

Aspectos da autoria na formação do imaginário em *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett

RESUMO

O presente artigo investiga aspectos da autoria na formação do imaginário em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Iser (2002) compreende que a oposição ficção/realidade não é adequada para explicar a natureza do texto literário. Nessa esteira, postula que o imaginário, o fictício e o real, elementos que se correlacionam intertextualmente, formam a tríade que constitui a obra literária. A partir dessa perspectiva e da concepção de autoria de Eco (1994), mostra-se como Garrett conduz a narrativa de *Viagens na minha terra* a fim de guiar e formar o imaginário do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Imaginário; Almeida Garrett.

Angelo Moreno Bidigaray Sanches
angelosanches@vmail.com
Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Raquel Trentin Oliveira
raqtrentin@yahoo.com.br
Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO EM VIAGENS NA MINHA TERRA

Comumente uma das definições dadas de literatura é que ela compreende a escrita de obras “imaginativas”, “ficcionais”. Por esses termos, entende-se o texto literário como o relato que não ocorreu na realidade e que só foi construído/fingido com a finalidade de entreter. Embora funcional, tal conceituação não consegue explicar apropriadamente o fenômeno literário. Eagleton (2006) esclarece algumas limitações de se conceber o literário como história ficcional ou imaginativa. Conforme exemplifica o autor, basta um breve olhar para o cânone para se verificar que muitas obras a ele pertencentes não se tratam de ficção. No caso inglês, por exemplo, pode-se citar os sermões de John Donne e a autobiografia espiritual de John Bunyan. Em terras brasileiras, há os sermões de Padre Antônio Vieira e, a sempre presente nas aulas de literatura, Carta de Pero Vaz de Caminha.

A concepção de obra literária como história imaginativa ou ficcional cujo fim é entreter o leitor é relativamente moderna. Está ligada, no desenvolvimento das sociedades, à formação de uma indústria livreira direcionada a atender ao aumento do público leitor ávido por histórias ficcionais. Contudo, literatura nem sempre foi entendida como ficção. Aguiar e Silva (2007) explica que, até o século XVIII, literatura significava erudição, saber, ciência em geral. Texto literário, assim, era tanto um tratado de filosofia de Hobbes quanto um poema de Petrarca, tanto os ensaios de Montaigne quanto o teatro de Shakespeare.

Afora as obras não-ficcionais consideradas literárias, a distinção entre ficção e realidade é outro problema para a determinação dos limites que classificam a literatura. Sem mencionar os problemas filosóficos implicados nessa questão, verifica-se que muitas obras foram concebidas por seus autores como registros fatuais, mas hoje são reputadas por ficção. Segundo ilustra Eagleton (2006), autores como Edward Gibbon e Newman entendiam que seus escritos eram verdadeiros, entretanto, leitores atuais os consideram “literatura”. Por outro lado, leituras menos aprofundadas correm o risco de considerar textos antigos como registro de fatos. Provavelmente, um leitor moderno desconfiará da veracidade da Teogonia de Hesíodo, todavia, terá a mesma facilidade para reconhecer as convenções poéticas e retóricas da primeira biografia de Gregório de Matos? A distinção entre ficção e realidade, assim, parece ser relativa à concepção de cada observador. O relato do Gênese por uns é considerado fatural, por outros, ficcional. Conforme conclui Eagleton, “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é questionável” (2006, p. 2).

Viagens na minha terra é outro exemplo de obra literária que combina tanto ficção como realidade em sua constituição. Em 1843, um escritor português chamado João Leitão da Silva, mais conhecido por Almeida Garrett, viaja de Lisboa ao Vale do Santarém. As impressões da viagem servirão de matéria para a publicação de um romance de sua autoria chamado Viagens na minha terra. Garrett começa a publicar o texto no mesmo ano da sua viagem até 1845 na Revista Universal Lisboense. No ano seguinte, Viagens na minha terra é publicado como um volume único. A obra de Garrett é dividida em 49 capítulos. Neles, o relato da jornada a Santarém é recheado de digressões filosóficas, literárias e políticas.

Poder-se-ia pensar que as Viagens são dominadas pela figura do protagonista que traduz as experiências do percurso ao leitor. Contudo, a parte central da obra é a história de amor de Joaquina e Carlos: em meio à guerra entre constitucionalistas e realistas, os primos Carlos e Joaquina se reencontram. Entretanto, o amor do casal conta com a resistência de Frei Dinis, cujo passado obscuro põe em xeque o desenlace amoroso dos protagonistas. Como se verifica, trata-se, portanto, de uma história dentro da história. É de se acreditar que grande parte da riqueza da obra venha da adição dessa segunda trama. Garrett, com *Viagens na minha terra*, executa em Portugal o que Laurence Sterne fez com *Viagem Sentimental* (1787), na Irlanda, e o que Xavier de Maistre fez com *Viagem à roda do meu quarto* (1795), na França. Sobretudo, este último será como um modelo adaptado e parodiado da jornada do escritor português.

