



---

## EÇA DE QUEIRÓS E A REPRESENTAÇÃO DO HORROR NA COLONIZAÇÃO AFRICANA

José Carlos Siqueira (FATEC)

**RESUMO:** *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, apresenta uma série de visões da África e do processo neocolonial, cujo papel desempenhado na economia da obra ainda está por ser completamente elucidado. Gonçalo Ramires, um personagem em busca de sua inserção no capitalismo globalizado da época, depois de avaliar os limites da burguesia portuguesa, opta pelo empreendimento colonial. Nossa análise indica que a violência era o fator *sine qua non* desse empreendimento, sendo exposto de forma irônica e crítica por Eça. O interesse recai em mostrar como o processo de partilha da África encontra nesse autor um analista perspicaz, na contracorrente de boa parte da intelectualidade oitocentista europeia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, colonialismo do século XIX

## EÇA DE QUEIRÓS AND THE REPRESENTATION OF HORROR IN AFRICAN COLONIZATION

**ABSTRACT:** Eça de Queirós's *A ilustre casa de Ramires* presents a series of sparse views of Africa and the neocolonial process, whose relevance to the economy of the work is yet to be elucidated. The character Gonçalo Ramires intends to integrate himself into nineteenth-century global capitalism, i.e., the neo-colonial exploration, since the narrow confines of the Portuguese bourgeoisie proved unattractive to him. Our analysis points out how violence was a *sine qua non* condition of the neo-colonial enterprise, and how this was exposed in an ironic and critical way by the author. The interest here lies in showing how the process of partition of Africa finds in Eça a perceptive analyst, in the countercurrent of most nineteenth-century European intellectuals.

**KEYWORDS:** Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires*, nineteenth-century colonialism

O burguês racionalista não gosta daquilo que lhe é estranho, do que lhe causa medo ou ódio; ele procura evitá-lo ou destruí-lo. Existe algo, porém, que, apesar de lhe causar estranheza, desperta sua curiosidade e o atrai para fora de sua reserva: aquele objeto estranho e multifacetado que, de modo insinuante, dá a entender que conhece seu segredo.

(OEHLER, 1997)



---

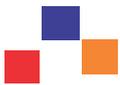
## Introdução

A novela histórica existente dentro de *A ilustre casa de Ramires* (QUEIRÓS, 1999 [1900]) não é apenas um exemplar a mais da técnica construtiva da *mise en abîme*, ou romance-dentro-do-romance. Trata-se, na realidade, de uma das mais completas e detalhadas aplicações dessa técnica, dificilmente comparável em extensão e qualidade artesanal às outras experiências do século XIX e mesmo às do século seguinte.

Além do texto propriamente dito da novela histórica, cujas inserções na história principal ocorrem em geral sem marcas gráficas de separação do texto primeiro, Eça de Queirós vai desvendando para o leitor toda uma gama de detalhes do artesanato literário: fontes, pesquisa bibliográfica, pesquisa lexical, apropriações diversas de estilo e formas literárias etc. E não apenas isso, pois o autor ainda representa as condições emocionais, afetivas, nas quais o autor fictício, Gonçalo Ramires, sofre momentos de angústia, insegurança e, algumas vezes, entusiasmo durante a produção da narrativa encaixada (conforme terminologia de TODOROV, 2006). Mas por trás e no princípio de toda essa azáfama artística e intelectual estão as motivações que levam Gonçalo à execução de tão intangível tarefa: a “sede de nomeada”, na preciosa formulação de Machado de Assis, isto é, a chancela de alta cultura supostamente necessária para um posto governamental, a publicidade capaz de incrementar a eleição à Câmara dos Deputados, enfim os motivos de um arrivista.

Eça descortina, assim, os mecanismos da indústria cultural que vai se formando a partir do desenvolvimento urbano e das novas técnicas de comunicação de massa, e a formação de um sistema literário moderno, cujos propósitos últimos são os lucros que a produção literária pode gerar aos diversos *players* desse processo – lucros monetários ou sociais –, como nos ensina o caso de Gonçalo. No entanto, o alvo possivelmente é ainda mais profundo: o autor de *Os Maias* parece pretender atingir, com o desnudamento da produção da novela histórica em *A ilustre casa*, aquilo que a literatura pode fornecer de convencimento ideológico, a justificação de uma visão de mundo interessada, promovida pela cultura burguesa.

A história de Tructesindo aparentemente é a glorificação de uma família de senhores feudais que ajudaram a formar a nação, o que ofereceria a Gonçalo uma respeitabilidade que o colocaria em condições de almejar o máximo possível de poder político. Mas a leitura irônica disponível, a partir do jogo de significados espelhados proposto pela *mise en abîme*, sugere outra coisa: a poderosa família Ramires estava acima e além de qualquer contingência coletiva. O que se relata no romance secundário é como os interesses pessoais do nobre Tructesindo eram postos acima e contra os interesses da



coroa portuguesa e, portanto, da instituição que à época configurava a ideia moderna de nação. A frase repetida três vezes na novela histórica e fora dela, enunciada pelo chefe guerreiro, não deixa dúvidas sobre isso: “De mal ficarei com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!” (QUEIRÓS, 1999, p. 131). A partir daí, todas as demais ações e suas *catastróficas* consequências são decorrência de uma atitude senhorial mais qualificada como *capricho* do que propriamente como imperativo moral.

