

125605

## A ILUSTRE CASA DE RAMIRES E A REFINADA IRONIA DE EÇA DE QUEIRÓS

Lélia Parreira Duarte\*

Tradicionalmente, Eça de Queirós é reconhecido por sua ironia. Ironia que se constrói nos devidos moldes comunicacionais da sátira, isto é, através de mensagens duplas que permitem distintas interpretações. É por isso que tantas vezes encontramos nos textos do criador do Conselheiro Acácio a figura do receptor ingênuo, do leitor inábil ou do enamorado romântico e desatento: presas em algum tipo de envolvimento ou sedução, essas vítimas de enganos não percebem as ciladas que lhes são preparadas por personagens que pretendem dominá-las e tirar proveito do relacionamento que se estabelece, e caem em suas armadilhas irônicas, por não perceber o "outro" sentido de suas falas ou propostas.

Eça é especialista em jogar com os desejos e fantasias do ser humano, mostrando como eles se prestam ao exercício da sedução e do poder. Por isso cria personagens como Luísa, de *O primo Basílio* ou Amélia, de *O crime do padre Amaro*. Predispostas psicologicamente para o amor e biologicamente para o relacionamento sexual, seja ele conjugal ou extra-conjugal, essas figuras tornam-se presas fáceis de conquistadores como Basílio ou Amaro. Esses sedutores trazem geralmente a marca do estranho, do exótico ou do diferente, e também do interdito: Basílio apresenta-se à prima Luísa - que foi sua namorada e está casada com Jorge - como viajado, interessante, rico e de hábitos franceses; Amaro é jovem, vem da capital e é sacerdote, o que o coloca numa situação especial de interesse para as moças de Leiria e principalmente para Amélia, que já tem em casa um exemplo de que esse tipo de interdito pode ser camufladamente superado.

Não são apenas mulheres que Eça coloca nessa situação de vítimas de uma ironia que se relaciona com o amor: o Macário, de "Singularidades de uma rapariga loira", é um outro exemplo: romântico, "sente Vênus" ao conhecer aquela desejável mulher de cabelos negros e braços muito brancos; fica assim pronto para se apaixonar por Luísa, a loira "filha", com quem logo deseja casar-se, sem perceber na noiva sinais de uma "qualidade" que lhe seria inaceitável e que o levaria posteriormente a abandoná-la. É interessante lembrar que também essa Luísa tem a marca do estranho, de um enigma

que seduz: seria ela realmente filha daquela soberba mulher da janela e também de um inglês, o que explicaria a sua posse do leque chinês, tão fino?

Podemos observar nesses textos que, distanciado da ação, um narrador extra ou intradieético nos mostra a nós, leitores extradiegéticos, que as mencionadas personagens caem nas armadilhas irônicas que lhes são preparadas porque são ingênuas e despreparadas, sem clareza suficiente para fazer uma leitura serena das mensagens que lhes são dirigidas. Luísa, por exemplo, não percebe a duplicidade, a mentira e o fingimento de Basílio, que já a abandonara uma vez e que a leva a um "Paraiso" sujo e mal preparado; Macário não percebe que a sua noiva, loira e angelical, sempre fresca e vestida de branco, apresenta constantemente sinais de sua desonestidade. Ao reproduzir a realidade de seu tempo, Eça critica assim um idealismo romântico em que o desejo alienado impede a percepção de sinais denunciadores de uma realidade indesejada.

Na diegese dessas narrativas há portanto comunicações defeituosas, com emissores enganadores e leitores inábeis; a exibição dessa deficiência de leitura é uma forma de o seu autor tentar uma comunicação indireta - irônica - e mais eficaz, com o seu receptor extradiegético. Se este não for também um leitor romântico com um desejo que impeça uma percepção clara do texto, perceberá as suas incongruências e ficará certamente motivado a ver de forma mais atenta e crítica a realidade ali representada.

