with impotence, avaricious hoarding with the elevation of the object into the prohibited/untouchable Thing one can only observe, never fully enjoy. (*Id.*: 42.)⁸

⁸ Na avareza verifica-se, escreve Lacan, “ce quelque chose qui se trouve soumis à cette condition d’exprimer sa tension dernière, celle qui est le

Outro modo de colocar a questão é recordar a noção lacaniana de *agalma*: o *tesouro secreto* mediante o qual o ser do sujeito adquire um mínimo de consistência fantasmática (o mesmo é referir, se preferirmos, o *objeto a*, aquele objeto da fantasia pelo qual o sujeito se percepção como digno do desejo do Outro⁹, na justa medida em que esse *objeto a*¹⁰ inerente

reste, celle qui est le résidu, celle qui est en marge de toutes ces demandes, et qu'aucune de ces demandes ne peut épuiser; ce quelque chose qui est destiné comme tel à représenter un manque et à le représenter avec une tension réelle du sujet" (Lacan, 2013: 621).

⁹ E o Outro, como se sabe, pode, em registo lacaniano, definir-se como sendo a *estrutura anônima simbólica*.

¹⁰ A dificuldade em conceituar o *objeto a* – o objeto-causa do desejo; e, correlativamente, objeto-causa do sujeito – provém do facto de se tratar de um objeto puramente ontológico e, como tal, destituído de materialidade (é uma mancha, um buraco, uma fissura, etc.). Daí carecer de positividade. Não será, creio, descabido pensar o *objeto a*, com Richard Boothby, em termos de resto da Coisa materna no contexto da lei simbólica paterna (cf. Boothby, 2002). Ou então em termos de encarnação da Coisa impossível (cf. Žižek, 2011: 215). Como quer que seja, trata-se, enquanto objeto-causa do desejo, de um resto não simbolizável e, por conseguinte, não especularizável. Este objeto incorporado consiste num excesso interno da estrutura (um corpo estranho). Nela não encontra lugar e dela se acha descentrado (entenda-se por estrutura a cadeia significante, uma vez que o sujeito é, em registo lacaniano, um "ser-de-linguagem", como é sempre bom ter presente). Neste sentido, o lugar do *objeto a* é o lugar (do) vazio – é, qual tesouro perdido, um objeto coincidente com a sua carência (cf. Žižek, 2010: 73 e 91), o que o converte em algo desprovido de consistência própria e em algo de errante, em virtude de o *objeto a* se achar sempre em busca de preenchimento, ou se se quiser, na medida em que solicita uma consistência substitutiva. O que é perfeitamente consentâneo com uma concepção lacaniana do desejo enquanto vazio ontológico (simbolizado pela barra de castração no sujeito). Portanto, podemos dizer (como diz Lacan) que o *objeto a* constitui um "em-si" excedente; e nessa media é sempre um objeto ausente e definível em termos de pura falta, pura falta essa em redor da qual gravita sem cessar o desejo. "[...] o objeto-causa do desejo" – como escreve Žižek – "é um objeto que emerge através do próprio gesto da sua falta/afastamento" (Žižek, 2006: 64). Simultaneamente, convirá saber que o *objeto a* é o elemento imaginário que dissimula essa falta (o vazio) preenchendo-a. Dito por outras palavras: o *objeto a* engendra o vazio no qual se articula o desejo. É o objeto intrigante que inexplicavelmente converte algo em desejável. Estamos perante o *objeto a*, por exemplo, naquelas circunstâncias em que uma determinada realidade é investida por um excedente de gozo (um *plus-de-jouir*, que também, note-se, significa um limite fálico, uma vez que é igualmente um não-mais-de-gozar), o que o correlaciona com a fantasia. Acontece isso sempre que vemos no outro um excesso, ou seja, aquilo que numa pessoa é inexplicavelmente mais do que ela própria (um "nada" que, afinal, se torna no núcleo do ser