Partindo do jogo de espelhos posto em funcionamento pela construção em abismo, o enredo da vida de Gonçalo pode ser interpretado ironicamente como a forma ideologizada de justificar a ambição do protagonista em se tornar um burguês internacional. Longe de ser quase um romance de autoajuda – em que um personagem fragilizado encontra nas lições de vida de seus corajosos avós a motivação capaz de produzir nele uma vontade de mudar radicalmente sua vida e torná-lo um homem realizado como indivíduo –, *A ilustre casa de Ramires* pode ser compreendido como uma denúncia sobre a estratégia necessária e obrigatória para a acumulação do capitalista internacionalizado: a violência física e impunível que, naquele momento, se exercia na esfera do neocolonialismo. A mesma violência que possibilitara Tructesindo exercer seu arbítrio, a mesma que Gonçalo utilizara de forma cruel e desmedida para se impor ao valentão de Nacejas, sob o aplauso da elite local, seria a necessária para a empresa neocolonial.

A história de Gonçalo é a de sua descoberta, ou redescoberta, da violência como forma de ascensão, com a qual sua família constituíra fortuna e, como resultado colateral, formara Portugal: as tais armas que os avós entregaram ao “herói” para a sua mudança de vida naquele sonho não premonitório, mas propedêutico.

O discurso desmascarado como ideologia (a novela histórica) serve de modelo e exercício ao leitor atento. Assim, o segundo discurso (a narrativa da história de vida de Gonçalo), que se mantém na sombra graças a uma astuta construção do narrador – que não oferece nenhum apoio para o desvendamento ideológico –, depende da perspicácia de quem o lê no contexto da *mise en abîme* para fazer a revelação do movimento ilusório da cultura burguesa. Mas a principal e mais contundente crítica e desmascaramento ao mundo burguês parecem estar num terceiro discurso, numa narrativa que apenas se encontra indicada em *A ilustre casa*, e cuja concreção literária se dá numa esfera virtual, dependente de um novo exercício de leitura e reflexão por parte do leitor. Da natureza e construção desse *romance elíptico* depende o fenomenal rendimento estético e crítico da obra em estudo.



## 1. A estratégia artística da *mise en abîme*

Jean-Paul Sartre (1999), num texto cuja principal finalidade era defender a literatura engajada, definiu assim a especificidade ontológica da literatura: a obra literária somente *existe* na mente do leitor.

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 1999, p. 37).

A literatura, no entanto, é a única arte que não se dá diretamente aos sentidos. Se pensarmos nas artes plásticas, nas audiovisuais, nas performáticas, todas são captadas diretamente por alguns dos sentidos para então serem apreciadas esteticamente. Com o texto isso não acontece, antes de tudo há a mediação da linguagem que precisa ser decodificada para então se tornar, já na interioridade do leitor, em poesia, narração etc. Os sentidos funcionam aí como receptores do código e não da arte em si.

No caso de uma obra literária estruturada em *mise en abîme*, uma outra condição se faz ainda necessária por parte do leitor. Além de sua imaginação e liberdade, ele precisa também emprestar ao texto *sua própria vida*. Tal exigência, podemos arriscar o juízo, faz desse tipo de estratégia uma das mais poderosas formas artísticas em termos de solicitação intelectual por parte do leitor, no sentido de ampliar o alcance crítico e radical da experiência literária.

Não só para explicar e demonstrar tais ideias, mas também para constituir alguns conceitos e elementos que serão necessários à interpretação de *A ilustre casa de Ramires*, propomos a análise de três experiências com a estratégia *mise en abîme* em outras esferas vivenciais e artísticas.

A primeira, que consideramos mais básica e simples, é a experimentada quando se contempla com atenção um antigo rótulo publicitário da aveia da marca Quaker, em que o “bom” religioso de cabelos brancos aparecia segurando uma caixa idêntica daquele produto. Tal cena em abismo é especialmente fascinante à imaginação infantil, que, em geral, pensa no infinito de caixas que existem dentro daquele rótulo e, em seguida, extrapola em sentido contrário, imaginando que a caixa que a própria criança contempla está inserida numa outra (que inclui o próprio observador), numa série de embalagens cada vez maiores e mais abrangentes, configurando assim uma candeia infundável de universos paralelos.



O exemplo pode parecer pueril, mas não é. Nietzsche (2000) havia sublinhado o poder do pensamento infantil, chegando mesmo a propor que a espontaneidade e liberdade desse tipo de reflexão deveriam ser o ideal do espírito humano livre:

A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação.