A despeito da fruição literária, as Viagens de Garrett são um exemplo da longa e debatida questão da ficção e realidade na literatura. Seria muito razoável que, após ler a obra, um leitor indagasse: Por que *Viagens na minha terra* é uma obra ficcional se se trata do relato de uma jornada que realmente aconteceu? Por outro lado, se a história fictícia de Carlos e Joaquina serve para justificar a obra como ficção, por que, inversamente, a narração dos fatos ocorridos na viagem do autor não é o bastante para categorizar o romance como registro historiográfico – ou mesmo autobiográfico? Longe de parecerem desnecessárias, tais questões são importantes para se entender a natureza da literatura e a problemática envolvida na definição do que é ou não literário.

Bem como Eagleton (2006), Wolfgang Iser (2002) também considera ineficiente a oposição ficção/realidade para se explicar o fenômeno literário. É através da concepção desenvolvida por Iser (2002) de real, fictício e imaginário que se pode compreender *Viagens na minha terra* para muito além de categorizações maniqueístas. O autor alemão propõe que na obra literária se relacionam não apenas aspectos fatuais e ficcionais, mas também o imaginário do leitor. É da inter-relação desses três elementos que o texto literário se compõe.

É significativo ressaltar que o presente trabalho entende o real, o fictício e o imaginário conforme a perspectiva de Iser (2002). Segundo o autor, o real, no que concerne à literatura, é compreendido como o mundo extratextual prévio à obra que constitui os seus campos de referência. O mundo extratextual, assim, concebe-se como o mundo empírico. Nesse sentido, o real pode ser “sistema de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como [...] outros textos” (ISER, 2002, p. 985). As relações sociais, os fatos históricos e a própria literatura, enquanto faticidade extratextual, por exemplo, constituem-se como o real que pode ser aproveitado como matéria-prima literária.

De forma semelhante, Iser (2002) afirma que é dificilmente determinável o caráter ontológico do fictício. Desse modo, define-o como um “ato intencional” (ISER, 2002, p. 985), de modo que, acentuando-se o seu caráter de ato, evite-se definições de “ser”. Tal conceituação se desvia de conceber o fictício como o “não-real”, como categoria que se expressa através de uma relação antagônica com o seu oposto. Tomar o fictício como o “não real” é retomar a questão, ainda não respondida cabalmente, conforme o autor, de “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de real?” (ISER, 2002, p. 958). Na qualidade de “ato intencional”, o fictício manifesta o seu caráter criativo pelo qual o mundo da ficção é arquitetado a partir de um princípio extratextual. Da mesma forma, Iser (2002) evita definir o imaginário como uma faculdade humana. Por isso, recusa

associar o imaginário a conceitos como imaginação e fantasia que, no transcorrer da tradição do pensamento, adquirem significados acabados e, por vezes, distintos. Assim sendo, prefere o autor descrever o funcionamento do imaginário face ao texto literário a defini-lo, de forma que “o termo ‘imaginário’ é aqui introduzido como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele” (ISER, 2002, p. 985).

É à luz dessas concepções teóricas que se aborda a obra de Garrett. Como se concebe também como relato de viagem, *Viagens na minha terra* inclui muito da realidade, isto é, de elementos que existem enquanto fatos extratextuais. Isso é perceptível nos lugares, nos nomes, na história dos monumentos arquitetônicos e em vários outros dados, existentes no mundo empírico, que o narrador-protagonista encontra no percurso. Contudo, segundo elucida Iser (2002), quando um texto literário representa a realidade, tal representação não se concebe pura e meramente como repetição do real. Quando Almeida Garrett, por exemplo, seleciona determinados elementos da realidade para constituir seu romance, esses dados são retirados do seu contexto original e perdem, assim, a determinação semântica e estrutural que possuíam. Iser (2002) denomina esse processo de seleção. É através dele que o autor consegue, a partir de determinados elementos prévios à obra, elaborar um mundo ficcional em que tais dados fatuais já não se concebem com as mesmas determinações semântico-estruturais. Deslocados e reprocessados pelo autor, os dados extratextuais servem para finalidades que não detinham na realidade empírica:

Depois de muito procurar entre pardieiros e entulhos, achamo-la enfim a igreja de Santa Maria de Alcáçova. Achamos, não é exato: ao menos eu, por mim, nunca a achava, nem queria acreditar que fosse ela quando ma mostraram. A real colegiada de Afonso Henriques, a quase catedral da primeira vila do reino, um dos principais, dos mais antigos, dos mais históricos templos de Portugal, isto?... esse igrejório insignificante de capuchos! mesquinha e ridícula massa de alvenaria, sem nenhuma arquitetura, sem nenhum gosto! risco, execução e trabalho de um mestre pedreiro de aldeia e do seu aprendiz! É impossível! (GARRETT, 2012, p. 156)

A igreja mencionada por Garrett existe na realidade, ou seja, existe enquanto elemento prévio ao texto. Situa-se em Santarém e foi fundada no início do século XII, após a conquista de D. Afonso Henriques, por cavaleiros da Ordem do Templo. A igreja teve muita importância no período medieval, tendo sediado a primeira freguesia cristã depois da conquista e servido como capela do Paço Real. Durante os séculos XVI a XVIII, a igreja passou por uma série de reformas que descaracterizaram o seu estilo gótico. Atualmente, pouco resta da arquitetura primitiva da Igreja de Santa Maria de Alcáçova.

A igreja de Garrett é um cenário real que está inserido no texto ficcional, assim entendido porque fruto do “ato intencional” do autor. Todavia, ela não é a mesma que existe no mundo empírico. Ao ser selecionada e ingressar no mundo ficcional, a Igreja de Alcáçova desliga-se do contexto em que estava inserida e perde a determinação semântica e estrutural original. Há, portanto, diferenças entre o templo textual e o extratextual. A igreja, no mundo empírico, passou por inúmeros processos de restauração que a descaracterizaram. Em *Viagens na minha terra*, ela é descrita como “mesquinha e ridícula massa de alvenaria”. Na Santarém real, a igreja possui relevância histórica, na ficção de Garrett é um “igrejório insignificante

de capuchos!”. Na realidade, os estilos neoclássico e maneirista ocultaram o gótico. Na narrativa, a igreja é “sem nenhuma arquitetura, sem nenhum gosto! risco, execução e trabalho de um mestre pedreiro de aldeia e do seu aprendiz!”. Como se evidencia, embora se trate da mesma igreja, a da ficção possui uma caracterização dentro da trama bem mais depreciada, que condena as metamorfoses impostas ao cenário. Isso ilustra a transformação semântica que esse dado da realidade toma dentro da obra de Garret. Desse modo, a Igreja de Alcáçova ingressa no texto como elemento fatural, entretanto tal elemento é reprocessado pelo autor, fazendo com que o templo da narrativa seja uma referência à igreja real, mas não seja a sua representação tal qual é na realidade, pois transformada pelo processo de seleção.

Ao processo de seleção, Iser chama ato de fingir: “se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir” (2002, p. 958). Segundo o conceito, o que Garrett executa no caso da igreja não é apenas representação da realidade, mas um ato de fingir, por meio do qual a realidade serve à construção do imaginário do leitor, terceiro elemento da tríade de Iser (2002).

Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por essa repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER, 2002, p. 958).

Ainda tomando o templo de Alcáçova: quando a realidade é repetida no ato de fingir, ela perde a determinação que originalmente possuía, transgride os limites em que se circunscrevia. Isto é: Garrett, nas Viagens, não está limitado a representar a Igreja de Santa Maria de Alcáçova observando a realidade histórica, social, estética ou política dela. Conforme seu arbítrio, pode narrar que algum caso de amor entre Joanhina e Carlos aconteceu ali; pode afirmar que a igreja foi construída sobre as ruínas de um antiquíssimo templo pagão; pode descrever que há ali um cômodo que nunca existiu; pode retratá-la como uma tragédia arquitetônica, ainda que na realidade haja elementos positivos no estilo do prédio. A possibilidade de se exceder a referência empírica, Iser (2002) denomina transgressão de limites. A transgressão de limites permite, assim, a indeterminação da realidade, ou seja, que o ato de fingir faça com que os dados fatuais do texto literário não estejam limitados ao mundo empírico. Isso ocorre justamente para que seja possível o imaginário do leitor ser moldado: “No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real” (ISER, 2002, p. 959).

