

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS, COMUNICAÇÃO E ARTES

RETÓRICA DA IRONIA
EM
VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE E VIAGENS NA MINHA TERRA

Curso de Mestrado em Literatura – especialização em Literatura Comparada

Noémia Maria Morgadinho Urbano Pinheiro

FARO

2011

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS, COMUNICAÇÃO E ARTES

RETÓRICA DA IRONIA
EM
VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE E VIAGENS NA MINHA TERRA

Dissertação para obtenção do grau de mestre em Literatura

Noémia Maria Morgadinho Urbano Pinheiro

FARO

2011

NOME: NOÉMIA MARIA MORGADINHO URBANO PINHEIRO

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS, COMUNICAÇÃO E ARTES

Orientadores:

Professores Doutores Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho
e João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

Data: 10 de Fevereiro de 2011.

Título da Dissertação: Retórica da Ironia **em *Voyage Autour de ma Chambre e
Viagens na Minha Terra***

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos professores doutores Ana Alexandra Carvalho e João Carlos Carvalho, meus ex-professores e orientadores desta dissertação, por me terem guiado p'las *viagens* da Retórica da Ironia.

Gostaria de agradecer à minha saudosa Universidade do Algarve.

À Providência, sempre presente em tudo o que faço, ao Acácio, ao Marco e à Vanessa pelo tempo que os privei da minha atenção.

Ao meu saudoso marido.

Resumo:

A ironia usa-se para dizer o contrário do que se pensa e, simultaneamente, para persuadir. Ligada à ideia de Destino e de Justiça, ela foi transposta, ao longo dos tempos, para o romance moderno. Neste último, é utilizada como forma de criticar a vida do indivíduo e da sociedade. Ela seria, por excelência, o conceito que melhor serviria essa causa, pois o leitor encontraria no paradoxo e na sua imaginação muito mais do que o que ficava dito.

Sendo a ironia um recurso antigo muito útil, os ironistas pretendem que o Homem reconheça nele próprio os vícios e se auto-corrija. Contudo, é no século XIX, graças ao Romantismo, que esta ganha mais relevância, apresentando uma multiplicidade de novos significados.

Nas obras que constituem o objecto do nosso estudo, *Voyage autour de ma chambre* e *Viagens na minha terra*, tratamo-la delimitada à relação de sedução e poder estabelecidas no texto entre a voz autoral e o leitor. A ironia torna-se aqui visível em artifícios literários como a digressão, a interrupção, a utilização de capítulos em branco, a intervenção do autor/narrador, o convite ao leitor para participar na narrativa, entre outros. Tais processos literários permitem ao ironista reivindicar a possibilidade de escrever uma coisa ao mesmo tempo que a contradiz, o que funciona como um jogo destinado a quebrar, no leitor, os laços com os códigos literários do passado, por um lado e, por outro, permite ao autor impor o seu poder, conduzindo o leitor por caminhos premeditados. Este é, então, levado pelos olhos do autor/narrador a ouvir, ver e sentir.

Quer a viagem filosófica, quer a realizada em espaços geograficamente reduzidos constituem autênticos desafios e são transversais às obras em estudo.

Palavras-chave:

Ironia, Viagem, Retórica, Ruptura, Interpelação, Comunicação.

Résumé:

On se sert de l'ironie pour dire le contraire de ce que l'on pense et, en même temps, pour convaincre. Liée à l'idée de Destin et de Justice, elle a été transportée au roman moderne. Ce dernier s'en sert pour critiquer l'individu, soit la société même. Elle est par excellence le concept qui mieux défend cette cause, puisqu'elle suggère plus que ce qu'elle dit.

L'ironie est un concept très ancien et d'une grande utilité aux ironistes qui prétendent que l'Homme y reconnaisse ses propres défauts pour se corriger. C'est au XIX^{ème} siècle, grâce au Romantisme, que l'ironie atteint son climax. Elle présente une multiplicité d'interprétations nouvelles.

Dans les œuvres qui constituent notre objet d'étude, *Voyage autour de ma chambre* et *Viagens na minha terra*, on envisage l'ironie dans le cadre de la relation de séduction et de pouvoir établie dans le texte entre la voix de l'auteur/narrateur et le lecteur. L'ironie y est visible par plusieurs artifices littéraires comme la digression, l'interruption, l'utilisation de chapitres vides, l'intervention de l'auteur/narrateur, entre autres. Ces procédés littéraires permettent à l'ironiste de revendiquer la possibilité d'écrire une chose et, en même temps, de la contredire. Cela fonctionne comme un jeu qui permet, chez le lecteur, de briser les règles littéraires du passé, d'un côté; de l'autre, cela permet à l'auteur d'imposer son pouvoir, ainsi que de mener le lecteur par des chemins à son dessein. Celui-ci est conduit par les yeux, par la voix et par les sensations de l'auteur/narrateur.

Tant le voyage philosophique, comme celui qui est réalisé dans les espaces géographiquement réduits, représentent de véritables défis et traversent les œuvres ici en étude.

Mots-clés:

Ironie, Voyage, Rhétorique, Rupture, Interpellation, Communication.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
Capítulo 1 - ASPECTOS DA IRONIA.....	6
Questões prévias.....	6
Noção de ironia literária	22
Noção de ironia romântica.....	31
Capítulo 2 – A RETÓRICA DA IRONIA EM DOIS MESTRES PRECURSORES: STERNE E DIDEROT...36	
Capítulo 3 – A RETÓRICA EM <i>VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE</i> E <i>VIAGENS NA MINHA TERRA</i>.....	61
Xavier de Maistre.....	64
Almeida Garrett.....	82
CONCLUSÃO.....	116
BIBLIOGRAFIA.....	126
Bibliografia activa.....	126
Bibliografia passiva.....	126

INTRODUÇÃO

O objecto da presente dissertação de Mestrado em Literatura (especialização em Literatura Comparada) incide sobre a retórica da ironia nas obras *Voyage autour de ma chambre* (1795), de Xavier de Maistre, e *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett. Com efeito, visto tratar-se de um Mestrado subordinado a um projecto temático intitulado “Retóricas da Alteridade na Narrativa”, e por um dos respectivos módulos ser o de Literatura de Viagens, decidimos elaborar um estudo comparativo em torno do tema da “Viagem” e dos aspectos retóricos nas duas obras referidas.

A pertinência do tema deve-se, em nossa opinião, à sua actualidade e ao desabrochar de novas perspectivas. Queremos, com isto, dizer que a questão da ironia tem suscitado, ao longo dos tempos, um conjunto de abordagens multidisciplinares e sempre renovadas. No entanto, no âmbito da literatura, o tema parece despertar um interesse particular, como afirmam Pierre Schoentjes e Maria de Lourdes Ferraz:

“[...] [C]’est d’abord dans le discours sur la littérature que l’interêt pour l’ironie apparaît comme le plus marqué [...]”¹;

“[...] [A] inexistência de uma história da ironia, o carácter expansionista, bem como o seu papel dominante na literatura pós-romântica [...]” ;“[...] [T]entar uma história da ironia seria tentar [...] a história do modo como o homem tem experimentado a realidade que o circunda e, necessariamente, o seu reflexo na literatura [...]”²;

“ [...] [O] lugar privilegiado para a expressão verbal da ironia [...] [é] a literatura [...]” (*ibidem*, p. 29).

¹ Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, p. 9.

² Ferraz, *A Ironia Romântica – Estudo de um processo comunicativo*, p. 17.