Sim: para o jogo da criação, meus irmãos, é necessário uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo. Três transformações de espírito vos mencionei: como o espírito se transforma em camelo, e o camelo em leão, e o leão, finalmente, em criança (NIETZSCHE, 2000, p. 38).

Mas, mais importante do que a chancela nietzscheana à validade da divagação infantil, podemos afirmar que os universos paralelos desencadeados pela contemplação do tal rótulo é um tema mais do que tradicional na filosofia do Ocidente. Platão foi um dos primeiros a propô-lo ao afirmar que o mundo sensível não passa de uma projeção do mundo das ideias, e que as artes, em especial a poesia, são uma projeção da projeção, já que procuram representar aquilo que não passa de uma sombra em relação ao seu modelo eterno. E é de Nietzsche a formulação do eterno retorno como a repetição infinita da História.

Tudo o que foi dito serve para reforçar o já reclamado potencial reflexivo-criativo do recurso *mise en abîme*, mas também para demonstrar a necessidade de o observador incorporar dinamicamente, conforme o faria a criança do nosso exemplo, sua vida nesse jogo, sem o que o *mise en abîme* simplesmente não se realiza de forma completa e produtiva.

A segunda experiência que propomos como modelar é a apreciação do famoso afresco *A escola de Atenas* (entre 1509 e 1510) do pintor renascentista Rafael (1483-1520). Trata-se de uma pintura em parede de grandes proporções (5m larg. x 7m alt.), destinada originariamente a decorar a biblioteca particular do papa Júlio II, um aposento que depois ganhou novas funções e que, hoje, se encontra vazio, usado apenas como local de exposição dessa e de outras obras rafaelitas (as *Stanze di Raffaello*, nos Museus Vaticanos).

Se retomarmos uma conhecida metáfora sobre a pintura (seja numa tela ou num afresco), que vem da Renascença, como sendo uma janela que se abre à visão e à imaginação, podemos detectar no painel de Rafael algumas “janelas” dentro da janela-obra (ver Figura 1). O mural é composto por vários planos, sendo o mais profundo deles o horizonte de céu azul e nuvens, visível através das colunas e arcadas da entrada do edifício, esta seria a janela mais afastada. Depois teríamos um plano médio



onde se encontram no centro Platão e Aristóteles, acessível através da grande arcada que está em primeiro plano: a segunda janela. Por fim, na arcada com os personagens mais próximos do observador, estaria a janela primordial da pintura, limitada pela moldura ou pelos extremos da própria parede.



Figura 1. A escola de Atenas de Rafael. Museu Vaticano.

Na interpretação da obra, pode-se dizer que o plano mais profundo representaria a natureza em sua beleza e mutismo, cujos segredos só podem ser acessados através da razão e da ciência. O plano médio, já dentro de uma construção que revelaria o engenho e poder da racionalidade humana, apresenta os principais pensadores que puderam construir as chaves da natureza e do transcendente, dando acesso à compreensão e domínio do cosmos pelo homem. Na janela do primeiro plano, vemos os continuadores do conhecimento primordial possibilitado pela dupla Platão-Aristóteles: são pessoas de diversos tipos, épocas e nacionalidades, se debruçando, literalmente, sobre os estudos anteriores, procurando levar adiante o progresso do conhecimento.

Mas esse primeiro plano não se configura, atendendo ao sentido dado até aqui da estrutura formal da obra, como porta de entrada da Escola de Atenas (a entrada está no fundo, onde se veem o céu e as nuvens), mas sim como saída ou continuação do edifício do saber em direção à biblioteca real que contém em suas paredes esse fabuloso

afresco: os pensadores centrais estão descendo em direção ao espaço da biblioteca. Como a sala concreta que abriga a obra ainda dispõe de suas janelas e portas, dando acesso a outros cômodos, à cidade e, mais além, ao universo em que tudo está inserido, a proposta de Rafael é anunciar a continuação por parte dos homens que habitam aquela biblioteca e a cidade do grande e, talvez, interminável projeto de compreensão, apreensão e dominação das esferas da realidade material e da metafísica, cujo primeiro e maior impulso fora dado pelos filósofos gregos retratados há mais de 2.000 anos (a obra é do século XVI, lembre-se).

Para maior clareza do processo de inclusão da vida do observador na estratégia *mise en abîme* dessa obra, propomos a observação do Diagrama 1, que mostra como a perspectiva da pintura propõe um espelhamento projetado a partir da posição do observador. O sentido de tal espelho é inserir o espectador na dinâmica da obra, engajando-o no projeto renascentista de autonomia do ser humano. Se o ponto de fuga do quadro indica a natureza incompreensível e muda no passado, digamos assim, pré-histórico, o ponto de fuga espelhado aponta para o futuro dos homens, no qual, por meio do progresso contínuo da ciência e dos poderes racionais, essa natureza estará totalmente (ou quase) revelada e dominada, configurando assim uma utopia.