Às vezes o narrador criado por Eça mostra a leitura enganosa com que as personagens se enganam a si mesmas: o final de *O crime do padre Amaro* oferece um clássico exemplo dessa leitura alienada: junto à estátua de Camões conversam o cônego Dias, o padre Amaro e o conde de Ribamar. Os dois sacerdotes acabam de comentar hilariamente fatos que denunciam a sua condição de maus padres, e ouvem do conde de Ribamar: "... enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há-de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé,

\* Doutora em Letras. Professora da PUC-MG.

meus senhores, é a base da ordem!"<sup>1</sup>. A ingenuidade da personagem torna-se ainda mais evidente quando o narrador, depois de descrever o Largo do Loreto, onde avultam sinais da decadência religiosa, econômica, cultural e humana de Portugal, comenta entusiasmado: "Senão, vejam vossas senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade! (...) Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!"<sup>2</sup>. Ao acentuar a leitura errônea da personagem, o autor procura certamente alertar o leitor para a sátira social presente em sua obra, que procura ironicamente resgatar valores e assim dar lições morais a uma sociedade decadente.

É com essa ironia que Eça critica os desmandos do clero e uma religiosidade hipócrita que pretende comprar o direito à vida eterna; a preocupação geral com dinheiro e aparência; a falta de cultura, a superficialidade da ciência e a ideia de que o valor financeiro se sobrepõe a quaisquer outros valores. É com essa ironia que Eça critica as bases falsas da família, a educação sentimental e as leituras românticas que desvirtuam os valores e resultam em adultérios e outros escândalos, apontando a permanência de um espírito romântico ultrapassado e demonstrando o efetivo atraso de Portugal, em relação à Europa.

Através da ironia retórica, Eça de Queirós satiriza a sociedade portuguesa que retrata, com o objetivo de fazê-la cair em brios e reeducar-se, segundo melhores padrões. Um exemplo interessante é o de Teodorico, de *A relíquia*, que apesar de sua preocupação em representar piedade e religiosidade para agradar sempre à Titi, não consegue competir com os outros maliciosos pretendentes à sua fortuna, recebendo apenas no final como herança os seus óculos, para que pudesse melhor ler a realidade. Acentuando a sua ironia, ao mesmo tempo em que mostra a Teodorico que nessa sociedade vence quem é mais hipócrita, o narrador prega à personagem a inutilidade da hipocrisia, o que prova a preocupação irônica de um autor que pretende mostrar o engano que se esconde, muitas vezes, no discurso e na representação.

Ao usar essa ironia Eça valoriza o seu leitor, vendo-o como inteligente e capaz de perceber o que se esconde por trás do fingimento de suas palavras. Marca entretanto sem dúvida a sua superioridade, a sua postura de quem sabe e pode ensinar, de quem satiriza para moralizar; exibindo o manto diáfano da fantasia, desvela a nudez forte de uma verdade que é sua e que procura levar o leitor a perceber.

Em obras posteriores, Eça passa a usar uma ironia mais sutil e mais complexa, abandonando uma postura em que a representação pretende identificar-se à realidade. Começa a brincar realmente com os sentidos e a considerar a verdade e os significados como relativos. Deixando de lado as lições e abandonando o pragmatismo, sai da posição de sábio e de

mestre e, valorizando a ambigüidade, acentua o aspecto lúdico de sua literatura, revelando a perspectiva de que é impossível afirmar um sentido definitivo, dado o caráter fluido da linguagem. É então que complexifica a trama narrativa de seus textos, pois passa a ironizar também os discursos e a exibir o caráter de construção de sua obra, convidando o leitor a entrar no seu jogo e a se divertir com ele diante do mundo maravilhoso da linguagem.

A sua literatura deixa então de ser sátira, ou apenas sátira, com um objetivo pragmático. É o que acontece em *A ilustre casa de Ramires*, romance cuja complexidade narrativa entretece com o fio da ironia dois tempos, dois tipos de ação e dois gêneros literários distintos, revelando a preocupação de produzir algo válido em si mesmo, numa representação que se confessa representação, resultado de um trabalho de linguagem que é essencialmente comunicação entre um emissor e um receptor.