Tendo em conta os distintos modos de tratamento da ironia, por parte dos diversos autores, podem analisar-se as especificidades por eles manifestadas. É nessa mesma linha condutora que tentaremos vislumbrar semelhanças e dissemelhanças entre as duas narrativas literárias aqui em estudo.

A narrativa assenta sobre modelos clássicos de poética e de cultura que se vão alterando. Assim, à medida que as convenções da linguagem literária se vão modificando, também mudam as convenções de leitura da obra literária. Transformam-se as obras, transforma-se a poética e vice-versa, como nota Maria de Lourdes Ferraz:

“ [...] – a poética, enquanto teoria da literatura ou das formas literárias – não pode deixar de ser uma disciplina transitória, já que está sujeita à transformação das obras, ou à transformação das formas através de cada obra literária [...].”³

É com o Romantismo que se assiste à desconstrução da poética universal, aquela que vigorava desde o Classicismo, para se impor, aparentemente, uma não-poética. O sensível e o inteligível deixam de estar separados e passam a formar uma aliança. A literatura, como arte da palavra, passa a representar um novo conceito de Belo. Desta forma, o Romantismo vai inovar, desconstruindo, rompendo com o que estava institucionalizado, com os modelos passados, e instalando novos modelos, novas estruturas, novos códigos. A ironia é um dos aspectos relevantes dessa ruptura.

Podemos constatar, de acordo com Pierre Schoentjes e Maria de Lourdes Ferraz, que não existe propriamente, em literatura, uma definição de ironia. O conceito vem de outras áreas e é adaptado às necessidades do literário:

³ Ferraz, *opus cit.*, p. 56.

“La multiplicité de ces approches ponctuelles, leur diversité [...] interdisent d’envisager la définition ultime de l’ironie en littérature.”⁴

“Parece que quanto mais facilmente apreendemos um facto ou um fenómeno, assumido como noção corrente da nossa linguagem, mais dificuldade temos na sua definição [...]. [E]nciclopédias e dicionários [...] mostra[m]-nos que nem sempre é coincidente, ou permanente, a informação sobre o termo [...]”⁵

Maria de Lourdes Ferraz fala-nos ainda da ironia como um modo de criticar o mundo⁶.

Esta autora defende que o conceito muda ao longo dos tempos, porque cada autor tem o seu próprio modo de o tratar. Schoentjes afirma, por sua vez, que

“[...] un nombre toujours grandissant d’études en font leur orientation principale, soit qu’elles s’attachent à l’analyse de l’ironie en générale, soit encore qu’elles s’efforcent de déterminer la spécificité de l’ironie chez tel auteur, ou dans telle œuvre.”⁷

Henri Morier defende que é a antítese que mede a ironia, invertendo o sentido real das frases. Para Maria de Lourdes Ferraz, só há ironia quando inserida num contexto situacional. Ambos são unânimes sobre a inversão do termo. Henri Morier refere, mais concretamente, que a ironia é um artifício que se utiliza para dizer o oposto do que se pensa:

“[e]lle consiste à remplacer le terme auquel on pense par un antonyme; [...] le contexte se charge d’expliquer [s’il s’agit de l’ironie ou pas] [...] Nous regardons par la fenêtre et nous disons: ‘splendide journée!’ S’il fait beau c’est une constatation, [...] s’il pleut à verse, c’est de l’ironie. [...]”⁸.

⁴ Schoentjes, *opus cit.*, p.10.

⁵ Ferraz, *opus cit.*, pp. 15-16.

⁶ Ferraz, *opus cit.*, p. 18.

⁷ Schoentjes, *opus cit.*, p. 9.

⁸ Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.*, pp. 585-604.

Maria de Lourdes Ferraz trata a ironia de maneira análoga, pois fala de dois sentidos apresentados pela mesma frase e que só o contexto da mesma pode desambiguar, referindo o mesmo exemplo de Morier:

“ ‘Que lindo dia’ num dia de chuva intensa. Se a ironia não for percebida, [a] *M* [mensagem] funciona como pura contradição ou como informação directa; [o] *R* [receptor] julgará, por exemplo, que [o] *E* [emissor] não repara no que o cerca ou que gosta de dias de chuva”⁹.

Ambos os autores falam de sinais/indícios. Pierre Schoentjes refere-os também, dedicando-lhes, na segunda parte da sua obra já citada, o sétimo capítulo¹⁰. Henri Morier alude ainda à ironia do destino e à do idealismo do homem em conflito com a sua conduta, à relação entre o indivíduo e a sociedade. Para Maria de Lourdes Ferraz, a ironia é um método de persuasão que provoca o estímulo de opiniões, apresentando-se como estilo, atitude e tom cujo objectivo é convencer¹¹(veja-se, por exemplo, o caso do teatro). Para haver ironia, é preciso haver ironista e um receptor que a detecte e interprete convenientemente.

O primeiro capítulo do nosso trabalho funcionará como ponto introdutório do estudo empreendido e nele daremos conta dos vários aspectos ligados à ironia, bem como de outras questões que com ela se cruzam no nosso *corpus*. Assim, abordaremos o conceito de ironia, no sentido literário, e sua génese, visando mostrar qual o seu funcionamento, relacionando-a com a ideia de contrário e definição de outros conceitos, tais como antítese, o Destino e a Providência. Discutiremos também, no 1º capítulo, a ironia na estética (literatura e outras artes), procurando descobrir como se manifesta na literatura. Assim, considerá-la-emos na poética (códigos do literário) e na narrativa, daí

⁹ Ferraz, *opus cit.*, p. 22.

¹⁰ Schoentjes, *opus cit.*, pp. 158-183.

¹¹ Ferraz, *opus cit.*, p. 18.

surgirem os textos pré-seleccionados e que exemplificam, por excelência, o fenómeno que iremos delimitar à inter-relação do autor/narrador e leitor, bem como do poder autoral.

No 2º capítulo, abordaremos a ironia em *Tristram Shandy* e *Sentimental Journey*, de Sterne, assim como em *Jacques le Fataliste et son maître*, de Diderot, na perspectiva da relação de sedução e poder estabelecida no texto entre a voz autoral e o leitor por esta convocado, de forma a observarmos as influências que estes dois romancistas de Setecentos tiveram em Maistre e Garrett.

No 3º e último capítulo, analisaremos comparativamente o funcionamento da ironia em *Voyage autour de ma chambre* e *Viagens na minha terra*. Para isso, estudaremos os processos retóricos da construção da ironia que se estabelece na inter-relação enunciador-destinatário (análise a nível da retórica, abordagem da interpretação, relações entre autor e leitor).

Dêmos, então, início à nossa viagem.

Capítulo 1 – ASPECTOS DA IRONIA

Questões prévias

Com o objectivo de compreendermos melhor a ironia, viajaremos até às suas origens, procurando ver como é que os principais teóricos se debruçaram sobre o fenómeno e o que este representava para eles. Propomo-nos acompanhar o raciocínio que os principais ironólogos veicularam até nós e que nos pode elucidar sobre o conceito. Procuraremos, posteriormente, destacar o aspecto em concreto da ironia que será o objecto do nosso estudo. Nesse intuito, tentaremos explicar a ironia literária como recurso estilístico, incidindo a nossa preferência, exclusivamente, sobre a inter-relação autor/narrador e leitor/narratário, passando pelo poder autoral.