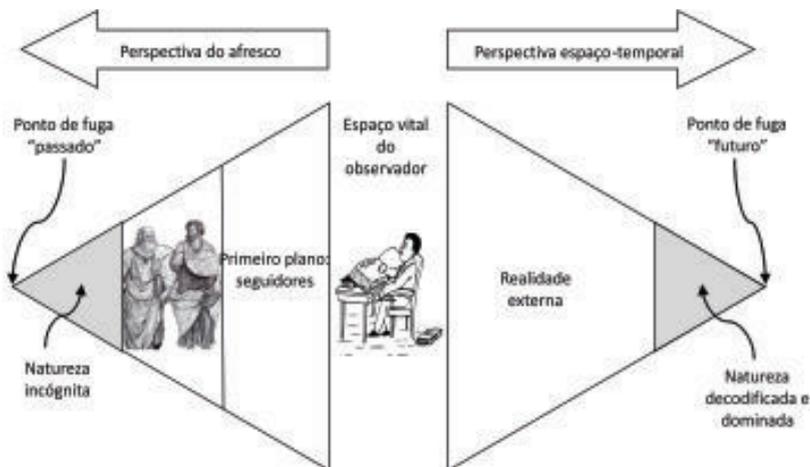


Diagrama 1

Dessa forma, a biblioteca original, que seria “decorada” por tal afresco, na verdade, faria parte da própria pintura, dando-lhe o acabamento e o sentido completo da obra. As demais paredes forradas por livros e o ambiente composto por escrivaninhas e estantes de leitura ofereceriam ao espectador do quadro a real dimensão da experiência



artística: os homens naquele recinto, em suas vidas, formariam uma comunidade de estudiosos com uma tradição e um objetivo comum, qual seja, a compreensão do universo. Vê-se, portanto, o prejuízo em termos de fruição estética que é deixar hoje a sala vazia, transformada num simples recinto de exposição.

Há na obra um caráter otimista, em que os poderes da razão e o processo do progresso são vistos como positivos e bons em si mesmos. Bem diferente é a situação da nossa terceira e última experiência com a estratégia da *mise en abîme*, em que o pessimismo e a desconfiança estão no cerne do sentido da obra. Falamos da peça *Hamlet*, de Shakespeare, escrita no começo do século XVI, pouco menos de cem anos depois do afresco de Rafael, mas já apontando numa direção oposta ao otimismo renascentista. Trata-se de uma das mais representativas obras da cultura ocidental no tocante ao procedimento da cena em abismo.

Na passagem que nos interessa, o príncipe Hamlet se aproveita da visita de uma trupe de atores itinerantes e monta uma versão de uma peça conhecida, *O assassinato de Gonzaga*, que se passa em tempo e lugar distantes da situação do enredo da peça principal, para incluir nessa apresentação as circunstâncias em que seu pai teria sido assassinado pelo próprio irmão Cláudio, o atual rei. O objetivo de Hamlet é provocar o tio a ponto de ele revelar a sua culpa: “Farei com que esses atores interpretem algo semelhante à morte de meu pai diante de meu tio, e observarei a expressão dele quando lhe tocarem no fundo da ferida” (SHAKESPEARE, 1988, ato II, cena II).

Durante a preparação dos atores, o príncipe dinamarquês nos oferece uma definição da obra teatral que vem ao encontro das nossas análises. Afirma o herói, acerca da necessidade de comedimento na atuação teatral:

Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie (SHAKESPEARE, 1988, ato III, cena II).

É durante a representação da “peça dentro da peça” que o enredo nos oferece sua pista mais instigante sobre um possível significado profundo da própria obra, bem como do teatro em sua essência (logicamente de um possível ponto de vista shakespeariano). Numa conversa paralela entre os personagens-espectadores no meio da apresentação, o rei Cláudio aborda Hamlet:



**REI:** Como é que se chama o drama?

**HAMLET:** “A Ratoeira”. Por quê? Ratificação de um fato.<sup>1</sup> Um assassinato acontecido em Viena. Gonzaga é o nome de um duque; a mulher se chama Batista. O senhor verá logo – uma obra-prima de perfídia. Mas, que importa isso? Vossa majestade e nós temos almas livres, isso não nos toca; que o cavalo de rédea curta relinche de dor, nós temos a rédea solta (SHAKESPEARE, 1988, ato III, cena II).

A “ratoeira” seria, de fato, o palco montado dentro do palco da peça. O teatro elisabetano era em forma de arena, com o palco no centro, cercado por uma plateia em nível mais elevado. Podemos imaginar que nas montagens originais, no Globe Theatre, o palco dentro da peça deveria ser colocado no centro do palco principal, formando assim um desenho de círculos concêntricos, cuja figura resultante não poderia ser mais representativa do abismo que dá nome à estratégia artística ali posta em jogo.