Persistindo no exemplo de Garrett: cada leitor tem uma ideia particular de igreja. Para alguns, pode ser um templo sombrio medieval, para outros um lugar simples repleto de gente a orar e cantar, ainda para outros pode ser um local opulento, cheio de arabescos dourados. Não existe uma concepção fixa de igreja e, mesmo em um único indivíduo, essa concepção pode variar ou coexistir com outras. Iser (2002), descrevendo as manifestações do imaginário, explica que ele não possui uma forma determinada: “O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência”. (2002, p. 958). Quando o autor das Viagens seleciona a Igreja de Alcáçova, descrevendo-a e

localizando-a dentro do esquema narrativo, o imaginário do leitor é levado a construir uma imagem mais específica de Igreja: um templo muito antigo, em uma histórica cidade portuguesa, esquecido e arruinado pelas reformas nele feitas. Produz-se, portanto, uma referência em que o imaginário informe do leitor vai ser determinado pelo ato de fingir do autor.

Iser (2002) explica que, da mesma forma que o autor executa uma transgressão de limites ao indeterminar a realidade, a definição do imaginário, enquanto ação que conduz o informe para uma determinada configuração que lhe atribui o predicado de realidade, também é uma transgressão de limites. Garrett, portanto, ao relatar o episódio da Igreja de Alcáçova, realiza uma transgressão dupla de limites. Indetermina a igreja que existe no mundo empírico e determina a concepção imaginária de igreja do leitor. Ocorre, assim, a indeterminação do real e a determinação do imaginário ou, em outras palavras, a irrealização do real e a realização do imaginário.

O processo de seleção encontra na combinação sua correspondência intratextual. Conforme Iser, a combinação “abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (2002, p. 963). Ou seja, o elemento selecionado da realidade é combinado com outros elementos e atributos, inclusive com personagens e eventos de natureza reconhecidamente fantasiosa. Combinados, os dados do texto têm seu potencial semântico acentuado, pois perderam a determinação semântica extratextual devido à ação do processo seletivo. Além disso, reajustados no esquema do texto, a combinação cria relacionamentos entre os elementos da obra, que constituem o tecido narrativo.

Em suma, como já referido, Eagleton (2006) e Iser (2002) concluem que a oposição ficção/realidade não é adequada para se explicar a natureza do texto literário. O autor alemão exprime que ocorre um processo mais complexo na constituição da literatura. Em vez de uma relação binária, em que elementos ficcionais e reais se opõem no interior da obra, ocorre uma correlação entre o real, o imaginário e o fictício, articulados pelo processo de seleção e combinação. Essas categorias, trabalhando conjuntamente, formam a tríade que constitui a obra literária. Dentro dessa lógica, é possível se conceber mais adequadamente as questões iniciais: Por que *Viagens na minha terra* é um texto literário se se trata de um registro de viagem? Basta a história de Joanhina e Carlos para a obra ser considerada ficção? Na constituição da obra literária, elementos reais e ficcionais se articulam para a formação de um imaginário que leva ao público a conceber o mundo ficcional. É justamente por esse esforço comum na formação do imaginário, e não por possuir elementos reais ou ficcionais, que *Viagens na minha terra* pode ser considerada obra de literatura.

GARRETT E A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA

Embora muitas vezes entendido como relato de viagem, *Viagens na minha terra* é uma obra que não se filia perfeitamente a um determinado gênero. Garrett faz com que a narrativa de sua peregrinação até Santarém seja também digressão filosófica, crítica literária, manifesto político, romance folhetim, de forma que qualquer intenção classificatória se torna praticamente impraticável. Segundo

explica Alsina (2006, p. 11-12), o autor português opta “por uma espécie de passeio por diferentes gêneros literários, fazendo com que aquilo que parecia ser um simples relato de viagem se torne, no decorrer do percurso, um experienciar de diferentes tipos textuais”. Essa mistura de gêneros tornam as Viagens uma obra híbrida, que, a despeito da crítica romântica, não se filia, como dito, precisamente ao gênero impressões de viagem. Tal hibridez evidencia o caráter subversivo e transgressor de Viagens na minha terra. Como explica Carlos Reis (1991, p. 12 apud AMABILE, 2018, p. 6), Garrett é “um escritor profundamente híbrido, recusando, na sua prática artística, esse ‘vício das escolas’”. A afirmação do autor tem em vista a atitude crítica de Almeida Garrett com o romantismo. Amabile (2018) argumenta que o autor das Viagens zomba do romantismo ao criar a narrativa folhetinesca de Joaquina e Carlos baseada em estereótipos românticos. É nesse sentido que a obra antevê algumas características da literatura dita moderna. A hibridização, a fluidez de gênero e a crítica aos estereótipos demonstram que “Almeida Garrett apresentava características pós-modernas antes mesmo de se falar em modernismo” (AMABILE, 2018, p. 5).