Ao usar essa ironia mais complexa, que se confessa artifício, tecido e jogo, e que convenciamos chamar literária -, Eça de Queirós coloca o leitor como co-produtor de sua obra, confessando que, sem um receptor, ela não existiria. Essa obra deixa assim de pretender pertencer ao campo do absoluto: confessa a sua relatividade e revela uma nova postura diante do mundo e da obra literária. Se antes o autor se colocava como aquele que sabe e pretende ensinar, que critica porque tem uma solução a apresentar; passa depois a convidar o leitor a participar do fingimento e de um jogo em que será exercitada a suprema liberdade do ser humano: a capacidade de usar criativamente a linguagem, escapando assim momentaneamente do peso de um destino em que a única certeza é a morte. Descrente da eficácia da ironia retórica? Talvez. Mas, também, com certeza, mais amadurecido e mais sábio, mais tolerante e menos exigente e, principalmente, desiludido da possibilidade humana de atingir o absoluto e a verdade, apesar do seu desejo.

Interessante seria acompanhar a evolução da ironia nos romances de Eça de Queirós, de *O crime do padre Amaro* até *A ilustre casa de Ramires*. Aqui tratarei apenas, entretanto, da história dos Ramires, obra de maturidade, e que na realidade é suficiente para exemplificar a arte com que o criador do primo Basílio consegue tecer a complexa teia de uma ironia literária refinada e sutil. Em contraposição à linearidade do relato de obras anteriores, esse romance lida profundamente com a linguagem, a criatividade e o fingimento. Por isso mesmo tem uma estrutura mais elaborada, como se vê pela ambigüidade de seu complexo jogo de séries superpostas, no plano da ação, do gênero literário e do tempo, conforme já demonstraram Maria Aparecida Santilli<sup>3</sup>, Carlos Reis<sup>4</sup>, Laura Cavalcante Padilha<sup>5</sup> e Maria Helena Nery Garcez<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> EÇA DE QUEIROZ. *O crime do padre Amaro*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s/d. p. 369.

<sup>2</sup> Idem, ibidem.

<sup>3</sup> SANTILLI, Maria Aparecida. Eça de Queirós: sepultando Prometeu. In: *Entre linhas - desvendando textos portugueses*. São Paulo: Ática, 1984. p. 49-55.

<sup>4</sup> REIS, Carlos. Escrita literária e posteridade cultural - sobre a edição crítica das obras de Eça de Queirós. *Anais do Encontro Internacional de Lusitanistas*. Hamburgo, 1995, p. 793-802, e \_\_\_\_\_. Níveis narrativos: *A ilustre casa de Ramires*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1981, p. 247-277.

<sup>5</sup> PADILHA, Laura Cavalcante. O espaço do desejo - uma leitura de *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: EDUFF / Brasília: Ed. UnB, 1989.

<sup>6</sup> GARDEZ, Maria Helena Nery. A ficção da História e a história da ficção em *A ilustre casa de Ramires*. *Queirosiana - estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, n. 3. Coimbra, dez. 1992, p. 39-54.

Um aspecto dessa ironia especial de *A ilustre casa de Ramires* está na presença de uma personagem que escreve uma novela que poderia ter o mesmo título do romance. A presença de um representante da representação dentro da obra funciona como um artifício muito usado pela ironia romântica - a parábise -, com que se desmistifica o caráter de verdade e de lição moral do texto, que passa a apresentar-se como arte, relatividade, brinquedo, jogo. A reduplicação e o espelhamento valem assim como índices da construção irônica, que explicita o caráter de produção programada da obra, diferente daquela que pretende ser simplesmente uma representação da realidade.

Reduplicam-se em *A ilustre casa de Ramires* os narradores e os tecelões de palavras em ação: lembrem-se o narrador primeiro do romance, o tio Duarte com seu tão oportuno poema, o Videirinha com suas trovas, o padre Soeiro com suas histórias, e ainda as Lousadas e a prima Maria Mendonça com suas cartas em que se fazem intrigas que deveriam provocar ações. E para completar o trabalho desses tecelões de textos, *A ilustre casa de Ramires* apresenta uma série de leitores intradiegticos, com suas leituras entusiasmadas, sendo o protagonista da narrativa o principal exemplo. Gonçalo lê, durante a ação do romance, todos esses mencionados textos escritos e é também um bom ouvinte: tem mais prazer em ouvir contar ou comentar a sua vitória sobre o valentão das Narcejas que com o fato em si. Gosta imensamente de saber que a história é comentada e comemorada na Assembléia e em telegramas, trovas, e em novos e amplificados relatos, sendo tão reproduzida que, segundo ele, começa a tornar-se lenda.