Nessa disposição física, o espectador perspicaz da montagem shakespeariana é obviamente levado a se perguntar se a peça à qual ele assiste, *Hamlet*, não seria também, por sua vez, uma ratoeira, pois, assim como *O assassinato de Gonzaga*, ela se passa em tempo e local distantes da vida da plateia. Quem estaria, então, fazendo o papel de rato nesse momento: a própria plateia ou, quem sabe, um virtual soberano? Eis o ponto em que o espectador/leitor é convidado a participar do jogo de espelhos e dissimulações que o dramaturgo põe em cena, uma situação de fruição e desafio que o grande crítico alemão Anatol Rosenfeld (1996) assim descreveu:

Hamlet simplesmente verifica que alguém pode sorrir, sorrir sempre, e ainda assim ser um criminoso (*Hamlet*, 1,5), caracterizando o homem como ser dúbio, numa peça cheia de dissimulação e máscaras, em que atores reais fingem apresentar o homem fingindo, se disfarçam em homens que se disfarçam e outros atores reais apresentam atores fictícios, como se fossem reais, mostrando personagens fictícias de segundo grau a outras personagens fictícias que fingem ser o que não são (ROSENFELD, 1996, p. 132-3).

A dúvida que o Bardo de Avon põe na cabeça de seu público, amplificada por tal truque de imagens dissimuladas, seria sobre o crime de cada um e, numa leitura mais politizada, sobre o crime do então rei, o verdadeiro, não o ficcional que funciona apenas como a isca da ratoeira. Se ousarmos lembrar que apenas alguns anos separam a estreia de *Hamlet* da Revolução de Cromwell, teremos uma impressionante antecipação do desenlace histórico que se anunciava com a ascensão da burguesia e o desenvolvimento das ideias renascentistas, e sua visão libertária

<sup>1</sup> No original: “tropically”, que literalmente significa “em sentido figurado, ou metafórico”.



e igualitária, que daria mais adiante no Iluminismo. O crime que a peça dentro da peça poderia estar aludindo era o absolutismo despótico que envenenava o desabrochar das forças econômicas e sociais que a burguesia tinha condições de pôr em movimento.

Se levarmos semelhante leitura ao limite, veremos que o desfecho da peça com a carnificina da realeza e alguns de seus nobres está menos para uma tragédia do que para uma solução (que Cromwell levaria impiedosamente à sua concretização histórica), indicando, assim, o fim do antigo regime e a conseqüente liberação do governo e do Estado para o domínio da burguesia. Para uma completa interpretação e fruição de todo esse significado, o espectador seria obrigado a extrapolar o “desenho” da peça para sua experiência político-social, procurando entender que a trama em que se achava existencialmente envolvido tinha as mesmas configurações de ambas as peças que assistia em simultâneo e que, portanto, projetava o espetáculo da sua própria realidade histórica.

Dos três exemplos expostos, podemos deduzir três princípios ligados à fruição da estratégia da *mise en abîme*: (1) a exigência de participar ativamente do jogo de espelhos ou universos paralelos, com a mesma desenvoltura imaginativa de uma criança, conforme a experiência do rótulo da aveia Quaker; (2) reconhecer o caráter histórico que essa estratégia contém, no sentido em que ela aponta para vários momentos distribuídos no tempo, conforme o afresco de Rafael; e (3) a necessidade de também pôr em jogo a experiência histórica do próprio leitor ou observador, a fim de que o significado crítico da obra surja independentemente de sua enunciação literal no corpo do objeto artístico, conforme a peça de Hamlet.

## 2. O romance elíptico de *A ilustre casa de Ramires*

A fim de se aplicar os mesmos princípios ao romance *A ilustre casa de Ramires*, vejamos a constituição do romance principal e o da novela encaixada no que se refere à passagem de tempo dos respectivos enredos.

A novela histórica escrita por Gonçalo, como sabemos, se passa na Baixa Idade Média, na época afonsina, portanto início do século XII. A duração do enredo não está demarcada de forma explícita na narrativa, além de apresentar algumas inconsistências, mas uma leitura analítica nos fornece o seguinte esquema:

### Dia 1

Noite no castelo de Santa Ireneia: Tructesindo recebe o mensageiro da infanta D. Sancha, que pede socorro contra o exército do rei, e ordena que seu filho Lourenço parta de manhã para Montemor com al-



guns poucos homens. O pai o seguiria dois dias depois com mais homens e outros aliados (QUEIRÓS, 1999, p. 121-4).

### **Dia 2**

**Parte 1.** Manhã no castelo: partida da tropa de Lourenço e preparativos militares para a campanha de Tructesindo. Noite: visita do genro deste, Mendo Pais, que, em nome do rei, pede que não haja guerra entre portugueses, o que é recusado pelo senhor feudal (QUEIRÓS, 1999, p. 127-31).