Assim, segundo Schoentjes¹², a ironia era praticada desde a Antiguidade mais longínqua, exemplos bíblicos e homéricos o atestam, pois ela está ligada, desde sempre, à arte do discurso. A palavra “ironia” provém do étimo latino “*eirônea*” e, em tempos remotos, o significado desse termo era o de interrogar, de se questionar, donde, surge o termo “*eiromai*”. Há ainda quem lhe atribua a filiação a partir de “*eiró*” que significa “dizer, declarar”. As primeiras manifestações de “*eirôn*” encontram-se em Aristófanes (450-385 a. C.) e significavam pessoas pouco recomendáveis. “*Eirôn*” também é atribuído, na antiga comédia, a personagens dissimuladas. É a partir dos tratados de Aristóteles (384-322 a. C.) que surge uma melhor compreensão do termo “ironia”, uma vez que estes constituem mais do que simples confirmações. A *Retórica* apresenta o “*eirôn*” como pessoa a temer em virtude da sua hipocrisia. O mecanismo da ironia parece, então, residir na dissimulação.

Muecke, tal como outros ironólogos, fala de “ironia situacional” e de “ironia verbal”. Diz-nos que o fenómeno é muito antigo. Quanto ao surgimento da palavra

¹² *Opus cit.*, p. 34.

“ironia”, Muecke afirma que “*eironeia*” não significava ironia verbal até à época de Aristóteles. Alude também a Demóstenes que dizia que

“[...] um *iron* era aquele que, alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades de cidadão. Para Teofrasto, um *iron* era evasivo e reservado, escondia suas inimizades [...] dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta. [...]”¹³.

Este autor diz-nos que tanto Aristóteles como Sócrates consideravam a ironia como dissimulação autodepreciativa, assim como linguagem enganosa. Hoje em dia, “*eironeia*” é uma figura de estilo que permite censurar através de um elogio irónico ou elogiar por meio de uma censura irónica. Foi Cícero quem latinizou a palavra grega “*eirôneia*” para “ironia”, associando-a ao termo “*dissimulatio*” e é como termo latino que “ironia” surge na terminologia retórica. Para Cícero, “ironia” está ligada a “*inversione verborum*” que provém de um jogo de palavras. Não é de admirar que exemplos múltiplos como “Bonito tempo!” quando está a chover, ou “Bonito serviço!” quando alguém faz asneira, permitam ilustrar a afirmação de Cícero. Exemplos como estes são referidos quer por Henri Morier, quer por Maria de Lourdes Ferraz, como já dissemos. Qualquer que seja o objectivo negativo que a ironia assume, esta remete sempre para um ideal moral, pois quando a mãe diz ao filho que está “lindo” quando este, inesperadamente, se sujou, está a querer dizer que gosta de crianças limpas e não sujas.

Morier¹⁴ e Ferraz¹⁵ recuam no tempo numa tentativa de explicar as origens da palavra “ironia” e de a situar na época do seu florescimento, utilizando, para isso, a referência a Sócrates. Segundo Ferraz, o fenómeno já existia desde Homero e só,

¹³ Muecke, *A Ironia e o Irónico*, pp. 29-31.

¹⁴ Morier, *opus cit.*, p. 603.

¹⁵ Ferraz, *opus cit.*, pp. 15-16.

provavelmente, depois de Sócrates apareceria, então, o termo que viria a corresponder ao fenómeno propriamente dito. É, contudo, difícil encontrar uma definição incontestável de ironia, pois existem outros vocábulos semelhantes e o facto estava “camuflado” na conotação. Apesar de a ironia abarcar muitos outros termos, ela jamais se confunde com eles. Segundo Muecke, Cícero utiliza a palavra “ como a figura de retórica ou como a ‘pretensão amável’ totalmente admirável de um Sócrates ”¹⁶. Ainda de acordo com o mesmo teórico, Quintiliano acrescenta um outro significado intermediário de ironia: “a ironia como elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo ”¹⁷. Muecke diz-nos, ainda, que a palavra “ironia” só entra no vocabulário inglês depois de 1502 e que é só no começo do século XVIII que a mesma surge no uso literário geral. Quer em Inglaterra, quer no resto da Europa moderna, o conceito de ironia desenvolve-se, nas suas linhas gerais, muito lentamente. Tanto a definição de Cícero, como a de Quintiliano foram, no início, desprezadas, e, durante cerca de duzentos anos, a ironia foi tratada apenas como uma figura de linguagem. Até aí definia-se o termo através do exemplo mais prosaico:

“[...] algo que ‘diz uma coisa mas significa outra’, como uma forma de ‘elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar’, e como um modo de ‘zombar e escarnecer’. Era também usado para significar dissimulação, mesmo dissimulação não-irônica, subentendidos, e paródia [...]”¹⁸.

No final do século XVIII e princípio do século XIX, o conceito de ironia apresenta uma multiplicidade de novos significados, provocando a sua transformação radical. Muecke fala-nos, então, da evolução do conceito e apresenta diferenças de classes de ironia como as que se verificam entre a “instrumental” e a “observável” ou

¹⁶ Muecke, *opus cit.*, p. 31.

¹⁷ Muecke, *opus cit.*, p.32.

¹⁸ Muecke, *opus cit.*, p.33.

entre a “ironia fechada” e a “aberta”. A ironia permite aceder ao mundo, equiparando-o a um palco irónico, cujos actores somos nós. O autor diz-nos que, segundo Knox, “a ironia instrumental seria, por exemplo, ‘censurar a fim de elogiar’ e ‘elogiar a fim de censurar’¹⁹. O ironólogo diz-nos que “na ironia observável [...] o caçador está preso em sua própria armadilha”²⁰. Diz-nos que a ironia também funciona economicamente quando, por exemplo, o criminoso cai na cilada de outro criminoso ou na sua própria cilada. Situações como essa, ou a de um instrutor de natação se afogar, alcançam o seu grau de ironia devido à improbabilidade de tal suceder. Quanto maior for o absurdo, maior é a ironia.

Para Vladimir Jankélévitch²¹, ironia é reflexão e inscreve-se tanto na directriz de Sócrates como interrogação, como na de Friedrich Schlegel e do Romantismo alemão, onde o destaque é dado ao seu aspecto auto-reflexivo. A ironia é como que uma forma de consciência superior que se desdobra e abrange tanto as coisas como a moral. Esta ambiguidade irá ser explorada por Jankélévitch, que pretende fazer coincidir consciência intelectual com consciência moral.

Shaerer, citado por Jankélévitch, designa a ironia como uma máscara que deve ser retirada, remetendo este procedimento para a sinceridade. A ironia, que é dissimulação, desdobramento, implica que haja duas opiniões contrárias face a um mesmo objecto. É desse dualismo que se alimenta a ironia, conduzindo a jogos de paradoxo e de equívoco. O homem irónico é hipócrita. Não é digno de confiança, é perigoso. No entanto, é um artista.

¹⁹ Muecke, *opus cit.*, pp. 71-74.

²⁰ Muecke, *opus cit.*, pp. 73-74.

²¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*.

Maria de Lourdes A. Ferraz²² afirma que a ironia esteve sempre ligada a vocábulos como dissimulação, ilusão e hipocrisia porque a sua intenção, o seu pensamento não é manifesto, por se ocultar num jogo de palavras “*inverso verborum*” que nunca se esgota.

Schoentjes²³ diz-nos que é necessário não subestimar a ironia como poder oratório e que, aparentando ingenuidade, ela “ataca” o adversário menos vigilante.

Henri Morier²⁴ fala de ironia como “arma” do tímido que deseja ser poderoso: “c’est une arme tranchante, qui fait de cruelles blessures d’amour-propre”. A ironia é, simultaneamente, divina e diabólica.