Além da mistura de gêneros textuais, a autoria é outra questão de relevância nas Viagens. Da mesma forma que os gêneros são híbridos, nas Viagens autor e narrador (ou autor discursivo) são categorias difíceis de distinguir. Como relato de viagem, a obra de Garrett, inclui elementos da realidade e parece, assim, reivindicar a presença de um autor empírico. Contudo, a sua concepção literária, aponta para a manifestação na obra de um Garrett narrador, sem nenhuma implicação com a realidade extratextual. O autor foi (e é) tema recorrente de debate da moderna teoria literária.

Conforme exprime Gagliardi (2010, p. 285), “a maior parte das correntes críticas surgidas no século XX relega ao autor um papel meramente contingente ao fazer literário”. Opondo-se à crítica biografista, correntes teóricas como o New Criticism e o formalismo russo advogam que explicar a obra literária através da biografia autoral é limitar ou minar a crítica de ficção, pois “encontrar o sentido do texto na intenção do autor significa reduzir a tarefa do crítico a uma entrevista [...] a uma investigação distinta do contato mais detido com o próprio texto” (GAGLIARDI, 2010, p. 287). Essa tendência do apagamento da autoria é levada ao extremo por Roland Barthes, que postula a morte do autor: a materialidade textual independe de qualquer princípio extratextual. Nos últimos tempos, a teoria tem relativizado a inutilidade da autoria para a crítica literária. Harold Bloom, como aponta Gagliardi (2010), por exemplo, entende o autor como um leitor da tradição que lhe foi legada. É a partir da leitura da tradição literária e de um esforço criativo que o autor constrói a sua obra. Booth (1980), por outro lado, aponta que o autor nunca se ausenta completamente de sua obra. Ele deixa como substituto o autor implícito, representação discursiva da autoria empírica. Dentro desse embate crítico, o presente trabalho baseou-se na teoria exposta por Eco (1994) que, na corrente mudança sobre o paradigma da autoria, defende a importância do autor e do leitor na constituição da obra literária.

No processo de modelação do mundo ficcional, o autor tem o papel principal. É o autor que fornece uma referência para que o imaginário do público seja formado. Contudo, o autor não pode criar o mundo ficcional sozinho, é necessária a ajuda do leitor para completar os espaços deixados pela narrativa. Como elucida Eco (1994, p. 9), “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”. A narrativa, devido à sua multiplicidade de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre o mundo ficcional. A partir dos dados

fornecidos, deve-se expandir e complementar o mundo do texto, inferir relações, caracterizações, concepções ético-morais, eventos etc, de modo que cabe ao leitor, portanto, preencher os não-ditos da obra. Da atuação em conjunto, assim, do autor e do leitor se cria a obra literária, definida por Iser (2002) como uma forma de tematização do mundo.

Embora o leitor tenha a liberdade de completar as lacunas da obra, ele deve – ou, pelo menos, é aconselhável – o fazer de acordo com as possibilidades facultadas pelo texto. Leituras que extrapolem essas possibilidades ou que sejam feitas sem a postura adequada, como, por exemplo, emocionar-se em uma cena cômica ou rir-se do destino do herói trágico, seriam consideradas “erradas”. Contudo, não há nenhuma lei que impeça um leitor de consumir o texto a sua maneira – por mais incoerente que seja. É nesse ponto que Eco (1994, p. 14) faz uma distinção importante: “O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico” (grifo nosso). O leitor empírico, sujeito dotado de subjetividade e de existência prévia e independente da obra, pode ler de qualquer forma, inclusive sentir prazer com as ações de um personagem criado para ser símbolo de sordidez e maldade. Entretanto, o texto prevê um tipo de leitor modelar que leia conforme as possibilidades da narrativa e com a disposição conveniente (rir do cômico, compungir-se do trágico, gostar do herói...). Eco (1994) chama tal leitor esperado e criado pelo texto de “leitor-modelo”. Para ele, o leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Como se evidencia, o leitor-modelo é diferente do leitor empírico. O leitor-modelo se constitui como um modo ou modos de leituras adequados prescritos pelo próprio texto. Sua existência é puramente textual. Cabe ao leitor empírico, sujeito com psicologia e estrutura física, seguir as normativas textuais e se comportar, ou não, como o leitor-modelo.