**Parte 2.** Manhã em Canta-Pedra (na estrada entre Santa Ireneia e o castelo da infanta D. Sancha): luta entre os soldados de Lourenço e a tropa de Lopo de Baião. Estupidamente o filho de Tructesindo investe contra o Bastardo, em grande vantagem militar, cai ferido e torna-se prisioneiro. Há um *flashback* narrando o amor de Lopo pela filha caçula de Tructesindo (QUEIRÓS, 1999, p. 197-203).

### **Dia 3**

Manhã em Santa Ireneia: Tructesindo é informado da prisão do filho por Lopo de Baião. Chegada da tropa de Lopo ao castelo trazendo Lourenço prisioneiro. O Bastardo propõe a troca do ferido pela mão da filha de Tructesindo. Com a recusa deste, Lopo mata Lourenço na frente do pai. No começo da tarde, começa a perseguição a Lopo de Baião, mas, ao cair da noite, Tructesindo desiste de continuar a caçada e decide pernoitar no arraial de Pedro de Castro, seu aliado espanhol (QUEIRÓS, 1999, p. 241-3, 255-6, 328-39, 358-63, 410-2).

### **Dia 4**

Madrugada num estreito chamado Racha do Mouro: Lopo de Baião cai na emboscada preparada por Tructesindo e é feito prisioneiro. No meio da manhã, o prisioneiro é levado para o Pego das Bichas, onde é supliciado num lago de sanguessugas de forma ignominiosa, morrendo pouco depois do meio-dia. Tructesindo segue então para Montemor a fim de socorrer as infantas (QUEIRÓS, 1999, p. 418-28).

Dessa forma, toda a ação da novela transcorre em *quatro dias*. O que pode ser justificado pela determinação de Tructesindo (Dia 1) de socorrer em dois dias as infantas atacadas pelas forças reais (Dia 3). Segundo a narrativa, o chefe dos Ramires já havia decidido não sair em busca do filho Lourenço, quando ele cai preso, antes de ajudar D. Sancha (“na sua lealdade sublime e simples, Tructesindo não cuida do filho – adia a desforra do amargo ultraje” [QUEIRÓS, 1999, p. 242]). O senhor feudal só concede o desvio de planos quando Lopo de Baião mata a sangue-frio o seu filho e o obriga a uma vingança imediata (“amigo! cuida tu do corpo de meu filho, que a alma ainda hoje, por Deus! lha vou eu sossegar!” [QUEIRÓS, 1999, p. 337]), o que acaba atrasando em um dia o socorro às infantas (Dia 4).



Mais simples de definir é a duração do enredo do romance principal: a história começa em junho de algum ano já no final do século XIX com o início da redação da novela (p. 73) e termina em outubro com a eleição de Gonçalo (p. 443, capítulo XI). O tempo transcorrido aqui equivale a *quatro meses*, algo que é bastante enfatizado no texto durante a reflexão do “herói” sobre a composição da novela, logo no início do capítulo XI:

Enfim! Deus louvado! Eis finda essa eterna *Torre de Ramires!* **Quatro meses, quatro penosos meses desde junho**, trabalhara na sombria ressurreição dos seus avós bárbaros. Com uma grossa e carregada letra, traçou no fundo da tira *Finis* (QUEIRÓS, 1999, p. 429, grifos nossos).

Após o fim da história da eleição e da produção da novela histórica, há ainda um pequeno trecho ao termo do penúltimo capítulo relatando o comportamento janota do deputado Gonçalo em Lisboa e sua partida para a África em abril. O derradeiro capítulo XII revela que o protagonista, depois de quatro anos de empreendimento comercial em Moçambique, retornava para uma visita aos amigos e familiares em sua terra natal. Ficamos sabendo da total inércia na vida dos que ficaram e se narra uma cena de encontro de alguns dos personagens mais íntimos de Gonçalo fazendo os preparativos para recebê-lo. Propriamente não há enredo nesse capítulo, podendo ser compreendido como uma espécie de posfácio do livro. No entanto, esse último capítulo é aberto significativamente com a expressão *quatro anos* (p. 445), o que parece fazer um paralelo com o capítulo anterior que, como já dissemos, ressalta o prazo de preparação da história gonçalina, *quatro meses*.