-O fio desse relato oral se entretetece também com o da novela que Gonçalo escreve: a personagem acaba de saber que a notícia de seu confronto com o Ernesto está na boca do povo, que já lhe acrescentou muitos dados, quando chega um inquietante telegrama que, para alívio geral, era do Castanheiro, que considerava "Verdadeira obra-prima!" os capítulos que Gonçalo já lhe enviara de sua novela. Espelham-se assim as duas realizações da personagem, que somente depois de usar o chicote, a arma que foi de seus antepassados, consegue enfrentar e vencer o Valentão das Narcejas, bem como escrever o último e difícil capítulo de sua novela. Além disso, Gonçalo condensa as funções de personagem, de leitor, de ouvinte (narratário) e de autor, o que é fundamental para a presença da ironia *humoresque* no texto.

Há em *A ilustre casa de Ramires* uma obra dentro da obra e um escritor em processo de escritura, alternadamente satisfeito ou insatisfeito com o resultado de seu esforço. O narrador primeiro conta, por exemplo, que o capítulo inicial da novela se aproximava sem dificuldades de seu final, seguindo Gonçalo "(...) sem despegar da pena, que corria como quilha leve em água mansa"<sup>7</sup>. Logo em seguida comenta que o narrador Gonçalo ficava às vezes eufórico com o resultado do trabalho: num momento de inspiração coloca na

boca de Trutesindo um altivo grito de fidelidade: "De mal com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!" E então, encantado, "(...) atirando a pena, esfregou as mãos, exclamou, enlevado: - Caramba! Aqui há talento!" (p. 1217). O narrador primeiro conta também que há momentos em que a personagem não consegue escrever com fluidez, pois a pena lhe parece "lento arado em chão pedregoso", o que a leva a riscar logo "a linha que sentia deselegante e mole" (p. 1190/1). Esses comentários sobre a escrita constituem também sinais de ironia, piscadelas com que o autor implícito do romance desmistifica o escritor como inspirado demiurgo e chama a atenção do leitor para o caráter artificial e de construção de seu texto.

É interessante observar a irônica oposição que existe entre a atitude da personagem escritora e a do autor implícito do texto. Opondo-se à refinada ironia e ao artístico jogo do autor, a personagem exhibe o seu pragmatismo, a ironia retórica com que usa a sua arma, a pena, que afinal tem a mesma função da espada dos antigos Ramires. Distanciam-se assim o escritor e seu duplo, no romance, pois Gonçalo é a encarnação do escrevente, de que fala Barthes: para ele a escrita é uma atividade transitiva; a palavra é um meio usado para atingir seus objetivos de "recuperar" (na verdade superar) o poder de seus antepassados. A personagem afirma que sua escrita pretende-se como uma missão que deverá restaurar em Portugal o romance histórico; se o instrumento de poder de seus antepassados era a espada, o seu é a pena com a qual se "edificam reinos".

Mas o seu relato é ambíguo. Observe-se que Gonçalo narra os feitos dos Ramires, mas o seu grande herói é o Bastardo. Como o herói mítico, Lopo de Baião é sempre, na sua versão da história, uma figura solar: a sua face é a do "Claro Sol, onde as barbas aneladas, caindo nas solhas do armês, rebrilhavam como ouro novo" (p. 1341). Quando enterra o punhal na garganta de Lourenço, o esguicho de sangue lhe salpica "a clara face, as barbas de ouro" (p. 1343); mesmo depois de morto, permanece o brilho de seu cabelo e de suas barbas: "Só a madeixa dos cabelos loiros, repuxada, presa na argola, reluzia com um lampejo de chama, como rastro pela ardente alma que fugira" (p. 1401). E mesmo o esterco que o capataz lhe joga na face tem a função de fazer sobressair "as finas barbas de ouro" (p. 1402).