Se é o leitor-modelo que o texto tem em vista, cumpre investigar, por outro lado, que espécie de mundo estilizado o autor apresenta, como ele conduz a narrativa para apresentá-lo e as maneiras de como se concebe a autoria nesse processo. Wayne Booth (1980) explica que os modos de narração foram reduzidos a dois tipos principais: “contar” e “mostrar”. O primeiro modo pode ser entendido como a forma de narração em que o autor ou o seu porta-voz fidedigno penetra em todas as instâncias da narrativa, inclusive na consciência e nos sentimentos dos personagens, revelando o oculto e conduzindo o juízo do leitor. O segundo modo narrativo se refere ao tipo de narração em que o autor se pretende indiferente à narrativa, fazendo parecer que ela se conta sozinha pelo privilégio da perspectiva das personagens. Ele apenas mostra os acontecimentos e as personagens em ação, contudo cabe ao leitor julgá-los. O “contar” foi, principalmente pelas intervenções e produções de Flaubert e James, entendido tradicionalmente como narração “subjetiva” e “não artística” e o “mostrar” como narração “impessoal”, “dramática”, “artística”. Apesar da distinção, Booth (1980) ressalta que a narrativa ficcional é feita por diferentes maneiras de contar e mostrar. Quando o autor das Viagens principia sua narrativa afirma:

Estas minhas interessantes viagens não de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não pense que são quaisquer dessas rabiscadoras da moda que, com o título de Impressões de Viagem, ou outro que tal, fatigam as impensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie. (GARRETT, 2012, p. 21)

O trecho acima expõe a perspectiva narrativa adotada. A narração das Viagens será feita por quem as vivenciou. O narrador-personagem, portanto, é a testemunha ocular dos fatos narrados. Isto é, apresenta-se como um narrador pretensamente confiável, que garante a veracidade dos acontecimentos, pois foram por ele presenciados. Além de informar que será o narrador das Viagens, a voz narrativa informa um pouco mais de si. Afirma que o registro da viagem será “uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século”. O leitor, nesse ponto, pode ser levado a pensar que Garrett é um homem orgulhoso, pois afinal tem a presunção de dizer que o seu romance será uma obra-prima. Contudo, pouco importa para esta análise se Almeida Garrett era um sujeito orgulhoso ou não. Não é possível se provar que a frase “Estas minhas interessantes viagens não de ser uma obra-prima” representa de alguma forma a psicologia de um homem vaidoso. Não há qualquer relação necessariamente transparente entre o que está no texto e a realidade, pois, como já se viu, os dados do mundo empírico que ingressam na obra deixam de possuir as mesmas propriedades que detinham no mundo extratextual. Resulta que não é possível se reconstituir o real, segura e completamente, a partir de elementos que advém de um mundo fictício. Não há como saber, portanto, se o autor que se expressa no texto é um retrato fidedigno do autor que existe fora dele. É, por causa disso, que este trabalho entende o eu que fala “Estas minhas viagens” não como um autor empírico, sujeito com determinada subjetividade existente fora do texto em determinado tempo e sociedade, mas como autor discursivo.

Eco (1994) denomina o autor discursivo de autor-modelo. Nesses termos, o define: uma voz que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p.21). O narrador-personagem das Viagens, assim, não é o Almeida Garrett real, indivíduo, preexistente ao texto, dotado de corpo e psicologia, mas a manifestação de uma voz – autoria discursiva – que conduz a narrativa e que quer conduzir o leitor pelos caminhos dos bosques de Viagens na minha terra. É essa estratégia textual que se passa por orgulhosa e que se dá ao direito de dirigir os juízos do público:

Este é que é o pinhal da Azambuja? Não pode ser. Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Artes, que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão... (GARRETT, 2012, 35)

O trecho acima se constitui apenas do juízo negativo do narrador-personagem na ocasião em que chega ao pinhal de Azambuja. Não há descrições do Pinhal que justifiquem sua apreciação. O leitor não consegue visualizar, assim, o que motivou a ironia: “Este é que é o pinhal da Azambuja? Não pode ser. Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico!”. Testemunha ocular, o autor-modelo se reserva ao direito de não descrever a cena para o público. O leitor, dessa forma, é forçado a anuir à perspectiva do narrador, pois é ele que monopoliza a perspectiva da narrativa. Esse trecho é um exemplo de como o autor das Viagens é inclinado mais a “contar” do que a “mostrar”; simplesmente comunicar ao público que o pinhal de Azambuja é um lugar decepcionante do que provar sua avaliação através de descrições ou das impressões de personagens

específicas que contemplassem o local. Através dessa estratégia de monopolizar os pontos de vista da narrativa, o autor-modelo objetiva manter ao seu lado o leitor.