Numa síntese gráfica podemos assim comparar os períodos aqui analisados:

	<b>Novela encaixada</b>	<b>Romance principal</b>	<b>Empresa africana</b>
<b>Período histórico</b>	Início séc. XII	Final séc. XIX	Final séc. XIX
<b>Duração dos eventos</b>	4 dias	4 meses	4 anos

Ocorre que desses quatro anos – certamente muito mais intensos e cheios de percalços e sucessos do que o romance principal e, conforme claramente indicado, do que a vida que se levou em Portugal pelos personagens secundários – nada ficamos sabendo, além de que o fidalgo foi muito bem sucedido em seus negócios e de alguns dos produtos que cultivou em “suas” terras africanas. Um lapso ou uma elipse que sempre tem chamado a atenção de leitores e críticos. Por fim, o romance encaixante de *A ilustre casa de Ramires* abrange um intervalo de tempo



diegético de quatro anos e quatro meses, sendo que apenas temos acesso à história de seus primeiros quatros meses e a uma curta cena no final do período completo. Não haveria aí, por parte do escritor Eça de Queirós, uma soberba provocação ao leitor para que “imaginasse” o que seria esse período de quatro anos em África? Talvez um possível romance colonial projetado virtualmente e que, com base nos dados da novela encaixada e seu romance, poderia ser “escrito” ou representado pela imaginação previamente instrumentalizada pela obra concreta? Estaríamos, portanto, diante de um *romance elíptico*, cujo enredo seria o desdobramento lógico dos dois textos precedentes.

Não resta dúvida de que nos deparamos com a mesma perspectiva temporal que sugerimos se encontrar na interpretação do afresco *A escola de Atenas*. Em segundo plano temos o passado histórico. No primeiro plano, o presente e, numa esfera virtual, já se projetando para fora da obra, o futuro histórico.

Com essa elaborada estrutura textual, Eça aponta para um desenvolvimento histórico cujo sentido e crítica depende da disposição do leitor em entrar “infantilmente” no jogo de espelhos da estrutura *mise en abîme*. Depende ainda da disposição e capacidade desse mesmo leitor de disponibilizar sua experiência de vida para a composição do romance elíptico, cuja lógica está dada pelo desenrolar dos textos encaixados, mas cuja agudeza crítica se liga à desconfiança que o leitor deve desenvolver de que o texto está falando dele próprio e de sua história. Talvez até mesmo, como na fruição do espectador de *Hamlet*, haja uma acusação pendente na obra contra si, o leitor.

Refaçamos então os elos lógicos dados pelos textos encaixados, para depois os projetarmos para a experiência histórica do leitor ideal de Eça e, daí, extrairmos o conteúdo literário e crítico do romance elíptico de *A ilustre casa*.

A novela histórica, conforme a análise aqui proposta, revela a principal “arma” do sucesso da aristocracia feudal: o uso discricionário da máxima violência para fins de dominação e realização do capricho aristocrático, camuflado sempre em honra e dignidades da nobreza. Já o romance gonçalino mostra como essa “arma” pode ser usada agora por um burguês nacional com aspirações a se tornar um burguês internacional – algo que seria a nova versão do senhor feudal, mas em registro capitalista. Sucede que o *locus* para tal ascensão social não se encontra mais no espaço nacional, já intensamente ocupado pelos atuais proprietários, sejam eles da burguesia nacional ou internacional. A nova fronteira econômica está nos territórios coloniais, africanos ou asiáticos, não só pela disponibilidade de terras e recursos econômicos, mas, principalmente, pela possibilidade aberta e efetiva do exercício da violência pura, verdadeiro estado de exceção sem disfarces, posta em funcionamento pela política colonialista das potências europeias.



O que o leitor ideal deveria fazer a partir daí seria colocar tais conexões sobre o pano de fundo de três marcos históricos contemporâneos à publicação do romance, e basilares em termos de definição do período histórico: o “mapa cor-de-rosa”, a Conferência de Berlim e o *ultimatum* inglês, decorrência geopolítica dos antecedentes. Era na África que se encontravam os principais territórios coloniais portugueses, e sua exploração era motivo de ambições imperialistas por parte da Inglaterra. Portugal já havia mostrado sua incapacidade de explorar e defender de forma efetiva essas colônias e, portanto, havia nelas um campo aberto para a exploração individual e de máxima lucratividade para quem soubesse usar as ancestrais “armas” de dominação e subjugação, conforme fora o aprendizado de Gonçalo em *A ilustre casa*.

O que se impõe ao bom leitor, no passo seguinte, é a percepção do horror que isso significa e da iniquidade dos resultados econômicos e sociais do empreendimento colonial, pois a progressão da violência é inescapável: primeiro, na Idade Média, o martírio ignominioso do bastardo; depois, no presente século XIX, o flagelo desfigurante de Ernesto de Nacejas, acompanhado do mesmo castigo ao jovem caçador e da humilhante subjugação de seu idoso pai; logo, no futuro imediato, o que esperar da mesma receita imposta a populações consideradas inferiores e postas à margem de qualquer marco legal? Apenas *o horror, o horror!* da famosa frase de *Coração das trevas*, de Conrad (2004 [1902]).