à formação fantasmática faz do sujeito algo mais do que ele próprio) (cf. Žižek, 2007: 18). Não será, pois, o tesouro secreto de Teodora escondido na loja o equivalente, em linguagem psicanalítica, a esse *tesouro secreto* sobre o qual se edifica a fantasia?¹¹ E sabendo-se que a fantasia suporta o desejo não será, em consequência, o tesouro secreto acantonado na cozinha velha o desejo de Teodora na sua mais pura expressão? Não será esse tesouro o núcleo mais íntimo da sua *jouissance*? Dir-me-ão que a acumulação das moedas evidencia um desejo perfeitamente ilusório, na medida em que as moedas, ainda que valiosas, porque amealhadas e não usufruídas, não dão azo à concretização de nenhum desejo. De resto, Calisto, em resposta a uma carta de Teodora, propõe-se curá-la do modo de vida miserável adstrito à avareza, isto é, desse desejo ilusório em que vive (o desejo de dispor de um pecúlio valioso, sem que esse pecúlio sirva para satisfazer qualquer desejo): “Não

dessa pessoa enquanto núcleo sublime). Citemos, a propósito, Žižek: “Lorsque je suis amoureux, j’aime quelqu’un en raison de l’*objet a* qui est en lui/elle, en raison de ce qui est “ en lui plus que lui-même ” – en résumé, l’objet de l’amour ne peut me donner ce que je lui demande puisqu’il ne le possède pas, puisqu’il est un excès en son cœur même” (2010a: 107). Num romance de Guillaume Musso, diz a certa altura um fã do protagonista (célebre escritor): “[...] la vie n’est pas comme dans un livre, mais j’ai trouvé dans vos intrigues et vos personnages cette petite étincelle sans laquelle je n’étais plus rien” (Musso, 2010: 27). Não custa a ver nesta “étincelle” essencial um exemplo suficiente de *objeto a*; como não custa a reconhecer esse *objeto a* no desejo irreprímível que uma personagem de Haruki Murakami tem de enfiar diretamente a mão no corpo da amante, para dele extrair esse “quelque chose” da ordem do transcendental que o prende a essa amante. Eis a passagem: “L’important c’était de saisir quelque chose de vital pour moi au cœur de la tornade qui m’enveloppait. Je voulais savoir de quoi il s’agissait exactement. J’aurais voulu enfoncer ma main à l’intérieur du corps de mon amante pour toucher directement ce “quelque chose”” (Murakami, 2002: 49). O *objeto a*, que podemos situar na modalidade Real-imaginário (cf. Žižek, 2011: 193), numa palavra, é um *não sei quê*, aquele *não sei quê* Real que invade a estrutura e a esburaca, destotalizando-a.

¹¹ E nesse sentido, não julgo descabido estabelecer outra analogia: a que convoca a noção de ex-timo (*ex-time*), o neologismo empregue por Lacan para dar conta da articulação do interno com o externo. As moedas escondidas na loja parecem representar o que em Teodora existe de mais íntimo (daí o cuidado que põe em resguardá-las de quem quer que seja, escondendo-as zelosamente e receando que venham a ser descobertas pela ladroagem), não obstante constituírem uma realidade exterior à personagem.

te dê cuidado os meus gastos, que somos muito ricos, e não temos filhos. Até aqui vivemos miseravelmente; quando eu voltar a casa, quero que mudes de vida, prima” (Castelo Branco, 2001: 143). Mas aqui é preciso ver que se as moedas enquanto objeto do desejo configuram uma ilusão em Teodora, “*il y a du Réel dans cette illusion : l’objet du désir dans son caractère positif est vain, mais pas la place qu’il occupe, la place du Réel*” (Žižek, 2012: 204).

O que Calisto dizia pretender, enfim, ao querer libertar Teodora da sua avareza (do seu desejo ilusório), em psicanálise lacaniana, chama-se *la traversée du fantasme*. Trata-se do modo de o sujeito constatar que não existe nenhum tesouro secreto e que o suporte sobre o qual esse sujeito se alicerça é puramente fantasmático. Ou seja: superarmos as ilusões sobre as quais assentam os nossos desejos e confrontarmo-nos com o vazio latente em cada objeto do desejo. (cf. *id.*: 197). Não será irrelevante sustentar o apego de Teodora às moedas escondidas (a sua alienação ao desejo), ao seu tesouro secreto (*agalma*), como a evidência de não ter feito a travessia do fantasma, na exata medida em que nela a identidade fantasmática não foi reduzida ao mínimo possível.