Viagens na minha terra é uma obra que extrapola aquilo que se consideraria impressões de viagem. Grande parte da narrativa é feita pelo narrador em primeira pessoa perambulando pelas vias e monumentos de Portugal, julgando a decadência do país e executando constantes digressões. Talvez o fato mais notável das Viagens de Garrett seja a inclusão de outra trama dentro do relato feito pelo narrador-personagem. Na contemplação de uma bela janela, o narrador descobre, por um companheiro de jornada, que naquele local, avistava-se uma bela menina de olhos verdes, tratada por menina dos rouxinóis, cuja fatídica história se passou há 10 anos. É através desse viajante que o narrador toma conhecimento da história de amor de Joaquina e Carlos. A conclusão lógica desse episódio é que, se o narrador resolvesse contar a história da menina de olhos verdes, forçosamente a narrativa deveria estar sujeita ao conhecimento e perspectiva de quem a lhe relatou.

Um dado interessante, contudo, é que o narrador não se sente inibido de tomar por sua a história que lhe foi contada: “e eis aqui a história da menina dos rouxinóis como ela se contou. É o primeiro episódio da minha Odisseia” (GARRETT, 2012, p. 64, grifo nosso), “tanto basta para se saber que estou suficientemente habilitado para cronista da minha história, e a minha história é esta.” (GARRETT, 2012, p. 68, grifo nosso). Essa posse reivindicada da narrativa é um indício do modo de narração. A história de amor entre Carlos e Joaquina não será relatada conforme a perspectiva lógica: limitada pela fonte. O narrador, ou, mais apropriadamente, o autor-modelo que por meio dele se expressa, tomará posse da narrativa e penetrará com sua mente a interioridade e os pensamentos dos personagens. Por “minha história”, o narrador-personagem sinaliza que se tornará narrador onisciente.

Passavam, sem as ver e sem refletir onde estavam, por entre as vedetas de ambos os campos... e ao mesmo tempo de umas e outras lhes bradou a voz breve e estridente das sentinelas: – Quem vem lá? Estremeceram involuntariamente ambos com o som repentino de guerra e de alarma que os chamava à esquecida realidade do sítio, da hora, das circunstâncias em que se achavam... Daquele sonho encantado que os transportara ao Éden querido da sua infância, acordaram sobressaltados... viram-se na terra erma e bruta, viram a espada flamejante da guerra civil que os perseguia, que os desunira, que os expulsava para sempre do paraíso de delícias em que tinham nascido. (GARRETT, 2012, p. 120)

Depois de se encontrarem convenientemente por acaso, voltam Carlos e Joaquina para seus respectivos lares absortos pelo arrebatamento de estarem na presença um do outro. Sem perceber, ficam entre as linhas inimigas, até que são surpreendidos pelas sentinelas. O efeito que tem a interrogação das sentinelas é descrito pormenorizadamente, de uma forma que um simples observador ou um narrador “impessoal” não o poderia fazer. O narrador-personagem, agora na categoria de narrador onisciente, penetra a profundidade dos sentimentos das personagens. Elucida que, para Carlos e Joaquina, o momento em que foram surpreendidos não representava apenas tomar consciência do lugar onde estavam. Na interioridade do casal, o alarme das sentinelas era como uma força que os

arrancava “Daquele sonho encantado que os transportara ao Éden querido da sua infância” para um local onde “viram-se na terra erma e bruta, viram a espada flamejante da guerra civil que os perseguia, que os desunia, que os expulsava para sempre do paraíso de delícias em que tinham nascido...”. Como se evidencia, o narrador, personagem das suas Viagens e voz onisciente da trama da menina dos rouxinóis, não se limita a mostrar os seus personagens em ação; ele relata as experiências íntimas deles. Eis mais um indício de que o relato de Garrett, tanto em primeira quanto em terceira pessoa, é inclinado mais a “contar” do que a “mostrar”.

No momento em que o narrador-personagem fala “minha história”, outro sentido parece se declarar. Não estaria o narrador-personagem declarando também que a história da menina dos rouxinóis é a sua própria história? Que a narrativa do romance entre Carlos e Joaninha seria uma espécie de alegoria da sua própria vivência? Que as duas narrativas que compõem Viagens na minha terra têm em comum representarem experiências do autor? É nesse ponto que a crítica biografista costuma explicar a segunda trama de Viagens na minha terra. Carlos é uma metáfora do liberalismo defendido pelo próprio autor empírico; o frade representa o Portugal antiquado; a oposição entre eles representa o conflito de visões liberais e monárquicas em Portugal; e o desfecho infeliz alegoriza a decepção que o autor sofreu na implantação do liberalismo em Portugal.