A ironia de situação estabelece-se fortemente durante o século XIX e, segundo Schoentjes, “les encyclopédies illustrent volontiers l’ironie du sort par une phrase généreuse de Théophile Gautier: ‘Quelle ironie sanglante qu’un palais en face d’une cabane!’”²⁵. Schoentjes, na obra citada, reforça a mesma ideia quando refere que é frequente, nos dias de hoje, existirem luxuosos imóveis contracenando com bairros da lata. Poder-se-á falar de ironia de situação.

Estas situações agradam em particular aos ironistas literários que vêm aí uma maneira de criticar a sociedade. Situações como, por exemplo, a de “ladrão que rouba ladrão” são frequentemente aproveitadas para abordar a ideia de justiça. Os Evangelhos, os provérbios, as anedotas são exemplos que colocam a ironia ao serviço de uma moral. Refira-se que a Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa *Biblos* dá como exemplo de ironia de situação, de ironia cómica, justamente, o caso de um ladrão que é roubado por outro ladrão e ilustra como ironia de situação trágica a

²² Ferraz, “Ironia” in *Biblos*, p. 1225.

²³ Schoentjes, *opus cit.*, p. 47.

²⁴ Morier, *opus cit.*, p. 584.

²⁵ Schoentjes, *opus cit.*, p. 50.

personagem Édipo, “ que fugindo para escapar a um destino predito, vai precisamente ao seu encontro”²⁶. Refere ainda a ironia socrática e liga-a a “um aparente não saber”, o que realça também os conflitos entre o ser e o parecer, tal como outros paralelismos como a vida, a ficção e a mentira. A ironia de situação está ligada à ideia de destino, de fatalidade e de justiça, podendo conduzir tanto à perda como à recompensa. Esta noção é, depois, transposta do teatro para o romance.

Ainda segundo Schoentjes²⁷, Connop Thirlwall propõe três categorias relacionadas com a ironia romântica: a ironia verbal – a de Anaxímenes e da tradição retórica clássica de contraste entre o pensamento e a expressão; a ironia dialéctica – a de Sócrates (referida anteriormente) e a ironia prática – a de situação. Esta última fica a dever mais à realidade concreta do mundo do que à ironia verbal.

É frequente depararmo-nos com a ironia de situação alusiva a noções de equilíbrio, de ordem, de justiça. Pelo menos, é esta a ideia que se depreende da ironia da situação em que um ladrão rouba outro. O ironista, na opinião de Schoentjes, é um idealista que acredita na perfeição do homem e de um mundo ideal, utópico, do qual chega a sentir nostalgia. Este mundo é, muitas vezes, retratado na literatura, e, nesta perspectiva, é relevante referir que têm menos peso os ataques de ironia, do que o desejo intrínseco que o ironista sente por um mundo melhor²⁸.

Analisaremos mais adiante o jogo de códigos que o enunciadador-narrador utiliza para desconcertar o leitor, rompendo com as regras com que este estava familiarizado. Tais escritores fazem-no quer para minar as bases da sociedade, quer para contribuir para a evolução das mentalidades a par da dos códigos do literário. Isto apresenta-se como algo bastante revolucionário. Interessa-nos especialmente esse

²⁶ Ferraz, “Ironia” in *Biblos*, p. 1226.

²⁷ Schoentjes, *opus cit.*, p. 76.

²⁸ Schoentjes, *opus cit.*, p. 248.

momento de grande criatividade autoral, ou seja, o facto de um autor pegar, por exemplo, nos códigos do romance, baralhá-los e dar-lhes novos significados, algo que, embora indirectamente, podemos associar ao hipertexto referido por Genette²⁹.

Perante o vastíssimo leque de escolhas proporcionadas pelo conceito de ironia, a nossa selecção recai, essencialmente, sobre um dos artifícios da estética da ironia romântica: a relação dialogal entre autor/narrador e leitor/narratário bem como o poder autoral. Estas questões estão associadas à ruptura dos códigos e das convenções impostas pelo Classicismo. Interessam-nos, particularmente, os momentos em que o narrador/enunciador interpela o leitor, chamando-o para dentro do texto, obrigando-o a deixar de ser passivo, tornando-o um leitor activo, como no seguinte exemplo:

“[...] Courage donc; partons. –Suiuez-moi, vous tous [...]. Que tous les malheureux, les paresseux [...]. Et vous [...] vous, [...] qui [...], renoncez [...] aimables anochorètes [...] quittez croyez-moi, [...] nous marcherons [...] en riant [...]”³⁰.

O nosso estudo revela, a este propósito, constantes rupturas no discurso narrativo, o apelo directo ao leitor, a solicitação da opinião deste, a colocação do enunciador no lugar do próprio leitor, formulando questões que aquele eventualmente colocaria: “Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s’appelaient-ils? Que vous importe? D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l’on sait où l’on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien [...]”³¹. A instância enunciativa até parece, noutros casos, convidar o leitor a almoçar consigo: “ Almoçemos, que já oiço chamar para isso, e iremos ver depois se me

²⁹ Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, p. 13.

³⁰ Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, pp. 43-44.

³¹ Diderot, *Jacques le Fataliste*, p. 41.

enganei”³²; “Bon lecteur, déjeune avec moi”³³. Umaz vezes, lisonjeia o leitor : “ lecteur raisonable ”³⁴; “Benévolo e paciente leitor ”³⁵. Outras vezes, critica-o : “ Viens pauvre malheureux! Fais un effort ”³⁶. Contudo, a forma lisonjeadora de tratamento do leitor pelo narrador predomina nos textos, para captar a sua benevolência.

Este recurso à constante interrupção da narrativa, para fazer notar ao leitor que está perante uma obra de ficção e que esta depende totalmente do poder do autor, é um dos artifícios utilizados pelos romancistas românticos, que colocam na voz do enunciador o seu poder autoral, o que vem revolucionar a literatura. Por outro lado, o discurso do romance feito na 1ª pessoa do singular transforma-o numa narrativa pessoal com marcas de oralidade:

“[...] Aimable bergère, dis-moi où se trouve l’heureux coin de la terre que tu habites? De quelle bergerie éloignée es-tu partie ce matin au lever de l’aurore? – Ne pourrais-je y aller vivre avec toi? – Mais, hélas! la douce tranquillité dont tu jouis ne tardera pas à s’évanouir: le démon de la guerre [...]”³⁷.

Estamos perante a parábase, técnica que consiste em o autor se dirigir directamente ao leitor através de considerações reflexivas. Este processo retórico pretende destruir a ilusão habitual do texto ficcional através dos jogos que o enunciador-narrador dirige directamente ao leitor. Eis alguns exemplos:

“Para aqueles que, no entanto, não estejam dispostos a recuar tanto nestes assuntos, não posso dar melhor conselho do que dizer-lhes que saltem a parte

³² Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 142.

³³ Maistre, *opus cit.*, p.22.

³⁴ Maistre, *opus cit.*, p. 45.

³⁵ Garrett, *opus cit.*, p. 47.

³⁶ Maistre *opus cit.*, pp. 58-59.