No entanto, o ponto alto dessa estrutura e estratégia literárias está na própria forma usada por Eça. As narrativas apresentadas no livro concreto já haviam mostrado o caráter ideológico da literatura instrumentalizada pela cultura burguesa: tanto a novela histórica, com seu narrador tradicional, quanto o romance realista, enunciado por um narrador especioso, que, mesmo revelando mazelas e contradições desabonadoras, mantém o charme e a projeção positiva do protagonista patife, conforme Franchetti (2000a), não fazem mais do que justificar e chancelar o domínio da elite. Porém, a ironia estrutural dá a chave para o desmascaramento ideológico e a estratégia *mise en abîme* projeta aquilo que seria a literatura crítica, desideologizada: o romance elíptico, um texto virtual, mas capaz de se concretizar na esfera espiritual e vivencial do leitor. Um texto que gesta uma literatura capaz de fazer frente aos desafios do aliciamento pela cultura burguesa.

O romance elíptico de *A ilustre casa* aponta para uma experiência social ainda em desenvolvimento, cuja consciência coletiva estava longe de ser elaborada, mas que no inconsciente da comunidade europeia já pulsava o tãatos que a condição histórica do colonialismo engendrava. Eça já havia se deparado com o exato oposto dessa situação socioliterária ao traduzir *As minas de Salomão*, de Henry Rider Haggard, um livro colonialista, produzido para justificar e apoiar o projeto impe-



rial inglês. Na sua reescrita desse romance vitoriano, Eça acabou deixando pistas irônicas de sua falsidade histórica (ver Franchetti, 2000b), mas a verdadeira obra denunciadora ainda estava por vir.

Portanto, tal experiência histórica e social do colonialismo encontrava-se então inapreensível – na terminologia que emprestamos, de forma um pouco livre, de Giorgio Agamben (2006) – para a cultura de europeus e ocidentais em geral. Inapreensível, a princípio, em razão de a experiência ser ainda recente e estar em curso, de haver um véu ideológico de caráter multifacetado (étnico, nacionalista, religioso etc.), mas essencialmente em virtude do *insuportável* grau de violência e crueldade que esse movimento histórico produzia. O *horror* já mencionado.

## Considerações finais

O romance elíptico, consoante o que vimos conceituando até aqui, não se configura como uma incapacidade do escritor, nem mesmo como uma artimanha para expressar uma dada circunstância antes do amadurecimento de uma forma historicamente adequada. Na verdade se trata de uma estratégia literária para se abordar a catástrofe, aquele momento histórico que, em razão de ser uma experiência limite do humano, não é suscetível de representação literária (cf. Seligmann-Silva, 2000). Invertendo a formulação de Agamben – em que o “inapreensível” é indiciado por um quase-signo que possui um significante e uma intenção significar, mas cujo referente é inacessível à experiência humana (AGAMBEN, 2006, p. 54) –, no caso do romance elíptico em *A ilustre casa*, o referente existe concretamente – o empreendimento colonialista do século XIX –, mas não encontra um significante capaz de sustentar o sentido de sua representação. Assim, referente e significado mantêm-se suspensos na esfera da linguagem indicando uma experiência cuja desumanidade da ação humana não encontra um significante, uma forma literária, capaz de articular em palavras o horror que dele emana.

Em última instância, a estratégia do romance elíptico, resultado da estrutura em abismo, encontra nestas duas obras sua significação máxima na própria impossibilidade de se narrar. Para Todorov, “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. [...] A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte” (TODOROV, 2006, p. 128). E a morte que Eça está indiciando não é apenas a de homens negros e brancos, colonizados e colonizadores, mas de uma forma de organização social cujas bases se assentam na violência operada por uma racionalidade e uma civilidade que, ilusoriamente, apontariam para uma sociedade justa e solidária, mas que apenas produz dominação e ideologia.

Desse modo, uma sociedade que produz incessantemente a catástrofe, conforme *A ilustre casa* de forma imprevista e literária nos revela, não mais possibilita sua narração e, como “o homem é apenas uma nar-



rativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função” (TODOROV, 2006, p. 129). Quarenta anos após a publicação desse romance, a certidão de óbito deste mundo seria lavrada com a *Shoah*, apesar de que o cadáver dele ainda continua insepulto e produzindo mais catástrofes, como todos nós o sabemos muito bem. Mas isso Eça já tinha (não) dito.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **A Linguagem e a morte** – um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Trad. Celso N. Paciornik. S. Paulo: Iluminuras, 2004 [1902].

FRANCHETTI, Paulo. Um patife encantador. In: BERRINI, Beatriz (org.). **A ilustre casa de Ramires: cem anos**. S. Paulo: EDUC, 2000a.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: HAGGARD, Henry Rider. **As minas de Salomão**. Tradução de Eça de Queiroz. São Paulo: Hedra, 2000b.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zarathustra**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. **A ilustre casa de Ramires**. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999 [1900].

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARTRE, J-P. **Que é a literatura**. São Paulo: Ática, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido em 08 de junho de 2012.

Aceito em 05 de agosto de 2012.

## José Carlos Siqueira

Doutor em Literatura Portuguesa pela FFLCH-USP. Professor de Língua Portuguesa e Literatura na Fatec São Paulo.

E-mail: jsiqueira@usp.br.