Seja como for, pelo que vai dito creio que decerto terá ficado claro que talvez não seja impertinente reler Teodora tendo presente que se tratará presumivelmente de uma personagem com uma força desiderativa consistente. A relação dela com o dinheiro, dito de outra forma, atesta uma forte presença de desejo; e não me parece, muito sinceramente, possível compreender o seu papel e o seu significado fora dessa moldura.¹²

¹² Creio, a propósito, ser legítimo pensar em Calisto e Teodora, pelo menos na fase pré-sentimental do protagonista, em termos da conhecida distinção lacaniana entre prazer e gozo (*jouissance*). O prazer apresenta-se como um espécie de hedonismo sensato, aquele que o sujeito extrai do prazer que ressona numa qualquer atividade – Calisto lendo pela noite fora os clássicos da sua apetrechadíssima biblioteca –, sendo esse prazer regulado por um princípio de moderação (leia-se: as normas e as sentenças morais que o morgado colhe nos seus bafientos volumes) através do qual se mantém o equilíbrio de um comportamento sensato, estável, ordenado. O prazer protege dos tormentos e das ameaças. No caso de Calisto, esse prazer da leitura, nesse recôndito chamado Caçarelhos, preserva-o dos cataclismos do coração. Diferentemente é o que acontece com o gozo. Trata-se de um prazer imoderado, proveniente de uma injunção

E se a morgada não é tão avarenta que não se disponha, em carta, a acudir o marido em caso de necessidade, o certo é que não deixa ainda assim de lhe censurar com certa incisão os gastos imoderados.

2. Quanto a Ifigénia, não é ocioso notar que o que interessa desta personagem radica essencialmente na sua condição enigmática. A única certeza que dela temos, abusando ainda um pouco mais do registo lacanianiano, é o facto de esta atraente mulher causar uma ruptura definitiva no casamento do morgado ao revelar-se o objeto parcial – *objeto a* – que ativou no herói o movimento metonímico do desejo. Afora esta certeza óbvia, tudo o resto não passa de presunção.

Começamos por assinalar que Ifigénia surge inesperadamente na vida de Calisto e tudo tende a apontar para que seja uma espécie de arrivista ou, se preferirmos dizer com mais especificidade, uma mulher que socorrendo-se da boa posição social de um parente o seduz e, com isso, alcança o privilégio de partilhar essa apreciável posição social, livrando-se, conseqüentemente, de uma miséria certa. Dos vários momentos que sustentam esta hipótese de leitura, o mais óbvio é decerto aquele em que Calisto, outrora pouco ou nada dado a manifestações sentimentais, põe à disposição da prima (e dele próprio)

traumática do superego (cf. Žižek, 2008: 15), e que consome a existência de quem nele se vê alienado. Veja-se que Teodora é completamente escravizada por afazeres domésticos; e sendo rica, não se permite viver repousadamente. Pelo contrário, parece sujeita a umas escravidão sem fim. Porque nela existe a presença desse *excesso de gozo* que consiste em acumular/preservar moedas. E como nos recorda, com inteira justeza, Lacan: “La jouissance, c’est ce qui ne sert à rien” (Lacan, 1975: 11; vide também Žižek, 2013: 72). Por muitas moedas que a morgada acumule na loja, estas não se destinam a nenhum tipo de utilidade. Estão fora da lógica da circulação do capital, por assim dizer. O gozo (*instância negativa*, como refere Lacan) está em possuí-las, não em obter o que acaso proporcionariam (vida confortável, viagens, etc.). O paradoxo está, observe-se, no facto de esse gozo aproximar Teodora da realidade (patriarcal, entenda-se). A dimensão excessiva do gozo de Teodora (a avareza) constitui, efetivamente, um excesso perturbador que afinal não perturba a realidade patriarcal, antes se ajusta à lógica (utilitarista) dessa realidade. Pois o gozo, repita-se, decorre da ganância (avareza) narcísica que se perfaz mediante a renúncia ao prazer. O inverso acontece com o prazer de Calisto: o morgado abstrai-se num imaginário irreal que o afasta, qual Quixote, do mundo empírico.

uma luxuosa casa em Sintra. Ifigénia, em jeito de agradecimento, oferece-lhe umas flores. A desproporção da troca é notória. Mas não menos notória é a reação do deputado. Emociona-se, rompe em lágrimas! Este excesso é enfatizado pela reação oposta de Ifigénia, que se mantém insensível à emoção.¹³ O leitor difi-