³⁷ Maistre, *opus cit.*, p. 86.

restante deste capítulo; pois, antecipadamente o declaro, foi escrita apenas para os curiosos e indiscretos.”³⁸

Ou: “Je laisse à penser au lecteur ce qui serait arrivé si elle était entrée toute seule chez une aussi belle dame”³⁹, “Viens, pauvre malheureux! [...] je vais te conduire”⁴⁰. Ou ainda, em Diderot, autor que suspende frequentemente o seu discurso para se dirigir ao leitor com reflexões do género: “Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s’il me prenait la fantaisie de vous désespérer!”⁴¹. E também em Garrett :

“Benévolo e paciente leitor [...] acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera [...]. Perdoa-me por quem és, dêmos de esporas às mulinhas, e vamos que são horas.”⁴²

O conceito de ironia actual data do século XIX e está ligado à ideia de renovação. Schoentjes afirma que o termo “ironia romântica” surge com Schlegel, leitor e crítico literário do Romantismo alemão. Este é influenciado por Cervantes, Sterne, Diderot e Goethe. *Dom Quixote* (1615) é talvez uma das primeiras obras literárias onde a ironia se revela de modo significativo, pois Cervantes recorre ao registo de ironia verbal, rompendo com os códigos, as convenções miméticas da época, dando ênfase à liberdade do autor quando, por exemplo, se recusa a recordar o nome da aldeia onde nasce o cavaleiro da triste figura.

Procedimentos análogos culminaram na segunda metade do século XVIII com *Tristram Shandy* (1767) e *Jacques le Fataliste* (1796). Estas obras representam um turbilhão de digressões favoráveis a que o leitor se perca na narrativa, não chegando o

³⁸ Sterne, *Tristram Shandy* –Parte Primeira- p. 63.

³⁹ Maistre, *opus cit.*, cap. VII, p. 56.

⁴⁰ Maistre, *opus cit.*, cap. IX, pp. 58-59.

⁴¹ Diderot, *opus cit.*, p.44.

⁴² Garrett, *opus cit.*, cap. IX, p. 47.

narrador a concluir a história da sua vida. Assim, Diderot conduz o leitor a participar nas múltiplas aventuras de Jacques. O número de narrativas é tão abundante que desconcentra o leitor, desviando a sua atenção dos amores de Jacques (José António Ideias⁴³ também comenta a mesma questão). Afirma Schoentjes⁴⁴ que, como Sterne refere, os autores estão no direito de contar as histórias à sua maneira. Diderot, na sua obra, mostra, claramente, a expressão crescente de consciência de liberdade absoluta do autor relativamente à sua criação. Sendo a arte o meio de renovar a realidade, segundo Ingrid Strohshneider-Kohrs, a ironia romântica é o meio dado à ironia de se auto-representar. Também Jankélévitch e Schoentjes referem o sentimento do artista romântico como um sentimento exacerbado de liberdade.

A ironia serve de conceito filosófico, na medida em que escritores como Sterne, Diderot, Xavier de Maistre ou Garrett a utilizam como meio de expressar o mundo feito de contradições. A ironia representa a consciência desse caos. Cabe ao homem ordenar o mundo segundo a sua intuição. É nesse momento que intervém o papel da arte e que a filosofia de Schlegel se torna estética, ou seja, quando o artista consegue ir mais longe do que o filósofo. É como se a arte pudesse espreitar o Absoluto. Schoentjes comenta que é legítimo descobrir ironias onde o próprio autor não tinha pensado (*opus cit.*, p. 105) e que, segundo Maurice Blanchot na obra *L'Entretien infini* (1969), o que interessa é a actividade do autor e não a obra em si, porque a actividade é superior à obra real e a ironia vai multiplicar as opiniões, os pontos de vista (pp. 105-106). Afirma ainda Pierre Schoentjes que, segundo Schlegel, o leitor deve estar consciente da ficcionalidade de uma obra e que o autor deve manter sempre um distanciamento em relação à sua criação (p. 108).

⁴³ Ideias, “Une pratique narrative du XVIIIe siècle – Diderot auteur de fiction: continuité et innovation” in *Ariane*, n.º 8, p. 101.

⁴⁴ Schoentjes, *opus cit.*, p. 101.

Assim, o racionalismo setecentista, limitador da liberdade e que impede o homem de se contradizer, é substituído pelo idealismo de Schlegel, que liberta o pensamento. Então, a ironia permite ao autor reivindicar a possibilidade de escrever outra coisa e contradizê-la. É a liberdade de fazer arte para a desconstruir. A ironia romântica implica sempre que o autor seja, também ele, o juiz das suas acções. Como afirma Schoentjes:

“ [...] L'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, en minant la vraisemblance du récit, conduit à souligner l'artificiel dans l'art [...]. De toutes les techniques associées à l'ironie romantique, la rupture de l'illusion est peut-être la plus impressionnante par sa brutalité. [...] ”⁴⁵.

Este desejo de liberdade valeu a Schlegel forte crítica por parte de Hegel⁴⁶.

Quando o leitor, chamado pela voz textual, é trazido para fora da ficcionalidade e sente quebrar a magia do texto que as convenções haviam preservado, instaurando a arte como reflexo da realidade, deixa de “acreditar” no que lê e toma uma posição de descrédito em relação ao texto. Dá-se uma ruptura da ilusão e é inevitável que a sua posição face ao texto se modifique:

“[...] O leitor perspicaz há-de suspeitar que outra causa ou fantasia andaria na cabeça do meu tio Toby: — Pois assim era, e o objecto do próximo capítulo consiste justamente em dar a conhecê-la. Concordo que, quando isso estiver feito, serão horas de regressar à lareira da sala de estar, onde deixámos o meu tio Toby a meio duma frase.”⁴⁷

⁴⁵ Schoentjes, *opus cit.*, p. 111.

⁴⁶ Schoentjes, *opus cit.*, pp. 109-110.

⁴⁷ Sterne, *opus cit.*, 1ª Parte p. 165.

Schoentjes diz-nos que “le romantique français est avant tout un passionné qui ressent le détachement propre à l’ironie comme contraire à la passion. Aussi n’éprouve-t-il pas le besoin de l’inclure dans son arsenal littéraire”⁴⁸. Embora a ironia romantica não esteja presente em França como teoria, ela não deixa de estar presente no universo francês. Esta é disseminada graças a múltiplas influências de obras irónicas estrangeiras de autores como, por exemplo, Sterne, que influenciou Diderot e de Maistre. Estas influências, oriundas do exterior, encaixam à perfeição na tradição irónica francesa e estão relacionados a ela Pascal e Voltaire⁴⁹.

Cervantes, Sterne, Diderot e Goethe contribuíram para a transformação do género narrativo no principal produto literário, explorando exaustivamente a cristalização das convenções, através da ironia da liberdade autoral e da representação da vida do indivíduo e da sociedade.

Um dos artifícios da ironia romântica consiste, como já referimos, na frequente interrupção da acção principal do herói em benefício de quadros descritivos, ou de acções secundárias como acontece, por exemplo, em *Tristram Shandy*, onde o nascimento do herói é um dos mais atribulados de sempre e vai prolongar-se durante quatro volumes, para espanto do leitor e, parodicamente, do próprio narrador. Ou ainda os inúmeros episódios em *Jacques le Fataliste* que vêm constantemente interromper os amores de Jacques, submetendo o leitor a interrupções e suspensões narrativas que complicam o desenvolvimento linear da acção, tidas, contudo como se fosse essa a forma mais natural e convencional de contar uma história. Em nossa opinião, é assim que devem ser contadas as histórias porque é o que acontece na realidade. Pois é inato ao ser humano que ao contar uma narrativa sucedam interrupções, encaixes de outras

⁴⁸ Schoentjes, *opus cit.*, p. 119.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 120-121.

histórias tal como acontece na vida. Assim sendo, o narrador está, de certa forma, a imitar a desordem da vida. Pois o contrário é artifício literário. Ao assinalar as estranhezas na sua maneira de contar e escrever, o enunciador força o leitor a reparar nos seus actos de leitura. O destinatário depara com uma textura narrativa que incessantemente prolifera, com as histórias que se intercalam, que se encaixam e se interrompem mutua e insistentemente. O narrador provoca o leitor, por exemplo, quando, na sequência da narrativa, salta capítulos ou deixa capítulos em branco. Este procedimento é, assim, outra das estratégias da ironia romântica (mas que não vai ser, neste estudo, analisada). Será como que a escrita a narrar a sua própria história.