Em consequência da caracterização de Lopo de Baião como herói mítico, os Ramires ficam marcados como o monstro que, no mito, destrói o herói. Ao narrar a novela dos antepassados, o narrador segundo do romance - Gonçalo - coloca-se assim pragmática e ironicamente como superior àqueles bárbaros primitivos. Essa postura pragmática da personagem - essa sua preocupação com o poder - espelha-se ou se reduplica no romance, encontrando paralelo em várias outras personagens. Desnecessário seria lembrar isso relativamente aos Ramires antigos, cujas ações visavam sempre ao poder. Ou em relação ao André Cavaleiro, que abandonou

<sup>7</sup> EÇA DE QUEIROZ. *A ilustre casa de Ramires*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s/d. p.1214. Todas as citações serão dessa edição.

Gracinha ao pé do altar, diferentemente de Lopo de Baião, que morre pelo amor de sua Violante. Dada a decadência da "ilustre casa", Gracinha não representaria a vantagem que interessava ao Cavaleiro e só volta a interessá-lo quando está casada com o Barrolo, pois o que o amante conseguisse com ela seria sempre "lucro".

Essa repetição e esses encaixes de enunciado e de enunciação tornam-se entretanto sinais da ironia do autor implícito do romance. Especialmente ao tornar evidente a ambigüidade do personagem-narrador e ao atribuir-lhe múltiplas funções, o autor reafirma a sua nova postura diante do mundo e da obra literária, que deixa de ter objetivo de dar uma lição, mas procura revelar o seu aspecto lúdico com que o homem pode libertar-se das fatalidades que lhe marcam a vida.

Outra indicação da refinada ironia com que Eça constrói *A ilustre casa de Ramires* está na costura de diferentes gêneros na narrativa: o romance oitocentista de que é personagem Gonçalo Mendes Ramires, um Ramires degradado do século XIX, fraco e covarde, opõe-se à novela "histórica", de ambiente medieval, do autor Gonçalo Mendes Ramires. A ação do romance é lenta, adequada à observação e à análise da realidade representada; diferentemente, os episódios da novela são rápidos, restritos ao absolutamente essencial, sem considerações relativas à psicologia e aos sentimentos das personagens. O novo Ramires é bondoso, fraco, covarde e indolente, facilmente infiel à palavra dada; os antigos Ramires são fortes, violentos, intransigentes e cruéis. Mas se Trutesindo e todos os antigos Ramires são truculentos e não admitem reconsiderações, a bondade de Gonçalo o leva a cuidar do filho de quem o ofendeu, a impedir que fique preso aquele que o escarneceu e desafiou, a andar a pé ao lado de um trabalhador doente a quem cedeu o cavalo. O instrumento de que se serve Trutesindo para se afirmar é a espada; a arma de Gonçalo é, por um lado, um chicote e por outro a sua pena de pato. A ação de Trutesindo - ou da novela do autor Gonçalo - é linear, rápida e direta, atendendo com presteza à curiosidade do leitor; a ação de Gonçalo - ou do romance em que Gonçalo é personagem - é lenta, difícil, ruminada, adequada à reflexão, com um final que deixa em aberto o destino de várias personagens.

Como convém ao relato de uma novela medieval, a de Gonçalo gira em torno de um único fulcro dramático; por isso mesmo deixa de lado qualquer outra fonte motivadora, como é o caso das lutas de sucessão dinástica que precedem imediatamente a deflagração do conflito amoroso. Predomina a história linearmente contada, de incidentes que satisfazem, pelas surpresas, a curiosidade do leitor, marcando-se pelo gosto da aventura excepcional, fora do prosaico esquema do cotidiano. A ação reduz-se a momentos capitais da vida dos protagonistas, o que compraz a imaginação e a curiosidade; há o tema romântico das paixões contrariadas por preconceitos de família, culminando no sacrifício dos amantes. Há o amor que se justifica, por si só, como elemento deflagrador do conflito.