¹³ Dominado, como está, pelo estado amoroso, Calisto "est un corps baigné, en expansion liquide", como diria Barthes (1997: 213). De facto, a personagem, logo no primeiro encontro com Ifigénia, não consegue reter lágrimas, lágrimas vertidas que a brasileira, habituada a leituras de obras francesas (mediação externa, nomeadamente de Racine), não acha despropositadas. Mais tarde, temos nova comoção. Precisamente quando Calisto oferece a Ifigénia nada menos do que as chaves da casa que põe à sua disposição em Sintra, não faltando sequer pessoal de apoio (D. Tomásia, duas criadas e um servo trajado de casimira). À noite, visitando a viúva, esta recebe-o com a oferta, em troca (!), de um ramo de flores. Calisto aspira-lhes o odor e agradece assim: "Fechem-se os meus olhos, quando eu as puder ver sem lágrimas de gratidão" (Castelo Branco, 2001: 156). A assimetria com Ifigénia assinala-se flagrante. A viúva recebe uma casa em Sintra, decorada a primor, e não sabemos sequer a sua reação, embora a omissão não consiga escamotear a impressão (antes pelo contrário) de que não terá chorado e de que nem se terá feito rogada diante das chaves da habitação (como não se fez rogada em solicitação, ainda que indiretamente, na primeira entrevista com Calisto). Nesse dia, e em jeito provável de troca, o morgado é brindado com flores. Resultado da singela oferta: emociona-se. A desproporção da troca enquadra-se na desproporção da reação de Calisto. Ambas – a troca e a reação lacrimante do morgado – se podem ler como a sugestão sub-reptícia de uma assimetria sentimental. Enquanto o protagonista não retém a emoção, chorando, a viúva concentra-se nas regalias materiais de que passa a desfrutar e intenta viver cómoda e alegremente. Daí censurar as lágrimas do herói. Ou então: a viúva aspira a uma felicidade efetiva, o que supõe ausência de lágrimas e aquilo que possam representar, como seja a tristeza ou a melancolia (a não ser, hipóteses apesar de tudo a não descartar, que Ifigénia, um tanto como Teodora o era, embora noutros moldes, se afirme sobretudo como psicologia pragmática e racional). Daí que se possa inferir uma dupla natureza na personagem. Por um lado, ao nível exterior, assemelha-se ao modelo de beleza romântico. Para além de sabermos, a supor uma índole romântica na personagem, que é leitora devota de literatura francesa (cita de memória Racine e refere-se a Corneille). Mas, por outro lado, não tende para o que costuma povoar o imaginário romântico (dor, sacrifício, busca de um absoluto amoroso, aspiração ao transcendente, etc.), alinhando antes na concretização efetiva daquilo que, por regra, escapa aos românticos: a felicidade. Isto tem que ver com o facto de, para ela, felicidade equivaler a algo de bem terreno, ou seja, ao usufruto de uma casa rodeada de árvores e dotada de livros. O facto de censurar as lágrimas que o protagonista verteu com a emoção despertada pelas flores que lhe ofereceu indicia ainda insensibilidade da sua parte. A censura sobe de tom a propósito de um excerto de Sá de Miranda, que Calisto confessa

cilmente coloca o par ao mesmo nível no tocante ao que cada um sente em relação ao outro; e fica a pairar a dúvida sobre as reais intenções da viúva do general Gonçalo Teles Teive Ponce de Leão, se é que já não fica claro, e irremediavelmente claro, aos olhos do leitor o mero interesse da moça pela vida que o morgado lhe proporciona.

Acresce o facto de Ifigénia se ter dirigido a Calisto pedindo-lhe amparo; e este, seduzido pela brasileira, não hesita em socorrê-la (sob o pretexto, anote-se de passagem o cinismo desta legitimação patriarcal, de ser seu irremediável dever amparar qualquer parente em apuros...). Em resumo, o comportamento de Ifigénia (sobretudo no que ele manifesta de frieza perante as atitudes emotivo-passionais de Calisto) e os benefícios que a brasileira, até há pouco tempo desprotegida, colhe da sua relação com o morgado, deixam supor que da parte dela não existe real amor, antes ressalta uma calculada manobra para sobreviver socialmente. Onde Calisto é espontaneamente apaixonado, o que se nota na sua preocupação em pautar-se constantemente (procurando transmitir à viúva uma imagem desejável de si mesmo) pela cortesia da deferência, da prestabilidade e da devoção do dependente, Ifigénia tende a ostentar uma reserva e, mais, uma frieza que deixam suspeitar calculismo. Tanto mais que a brasileira não se faz rogada perante tudo, e que não é pouco, o que lhe oferece Calisto; e nem sequer, note-se, evidencia o mais leve desconforto com o adultério (seja-me permitido aqui um parêntesis para fazer notar, a propósito, um paradoxo digno de menção: é nada menos do que através do adultério que a brasileira recupera relevância social. Não fosse a sua relação com Calisto, estaria Ifigénia condenada a pouco menos não ser do que uma indigente, é a relação com o morgado que a reintegra na sociedade. Adultério e legitimação social confundem-se pois. O morgado como que toma a vez da Coroa ou do Estado. Assegura-lhe aquilo que supostamente tem direito a aceder por ter enviuvado de um militar com algum relevo. Faz assim as vezes da pensão de

que não percebia até "que o baptismo das doces lágrimas me chamassem o coração à vida" (*ibid.* 157) (o desejo a contribuir para a fruição literária). Resposta lapidar de Ifigénia: "– Sempre lágrimas!" (*ibid.*).