O brusco confronto da cultura escolástica e académica da ficção improvável dos feitos heróicos com a ficção provável de acontecimentos quotidianos, ou seja, a distinção que se costuma estabelecer entre o romance, digamos, antigo e o moderno, vem originar (como já tivemos ocasião de referir) a libertação da criação literária, pondo fim às convenções romanescas nas suas contradições e limitações e favorecendo, pela linguagem descritiva minuciosa, os pormenores da vida do ser humano, quer a nível interior, quer social.

Qualquer uma das obras já aqui referidas parodia a existência do ser humano. Todas elas transferem para o espaço interior das ideias e das manias o que normalmente seriam acções e aventuras no espaço exterior da natureza ou da sociedade. Por exemplo, em *Jacques le Fataliste* de Diderot e em *Viagens* de Almeida Garrett, a digressão espacial é limitada, pois grande parte das aventuras são anunciadas como mentais e conceptuais, aspecto levado aos limites na obra de Maistre.

A ficção factual (narrativa verosímil ou com idêntica plausibilidade histórica) é quebrada quando, por exemplo, o narrador se dirige directamente ao leitor,

puxando-o para dentro do texto. Este procedimento apaga, ou simula apagar, o autor, que assume unicamente o papel de escritor, remetendo para o narrador toda a responsabilidade autoral. O facto de o autor criar um narrador que escreve o que conta, que frequentemente se interroga e vai questionando o leitor acerca do que há-de contar a seguir, transforma a narrativa em metaficção e vice-versa, multiplicando os planos de significação. Um dos instrumentos-chave da recriação literária é, sem dúvida, a interpelação constante ao leitor. Esta é uma prática de simulação do diálogo com o leitor, ou com a leitora, que encontramos ao longo dos textos e que nos propomos analisar. Assim, a ironia romântica realça a liberdade de criação, mas só o pode fazer expondo o autor.

A ironia, embora intencional, nem sempre é visível e precisa de um esforço para ser interpretada: " l'ironie la plus discrète est toujours la meilleure [...], l'ironie est d'autant plus réussie qu'elle recourt à moins de signaux pour se faire reconnaître " ⁵⁰. A literatura é um meio de libertação em que o autor pode veicular a ironia a seu bel-prazer. São os elementos periféricos do texto que podem evidenciar a intenção irónica. A mesma pode ser ambígua, a fim de desafiar o leitor à sua interpretação⁵¹. Segundo Maria de Lourdes Ferraz,

“[...] a intenção irónica é, ela própria, manifestação de dualidade ou duplicidade. Donde que, sendo a ironia [...] manifestação de ambiguidade [...] se defina, em suma, por uma propositada incerteza significativa.” ⁵²

O título de uma obra pode não indicar a ironia nela presente. Assim, se alguns títulos são explícitos quanto à ironia como, por exemplo, *Voyage autour de ma chambre*

⁵⁰ Schoentjes, *opus cit.*, p. 140.

⁵¹ Schoentjes, *opus cit.*, p. 177.

⁵² Ferraz, *opus cit.*, p. 27.

(1795) de Xavier de Maistre, porque desconcertam o leitor, outros, contudo, contêm uma ironia mais subtil. É o caso de *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), de Diderot, em que se dá protagonismo ao criado em detrimento do amo (nobre), pervertendo as regras do romance clássico em termos de estatuto social das personagens. Ou ainda *Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1767), de Sterne, o qual, porém, pode ser lido como literal, pois as opiniões do narrador-protagonista prevalecem sobre os factos narrados.

A ironia é uma espécie de crítica oral ou escrita, que pode atingir alguém, uma situação ou opinião sem que os alvos tomem sequer conhecimento de que estão a ser visados. Schoentjes diz que “ leur incapacité à percevoir l’intention de l’ironiste les handicaperá. Ni cibles ni victimes, leur naïveté risque de les faire passer pour sots ”⁵³.

Por vezes, a ironia só existe para dissimular, porque para aquele que é visado ela não existe. Ela é uma forma de agressão, porque elogia aquilo que despreza, finge acreditar no que desconfia. A ironia é, por isso, comparada a uma arma subtil (espada de dois gumes), porque aquele que a manobra tem de ter a inteligência suficiente para penetrar no universo mental do outro e manipulá-lo à vontade, sem que a vítima se dê conta.

Como já referia Jankélévitch⁵⁴, o ironista pretende estar acima do outro, de modo a dominá-lo, enquanto aquele que é observado constitui a presa, ou seja, o que está em posição inferior, o que está na ignorância. O ironólogo compara, porém, o ironista à cebola que, ao ser totalmente descascada, mostra que não possui um centro. Tal como o ironista que pede para ser desmascarado e que, quando a máscara lhe é retirada, revela que não há nada para ver.

⁵³ Schoentjes, *opus cit.*, p. 186.

⁵⁴ Cf. *opus cit.*

O século XIX e a transição para o século XX foram, para a história da ironia, muito importantes. Nos anos de 1800, assiste-se, na Alemanha, à grande reactualização do conceito, que passará a denominar-se “ironia romântica”. O Romantismo alemão propunha ao “eu” uma nova maneira de estar no mundo através do desdobramento interno e pelo sentimento e emoção. Por volta de 1900, a ironia, que fora até aí tratada essencialmente sob o ponto de vista filosófico e estético, começa a ser agora encarada no terreno ético e implicada na literatura⁵⁵.

A ironia romântica moderna aparece como uma forma de liberdade do autor em querer manter as personagens distantes com vista a libertar o peso dos sentimentos e de se afastar das convenções sociais. O escritor irónico procura ensinar, compreender e não tanto despertar emoções. A ironia é como que uma intervenção a favor do equilíbrio quando tudo parece estar debilitado e a crença na Providência Divina ou a ideia de progresso está em risco. Contudo, deparamos com desconfianças em relação à ironia, pois ela não é encarada como resposta elegante aos problemas existenciais do século XX⁵⁶.

Pretendemos, no seguimento deste nosso trabalho, fazer um levantamento e respectivo comentário de marcas de enunciação da inter-relação entre o enunciador e o leitor, bem como do poder aural, no qual o enunciador joga com o leitor, mostra que o autor tem toda a liberdade de decidir o destino das personagens, veicula o seu poder de manipular o texto como lhe convém, por exemplo, ao interromper a narrativa para introduzir uma longa descrição.

⁵⁵ Jankélévitch, *opus cit.*, pp. 243-247.

⁵⁶ Jankélévitch, *opus cit.*, p. 269.

Noção de ironia literária

Relembremos que não existe uma definição única e imutável de ironia em literatura, porque a diversidade de abordagens e de diferenciações do conceito não permite uma definição unívoca, apesar de ser na literatura que ela alcança maior destaque. De facto, a literatura, por ser fortemente comunicativa, é considerada o lugar onde mais significativamente se encontrará a expressão verbal da ironia como, por exemplo, o já referido *Tristram Shandy* ou os textos aqui em estudo⁵⁷.