No plano do romance, ao contrário, percebe-se que a simultaneidade dramática procura refletir a complexidade da

vida humana. O tema da decadência de uma família presta-se à exploração dos vários ângulos de sua implicação social: no plano político a história devassa os recantos da demagogia, da prepotência da autoridade, da inautenticidade do sistema representativo, do desvirtuamento das funções públicas no serviço de interesses pessoais. Expõem-se à contemplação do leitor a falência do regime democrático, a exploração da ingenuidade e da ignorância do povo e os resultados da inoperância, da boemia e da ociosidade da aristocracia. Em relação à vida afetiva, o romance trama os fios sinuosos da deturpação do amor e do casamento, já que as alianças interessam apenas enquanto instrumento de ascensão econômica ou social e abrem espaço para um dos diletos temas queirosianos: o adultério. Na esfera das finanças revela-se a improdutividade da propriedade segura nas mãos daqueles que não têm as rédeas da produção agrícola. Fica nítida assim, em todos os aspectos, a mistificação que escuda o mundo em que se constitui o romance - o dos falsos políticos, dos falsos amantes, dos falsos lavradores -, que se contrapõe ao mundo da novela.

Características do século XII alimentam a ação da novela histórica: vida bélica e espírito cavaleiresco, marcando uma fase de afirmação da nação portuguesa, em que os valores buscados são de natureza épica. A vassalagem e a fidelidade ao rei estendem-se à vida afetiva, em que esses deveres se referem também à dama, em cuja defesa joga-se a honra do cavaleiro. Diferentemente, no romance, os valores são pragmáticos e relacionam-se com o mundo do trabalho e do empreendimento. O Gonçalo personagem tem plena consciência do papel fundamental do fator econômico na sua vida, percebendo com nitidez que o problema que o afeta é de natureza financeira.

Elabora-se o romance assim com uma complexidade narrativa que entretém ironicamente dois tempos, dois tipos de ação, dois gêneros literários distintos, dois diferentes tipos de personagens. A diferença entre Gonçalo e seus valentes antepassados, por exemplo, acentua-se, de início: à afirmação de lealdade de Trutesindo (p. 1217) segue-se imediatamente a deslealdade de Gonçalo para com o Casco (p. 1221); a coragem de Lourenço perante o Bastardo (p. 1342) é antecedida e seguida por aquele desgraçado temor inspirado pelo valentão das Narcejas (p. 1258) e pelo Casco (p. 1265); o que nos Ramires medievais era um irrefreável impulso para a vingança (p. 1343-4) transforma-se na cobardia de Gonçalo, quando percebe que o Cavaleiro que lhe desprezara a irmã conquista-a agora. E Gonçalo se horroriza quando reflete que ele mesmo empurrara Gracinha para os braços e para o bigodão do ex-amigo, a partir do desejo de ter o apoio do importante governador civil para as eleições (episódio do mirante, p. 1352).

Mas depois que a personagem vive uma morte simbólica ("Caiu no vasto leito como numa sepultura", p. 1367) e recebe, em sonhos, o estímulo de seus ancestrais para vencer a "sorte inimiga" (p. 1370), ocorre uma transformação: Gonçalo usa a arma herdada do passado, enfrenta e vence o valentão das Narcejas de quem fugira, covarde, por duas

vezes; é reconhecido pelo seu feito, vence brilhantemente as eleições (até o adversário confessa-lhe que não tem alternativa senão apoiá-lo) e, surpreso, reconhece-se amado e respeitado, concluindo que não teria sido necessária a sua humilhação diante do Cavaleiro para ser eleito.

Completando a sua transformação, Gonçalo toma posse verdadeiramente de sua Torre, perdoa magnanimamente ao valentão das Narcejas (marcando diferença relativamente aos antigos Ramires), - tem comportamento firme diante de Gracinha e do Cavaleiro (de quem recusa delicada e alta-neiramente o título de nobreza oferecido, comentando que mais adequadamente ele concederia um título de nobreza ao rei que dele o receberia). E para coroar a sua transformação, Gonçalo parte para a África, onde se afirma financeiramente, já que o lugar de deputado não lhe traz a desejada satisfação e nem o poder de cuja falta ele se ressentia. O romance termina entretanto em aberto, além de trazer apenas através de uma carta da prima Maria Mendonça as últimas notícias sobre Gonçalo Mendes Ramires, que se encontrara no Hotel Bragança com os Rio Manso - Rosinha e o pai. Esse encontro faz os amigos suporem a possibilidade de um casamento de Gonçalo com a menina; já circulara antes, entretanto, a notícia de que D. Ana Lucena comprara casa em Lisboa e preparava a sua mobília, o que parece indicar que a bela viúva também pensava em casamento. Fica a questão para o leitor extradiagético: pretendiam casar-se D. Ana e Gonçalo?