viuvez que lhe devia ser paga pelo Estado. Sendo o corpo vivo da memória do marido, só ao tornar-se amásia de Calisto é que ela fica à altura, em suma, de ser viúva do tenente-general Ponce de Leão). E o facto de a moça ser jovem e atraente, ao inverso do morgado, não a beneficia, como se percebe. Neste sentido, a brasileira seria então entendível como uma hábil manipuladora. Sendo certa essa possibilidade, é necessário notar que Ifigénia não é, em todo o caso, tão hábil que fosse capaz de ludibriar o leitor como ludibriou Calisto.

O problema desta interpretação, por mais indícios que sejamos capazes de recensar no sentido de converterem a brasileira em personagem nitidamente duvidosa, o problema desta interpretação, ia dizendo, está na dúvida que ela suscita. Ou seja, cumpre esclarecer que nada, em bom rigor, há que nos possa com segurança afiançar que Ifigénia é (ou não é) o que parece. Dizer dela taxativamente que se trata de uma indesmentível interesseira (e assim condenar implicitamente a traição de Calisto) é, mesmo havendo boas razões para semelhante ilação, seguramente impossível de confirmar, como não menos impossível é garantir a certeza da sua paixão desinteressada por Calisto (e assim optar por considerar a 'Queda' do herói como ironia, quer dizer, como um salto para uma modernidade romântica imprescindível à felicidade proporcionada pelo amor). E o interesse de Ifigénia, o que a torna notável, provém desta ambiguidade oferecida pela indecisão do texto. A personagem suscita incerteza e, com isso, corresponde às limitações interpretativas do leitor: incapaz de identificar com certeza o tipo de inclinação da personagem (se sentimental ou material; ou acaso se ambas) e, como tal, impotente para ajuizar uma leitura da viúva como comprovadamente falsa ou certa. Há indícios passíveis de induzirem no sentido de uma presunção como no seu sentido contrário. Ifigénia, em síntese, afigura-se um enigma indecifrável e mantém o leitor, em especial o sagaz, refém dessa instabilidade de sentido preciso. Se o leitor suspeita fortemente que a brasileira possa ser uma pérfida manipuladora, uma mulher dissimuladora movida por conveniências sócio-patrimoniais, a suspeita, diga-se, não passará disso mesmo. Nada existe ao nível do texto que nos permita, com clareza e inequivocamente, sustentar como cer-

ta essa presunção interpretativa. Tal como nada na narrativa apresenta, na verdade, uma incongruência/consistência bastante para arruinar em definitivo a interpretação segundo a qual Ifigénia age como age não por cálculo antes movida por uma paixão irrepreensível. A narrativa, muito habilmente, joga com ambas as possibilidades, sem descartar convincentemente nenhum destes dois – e incompatíveis – sentidos, esforçando-se por manter intacta a incerteza.

Desta indecisão textual resulta uma personagem, na senda de outras, enigmática (estou a pensar em Capitu, por exemplo, a protagonista de *D. Casmurro*, de Machado de Assis; e a pensar em Capitu por causa da magistral leitura que do texto machadiano fez Abel Barros Baptista ao mostrar convincentemente que não existem convincentes razões para culpar ou inocular Capitu da prática de adultério, cf. Baptista, 1998: 367-400), porque inconclusiva. E é através desta decisiva indecisão que Ifigénia, que não se distingue pelo papel que representa e até parece um tanto confinada a mais não ser do que um ornamento do desejo de Calisto, alcança aquilo que a distingue decisivamente e lhe consigna perpetuidade: a dúvida irresolúvel sobre saber se realmente ama ou não o morgado. É de resto o apagamento desta indispensável personagem, em particular o seu silêncio na matéria fundamental de saber pela voz da própria e sem a possibilidade de dissimulação o que realmente sente pelo amante, é esse apagamento que lhe confere ambiguidade e logo um relevo enigmático, já que obstrói a remoção ou a comprovação de suspeitas.