A concepção ilustrada acima é lógica e defensável. Todavia, para este estudo, preferiu-se entender o autor, segundo a perspectiva de Eco (1994), como estratégia textual e não como ser empírico. Nesse sentido, argumenta-se que não é possível se atribuir inequivocamente à representação textual a psicologia autoral. Da mesma forma que não se pode considerar Machado de Assis um defensor da burguesia por causa de Memórias Póstumas de Brás Cubas; ou se afirmar que Gregório de Matos era um homem depravado por causa da sua poesia burlesca. Conforme Eco (1994), portanto, este trabalho entende, como já referido, o autor como uma estratégia discursiva sem necessariamente estar ligada a uma dada subjetividade, isto é, concebe-se o autor como modelo e não como ser empírico. Em Viagens na minha terra, o autor-modelo se revela na pessoa do narrador-personagem e narrador onisciente que durante a narrativa opta por exercer um firme controle sobre os fatos narrados, direcionando sem muitas justificativas o juízo do leitor. Dessa forma, o autor-modelo das Viagens busca incessantemente que seu público concorde com o que lhe é proposto, confirmando as palavras de Eco (1994): “o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado” (p. 21). Provavelmente, o autor-modelo das Viagens, o Garrett discursivo, seja mais imperioso e dissimulado que afetuosos.

Não se pode negar, entretanto, que o autor empírico existe e, também, é uma voz. Sem o autor empírico – é ele que escolhe/seleciona os elementos que entrarão no texto – não há autor-modelo, não há narrativa, nem formação do imaginário. Nos diagramas de Eco (1994), o autor empírico aparece como produtor do autor-modelo, como princípio extraliterário gerador da ficção, o proprietário do “ato intencional” que, conforme Iser (2002), caracteriza o fictício. A questão que se impõe é qual autor trabalha na formulação do imaginário, o empírico ou o modelo, o extratextual ou o textual? Levando em consideração que Iser (2002) não trabalha com as mesmas categorias que Eco (1994), conclui-se naturalmente que é o autor subjetivo que produz os atos de fingir no processo de formação do

imaginário. O autor-modelo, portanto, existe apenas na ficção, não pode selecionar os elementos da realidade que constituirão a narrativa. O autor-modelo pode apenas demonstrar na ficção o que o autor empírico permite e quer demonstrar. O autor nunca morre.

Como se pode entender, portanto, a problemática da autoria na formação do imaginário em *Viagens na minha terra*? Sucintamente, pode-se se dizer que há um autor empírico que viajou efetivamente de Lisboa até Santarém e desejou escrever a respeito dessa viagem e de outros aspectos. Posteriormente, esse autor selecionou a matéria real e ficcional que comporia sua narrativa. Na narrativa, a matéria é combinada por intermédio do autor-modelo, estratégia discursiva que está constantemente direcionando o juízo do leitor. Isso se evidencia na inclinação do narrador-personagem em “contar”, estabelecendo juízos e sondando os personagens. Através dessa estratégia, manifestam-se as referências que servirão para formar o imaginário do leitor. Participe do processo, cabe a ele, agora, completar as lacunas do mundo da narrativa, assumir o papel de leitor-modelo e escolher os caminhos na sua viagem ficcional.

Authorship aspects in relation to formation of the imaginary on *Viagens na Minha Terra*, by Almeida Garrett

ABSTRACT

This paper investigates authorship aspects in relation to the formation of the imaginary in *Viagens na minha terra*, by Almeida Garrett. Iser (2002) understands that the opposition between fiction and reality is not suitable to explain the nature of the literary text. On this treadmill, Iser establishes that imaginary, fictitious and real, elements that are intertextually correlated form the triad that constitutes the literary work. From this perspective and Eco's authorship conception (1994), one demonstrates how Garrett leads the narrative of *Viagens na minha terra* in order to guide and shape the reader's imaginary.

KEYWORDS: Authorship. Imaginary. Almeida Garrett.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ALSINA, A. C. Garret e Saramago: viagens pela terra e escrita portuguesas. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006.

AMABILE, L. R. Escrita criativa como transgressão: ponderações a partir de Viagens na minha terra. **Revera**, v.3, 2018.

BOOTH, W. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAGLIARDI, C. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, 2010.

GARRETT, A. **Viagens na minha terra**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, L. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 957-987.

Recebido: 27 mai. 2019

Aprovado: 09 jul. 2019

DOI: 10.3895/rl.v21n22.10162

Como citar: SANCHES, Angelo Moreno Bidigaray; OLIVEIRA, Raquel Trentin. Aspectos da autoria na formação do imaginário em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. *R. Letras*, Curitiba, v. 21, n. 33 p. 01-15, jan./ jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.utfrpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