No entanto, como já referimos, o conceito de ironia sempre suscitou interesse por parte dos estudiosos e tem vindo a expandir-se no discurso das Ciências Humanas, abrangendo uma multiplicidade de áreas como, por exemplo, a Psicologia e a Psicanálise. Freud demonstrou-o no estudo sobre o dito espirituoso⁵⁸. Contudo, carece, por parte dos interessados, de uma concepção unificada e homogénea. São unânimes em afirmar que a ironia é um dos processos fundamentais de toda a comunicação humana e que “ganha em ser apreciada, quando conseguimos detectar-lhe o sabor próprio⁵⁹”. Para Ferraz, a ironia tem como base uma estrutura comunicativa, tem em conta uma convenção e uma conversação e, para que a mensagem seja apreendida, deve existir partilha do mesmo código.

Até ao século XVIII, a preocupação dos teóricos da ironia foi, como vimos, a de distinguir o emprego e o sentido do conceito. Este servia a crítica do mundo veiculada pela literatura. Segundo Pierre Schoentjes, as obras da Antiguidade referem a ironia como sendo a acompanhante do homem desde há muito tempo. Dizem-nos também que é um meio discursivo ao alcance de muitos povos cuja prática se mantém sempre viva e de que a literatura nos dá conta. A literatura oferece-nos um vasto e rico

⁵⁷ Cf. Schoentjes e Ferraz, obras citadas.

⁵⁸ Cf. Schoentjes Enciclopédia *Biblos*, Ferraz, obras citadas.

⁵⁹ Ferraz, “Ironia”, in *Biblos*, p. 1226.

elenco de autores irónicos: Sócrates, Platão, Sófocles, Cícero, Horácio, Shakespeare, Cervantes, Racine, Molière, Diderot, Heine, Proust, entre muitos outros. Tanto Schoentjes, como Jankélévitch, como Ferraz, referem Sócrates como o pai da ironia, porque é impossível compreendê-la sem recorrer à figura desse filósofo, estando associada aos seus ensinamentos, veiculados por Platão. Schoentjes afirma que “l’ironie socratique [est la] méthode de discussion qu’employait Socrate pour confondre les sophistes”⁶⁰. Os dicionários e os lexicógrafos propõem várias definições, incluindo a ironia socrática. O seu método era fazer-se de ignorante para observar a ignorância do outro: “Socrate se présente comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l’ignorance de ses adversaires”⁶¹. É forte a ligação entre ironia e astúcia, e Sócrates era a encarnação perfeita do conversador astuto. Ferraz diz-nos, por sua vez, que existem duas concepções de Sócrates que são hoje utilizadas: a de que a ironia diz uma coisa para significar o contrário, assim como a de ser um método/expressão de crítica e de auto-crítica⁶².

Relativamente ao significado de “ironia”, Schoentjes refere que, segundo o *Petit Robert*, c’est une manière de se moquer de quelqu’un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu’on veut faire comprendre”⁶³.

Ferraz⁶⁴, na entrada “Ironia” na Enciclopédia *Biblos*, atribui muita importância ao facto de a ironia “dizer muito mais do que aquilo que nega ou afirma”. Salienta que a pertinência do tropo reside no facto de ela representar uma multiplicidade

⁶⁰ Schoentjes, *opus cit.*, p. 20.

⁶¹ Schoentjes, *opus cit.*, p. 22.

⁶² Ferraz, *opus cit.*, p. 133.

⁶³ Schoentjes, *opus cit.*, p.18.

⁶⁴ Ferraz, “Ironia”, *opus cit.*, p. 1224.

de sentidos indefinidos. A ironia apresenta-se como “subentendida, encoberta, aberta, localizada, ou dissimulada,” “daí ela se coadunar perfeitamente com a modernidade”⁶⁵.

No que diz respeito à ironia de palavras, esta é a mais frequente, porque se encontra no texto quer na fala das personagens, quer no enunciado do narrador. É a ironia retórica e a verbal, segundo Muecke⁶⁶. Esta implica um ironista consciente da técnica que utiliza, do duplo sentido das palavras.

Segundo Maria de Lourdes Ferraz⁶⁷, a ironia aparece muitas vezes confundida com cepticismo, impostura, mentira.

Ser ironista, para Jankélévitch⁶⁸, é como que o turbilhão que nos conduz para outro lado. É ser livre, é uma maneira de descontraír, aproveitando da descontraicção do outro para lançar a sua teia. O próprio termo é como que uma arma. Para este estudioso do fenómeno, a paronímia favorece, de certa maneira, a ironia, tornando a linguagem enganosa e ambígua. Os sinónimos torturam os fracos de inteligência. Jankélévitch refere a importância de se saber utilizar eufemismos, pois a ironia quer-se incompleta, elíptica, competindo ao enunciadador saber completá-la. É como se fosse uma via indirecta. Utilizam-se astutas perífrases no manejo cauteloso de verdades. A ironia pede para ser interpretada, compreendida, não no que diz, mas no que deixa por dizer. É como se a ironia fizesse um apelo para que o indivíduo a completasse, ela solicita a inteligência, pede ao alvo que coloque correctamente aquilo que estava do avesso. Jankélévitch diz ainda que, segundo Kierkegard, o hipócrita é aquele que é mau e quer parecer bom, enquanto o ironista é aquele que é bom e quer parecer mau.

⁶⁵ Ferraz, “Ironia”, *opus cit.*, p. 1224.

⁶⁶ *Opus cit.*

⁶⁷ Ferraz, *opus cit.*

⁶⁸ Jankélévitch, *opus cit.*

Para Ferraz, a ironia é uma figura que implica não só uma intenção, como também requer ela própria a manifestação dessa intenção, ou ainda, que a comunicação suponha que falantes e ouvintes se entendam não só pelo que fica dito, como também pelo que fica pressuposto ou subentendido. Ferraz, diz-nos ainda que a ironia é a liberdade de se dizer algo diferente do que aparentemente uma frase quer dizer⁶⁹. Daí falar-se em multiplicidade indefinida de significações, para além da vontade de cada um e da sua intenção. A mesma fonte refere a ironia ligada a sinais, mais ou menos ocultos, por parte do interlocutor, no texto ou no contexto, e da dificuldade em descodificar essa intenção.

Com o surgimento do Romantismo, vai-se fazer a diferenciação entre o emprego e o sentido da ironia e dá-se uma alteração do seu valor crítico, o que não invalida que, antes do século XVIII, ela não estivesse presente. No entanto, é a partir do Romantismo que a ironia interroga o mundo e que o poeta/autor, na sua obra literária, se autocritica.

O novo conceito de ironia defendido pelo Romantismo valoriza mais o exercício de produção, no aspecto criativo, do que propriamente o resultado final. A ironia aristotélica, que defendia o todo, a unidade, o acto, o conhecimento, passa a ser uma ironia que “serv[e] de instrumento de transformação para que a literatura se torne uma finalidade sem fim⁷⁰, defendendo a acção, a experiência que gera conhecimento. O valor crítico da ironia referido por Schlegel só irá atingir o seu auge ao longo do século XX.

⁶⁹ Ferraz, “Ironia”, *Biblos, opus cit.*, pp. 1224,1227.

⁷⁰ Ferraz, “Ironia”, *opus cit.*, p. 1228.

Segundo Maria de Lourdes Ferraz, a crítica literária como, por exemplo, o *New Criticism* e o Desconstrucionismo, interessou-se por este fenómeno, dando-lhe lugar de destaque:

“[...] [A] ironia foi perdendo [...] o seu carácter de *ornamento* do discurso para, disseminando-se pelo texto, se tornar um princípio de contradição do enunciador, de paradoxo do mundo e de ambiguidade da linguagem”⁷¹.