E não é, convirá ter em mente, uma dúvida menor, uma vez que esta indefinição do papel de Ifigénia ganha especial relevo por dela ficar em suspenso essa outra dúvida também maior que é aferir a possibilidade ou não de o deputado persistir feliz com a brasileira. O nascimento de duas crianças é, no sentido de se ler um desfecho favorável ao amor, auspicioso, mas não o suficiente para assegurá-lo, como se compreende. E o saber se Calisto afinal será ou não feliz não é sem condicionar retrospectivamente a leitura da novela e, sendo assim, os juízos morais que do protagonista possamos estabelecer. É Calisto, ao fim e ao cabo, o exemplo da debilidade e da inconsequência humana do desejo, merecendo deste modo a reprovação

moral do (algo severo) leitor? Ou então é preferível vê-lo como aquele protagonista que soube, *tant bien que mal*, emancipar-se das constrações inerentes a um sistema apoiado na superioridade social e nos interesses genealógico-patrimoniais em detrimento das afinidades eletivas?

Como quer que seja, o certo é que se não faltam leitores a argumentarem a felicidade do herói como irrefutável prova de que fez bem em renegar os valores ancestrais e inócuos por que se guiava e, com isso, a louvarem a decisão de se desfazer da esposa que não desejava, em igual medida não serão poucos os interpretes empenhados em sustentarem através das várias insinuações estrategicamente disseminadas pelo texto precisamente o inverso.

E eis uma das razões pelas quais esta narrativa oitocentista não desmerece o estatuto de obra-prima. O juízo estético da novela permanece incólume. Assente nas fragilidades dos juízos morais.

Referências bibliográficas

1.
CASTELO BRANCO, Camilo (2001), *A Queda dum Anjo*, Sob a direção do Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, Prefácio de Ernesto Rodrigues, Porto, Edições Caixotim.
2.
ADORNO, Theodor W. (2003), *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot.
BAPTISTA, Abel Barros (1998), *Autobiografias. Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*, Lisboa, Relógio D'Água.
BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil.
BAZIN, Patrick (2010), "Vers un monde lisible", *Revue des Deux Mondes*, abril 2010, pp. 109-119.
BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London/New York, Routledge.
BOOTHBY, Richard (2002), *Freud as a Philosopher*, New York, Routledge.
GIRARD, René (1983), *Critique dans un souterrain*, Paris, Grasset.
——— (2000) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette.

LACAN, Jacques (1998), *Les Formations de l'Inconscient, Livre V, 1957-1958*, Paris, Éditions du Seuil.

—————(1999), *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil.

—————(2011), *Encore*, Paris, Éditions du Seuil.

—————(2013), *Le Désir et son Interprétation, Livre VI, 1958-1959*, Paris, Éditions du Seuil.

MANGUEL, Alberto (1998), *Uma História da Leitura*, Lisboa, Editorial Presença.

MUSSO, Guillaume (2010), *La Fille de Papier*, Paris, XO Éditions.

MURAKAMI, Haruki (2002), *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Belfond.

RONELL, Avital (2006), *Stupidity*, Paris, Éditions Stock.

SANTOS, João Camilo dos (1990), "Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização", in João Camilo dos Santos, *Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização. Ensaios sobre Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Fim de Século Edições, 1992, pp. 49-120.

TRIGO, Salvato (1982), "Introdução", in Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*, Porto, Civilização, 1983, pp. 7-23.

ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Irak: le chaudron cassé*, Castelenau-le-nez, Éditions Climats.

—————(2006), *A Marioneta e o Anão. O cristianismo entre a perversão e a subversão*, Lisboa, Relógio D'Água.

—————(2007), *El acoso de las fantasias*, Madrid, Siglo XXI Editores.

—————(2008), *La Parallaxe*, Paris, Fayard.

—————(2013), *O ano em que sonhámos perigosamente*, Lisboa, Relógio D'Água.

—————(2010), *Quatre variations philosophiques. Sur thème cartésien, s./l.*, Éditions Germina.

—————(2010a), *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Arles, Éditions Jacqueline Chambon.

—————(2011), *De la croyance*, Arles, Éditions Jacqueline Chambon.

—————(2011a), *Did Somebody Say Totalitarian? Five interventions in the Mis(Use) of a Notion*, London/New York, Verso.

—————(2012), *Et pourtant ele tourne...*, Besançon, Nessy éditions.