O romance permanece assim inconcluso, o que é sinal da ironia literária usada em sua elaboração. No plano de sua ação, a personagem contesta ironicamente o autor. Gonçalo-autor apresenta-se artificioso a Gonçalo personagem, mas este também contesta o autor, duvidando do acerto de elementos de sua história, de sua "pouca exatidão arqueológica", da possibilidade de que sanguessugas sugassem o corpo de um homem, "das coxas às barbas, enquanto uma hoste inimiga mastiga a ração!..." (p. 1403).

No segundo aspecto - o do gênero -, o romance e a novela contestam-se. Existe na novela uma única fonte dramática, hipertrofiada: a questão amorosa, romântica, em detrimento de todos os outros problemas. A partir de um casamento contrariado, de um fato da vida privada, mobilizam-se homens e tropas, armas e munições, numa grandiosidade de ação que ultrapassa a amplitude do motivo. No romance, ao contrário, há uma fonte realista, em que o plano afetivo apresenta-se em suas vinculações com os demais ângulos da existência humana. Os Ramires não são vistos aí na sua singular medida, como na novela, porque seus atos se

apreendem no todo intrincado de solicitações e respostas várias do homem à sociedade e ao tempo em que vive. Romance e novela ironicamente antagonizam-se, portanto.

No terceiro aspecto - o do tempo -, há tensão entre os dois planos, pois contrapõem-se inicialmente valores dos séculos XII e XIX. O papel histórico dos avós de Gonçalo envolvia-os em disputas de sucessão monástica, em lutas de emancipação política ou guerras de defesa da fé. Os antigos Ramires recebiam homenagens (de joelhos) e se apossavam (legitimamente!) de mantimentos e dinheiro, defendendo, com todas as forças e poder, as suas posses, em que se incluíam as mulheres da família. O Gonçalo do século XIX, embora também Ramires, é inicialmente fraco e submisso. Engole amargos desprezos e sufoca velhos ressentimentos contra o governador civil de Oliveira, por exemplo, rendendo-se afinal ao preço do apoio eleitoral em nome do qual entrega ao chefe político a irmã Gracinha, objeto de sua cobiça. Marca-se assim a decadência dos altivos Ramires. Ao mesmo tempo, porém, o novo Ramires é muito mais humano, é querido por todos e acaba por vencer as dificuldades, quando se dispõe pessoalmente à luta, de que é parte essencial a sua escrita de uma novela.

É interessante observar os vários níveis de narração existentes no romance: num deles estaria o narrador primeiro do romance, bem próximo de Gonçalo e do ambiente em que a personagem se movimenta, constantemente atento às suas ações, reações, contradições e muitas vezes servindo de seu porta-voz. No segundo nível estaria o narrador-personagem Gonçalo Mendes Ramires, fraco e sem prestígio, interessado em recuperar a história de seus antepassados a fim de afirmar-se diante de seus contemporâneos. Num terceiro e último nível estaria o autor implícito do romance, observador atento e divertido das lutas pelo poder no interior da narrativa, este sim um escritor na acepção de Barthes (em que o escritor se contrapõe ao escrevente). Gostosamente lúdico, particularmente atento a todos os fios com que se constrói a narrativa, esse autor deixa em suspenso várias questões, como a da oposição entre Romantismo e Realismo e a da valorização ou não do romance histórico. Espelhando-se no bom humor e na capacidade de brincar com as palavras, revelados em vários momentos pela personagem central do romance, esse autor explicita a capacidade multiplamente sedutora da narrativa e enfatiza a intrincada trama do texto, que constrói com a sua plurissignificância uma verdade narrativa própria, não situada no plano do pragmatismo e da solução de problemas, mas no da comunicação, da criatividade, do fingimento e da arte.