Jankélévitch fala de consciência e ironiza sobre ela, dizendo que “l’ironie est la souplesse, c’est-à-dire l’extrême conscience”⁷². Para compreender a função da ironia é preciso compreender a duplicidade da consciência, isto é, ter consciência dos entusiasmos ingénuos, das ilusões incorrigíveis da juventude. Para Alexandre Blok, segundo Jankélévitch, ironizar é ausentar-se. Tal como Schoentjes, Jankélévitch refere o efeito do espelho como meio de reflectir a consciência do indivíduo. O espelho reenvia o eco da própria consciência. Ele refere a complexidade de se auto-avaliar a consciência. O ironista, por vezes, desmascara o hipócrita, mostrando-lhe o espelho que o faça corar das suas imposturas, das suas mentiras. A corrupção é exposta, e o homem reconhece-se nos vícios. Barguillet refere um artigo do *Mercure galant* onde se declara: “on les met au jour; les hommes s’y reconnaissent et se trouvent, ou trop faibles, ou trop ridicules, ou vieux ; la plupart, après avoir rougi en secret, tâchent à se corriger”⁷³.

Para Jankélévitch, a ironia é uma maneira de nos expressarmos, de comunicarmos, dirige-se a um meio social quer através de ironia plástica como caricaturas, quer da linguagem, gestos, etc. Este autor refere que Hoffmann, na sua obra

⁷¹ *Opus cit.* p. 1229.

⁷² Jankélévitch, *opus cit.*, p. 35.

⁷³ Barguillet, *Le Roman Français au 18ème Siècle*, p. 23.

Princesa Brambilla (início do capítulo III), comenta que a ironia poderia denominar-se uma alegoria, pois pensa uma coisa e, à sua maneira, diz outra⁷⁴. Jankélévitch também menciona a pontuação, dizendo que as reticências são como a cicatriz que as palavras que desapareceram deixaram.

Henri Morier liga a ironia ao sentido de ordem e de justiça:

“L’ironie est l’expression d’une âme qui, éprise d’ordre et de justice, s’irrite de l’inversion d’un rapport qu’elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d’erreur ou d’impuissance, la stigmatise d’une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (*antiphrase*) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (*anticatastase*). [...] L’ironie est une ‘action de justice’ [...]. L’ironiste est toujours [...] un idéaliste. Il souffre de l’erreur, il voudrait corriger se qui déforme la vérité; il contient en puissance un juste ou un satirique. [...] L’ironie a ce caractère généralement sévère et flagellant [...], désir de venger la vérité. Il y a de la sainteté dans l’ironie [...]”⁷⁵.

Ferraz reporta-se ao conceito de ironia, enquanto modo peculiar de criticar o mundo sem falar de “justiça”, como Morier. A autora diz-nos que existem muitas propostas para a definição do conceito de ironia, mas a mais corrente e de significado geral é a de Fontanier. A ironia não se resume a uma simples definição, pois ela, como “figura de retórica” que é, e visto que diz menos do que deixa subentendido, é muito mais do que aquilo que mostra. Ela ganha importância e complexidade quando a literatura pós-romântica a adota, e é um marco dos anos vinte do século XX em textos narrativos⁷⁶.

⁷⁴ Jankélévitch, *opus cit.*, cap. II, p. 42.

⁷⁵ Morier, *opus cit.*, pp. 583-584.

⁷⁶ Morier, *opus cit.*, pp. 16-18.

No entanto, a ironia pode não se diferenciar de época para época e o conceito pode manter-se o mesmo. O que varia é o modo como ela é divulgada, ou seja, determinado autor tem o seu próprio estilo de tratar a ironia. Esta é uma estratégia que faz uso de uma estrutura dicotómica. Mesmo que o conceito de ironia, enquanto modo peculiar de criticar o mundo, varie de autor para autor, o artifício de antíteses mantém-se e causa prazer em quem o admira.

A ironia, segundo Ferraz, equivale a um método de persuasão que provoca o estímulo de opiniões. Apresenta-se como estilo, atitude, tom, cujo objectivo é convencer. Só há ironia se houver ironista e sendo igualmente necessário um receptor que a capte. O ironista é o observador da dualidade, ele diz o contrário daquilo que pensa, manifesta oposição. Para este observador não há certezas, ele recusa o êxito das oposições, das incoerências e pretende não só persuadir, mas sensibilizar.

Henri Morier refere que a antítese mede a distância que vai da realidade ao ideal. E acrescenta que,

“en renversant à son tour le sens des mots (*antiphrase*) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (*anticatastase*) [...] un enfant revient crotté de l'école ! 'tu es propre !' lui dit sa mère en colère. Et cela signifie que l'état considéré comme normal, la propreté, est loin d'être réalisée [...] 'tu es propre' n'est pas ironique en soi : ces paroles pourraient correspondre à la réalité [...]”⁷⁷.

O significado é o oposto daquilo que se proferiu. É pelo facto de se ir buscar o discurso contrário que se está a ironizar e isso deve ser entendido pelos dois intervenientes (emissor e receptor). É perante o sucedido que se avalia a veracidade do que é proferido. Assim, está patente a distância entre o real e o ideal. Morier chega mesmo a referir que

⁷⁷ Morier, *opus cit.* p. 584.

quanto mais forte for a ironia, mais o sorriso é “sério”. Ri-se “entre dentes” porque o outro que é alvo de ironia a reconhece, mas não partilha da diversão que isso causa. Morier diz ainda que a ironia está no homem, e assim sendo, está também no seu destino e exemplifica: “ironie de l’homme qui fuit devant l’ennemi: il est à deux pas de l’abri, ses jambes fléchissent, il est abattu”. Outro exemplo: “C’est le mot qui manque au moment voulu, le trou de mémoire ; c’est l’ironie de Tristan, venu chercher Yseut [...] ; c’est l’ironie de Roméo, fils des Montaignus, qui s’enflamme pour Juliette, et il faut qu’elle soit une Capulet !”⁷⁸. Ou seja, segundo Morier, o conceito está também no homem que, por ironia do destino, está prestes a escapar ao inimigo e, de repente, cai, deixando-se apanhar. Ou ainda quando tem uma falha de memória. O outro exemplo é o de Romeu que se apaixona por aquela a quem deveria odiar.

Henri Morier refere ainda os seguintes casos :“C’est l’ironie de la sainteté en conflit avec le siècle; c’est l’ironie du poète en conflit avec le monde ”⁷⁹. A ironia do idealismo do homem está em conflito com a sua conduta:

“[...] Tout ce qui déchire l’homme, ses conséquences, ses promesses sincères et non tenues, son idéalisme en conflit avec sa conduite, constitue une source d’ironie: ironie tragique quand les conséquences du conflit sont irréparables. Humour quand les conséquences du conflit sont tenues pour réparables ou négligeables [...]”⁸⁰

Maria de Lourdes Ferraz dedica-se mais à ironia linguística e aos modos diversos na comunicação irónica na literatura, ou seja, a ironia como figura distinta de outras figuras semelhantes por serem contraditórias. No entanto, o que mais lhe interessa é a ironia “disseminada no texto”, porque aí ela se confunde com uma atitude.

⁷⁸ Morier, *opus cit.*, p. 596.

⁷⁹ Morier, *opus cit.*, p. 596.

⁸⁰ Morier, *opus cit.*, pp. 596-597.

Os sinais de ironia que esta autora refere são pertinentes, porque neles reside “ a força expressiva da ironia [e] é tanto maior quanto mais os ‘sinais’ da intenção irónica estiverem ‘escondidos’”⁸¹. A ironia linguística é a que interessa na literatura e é a manifestação de ambiguidade, mas fortemente comunicativa. Morier faz igualmente referência à ambiguidade da ironia quando menciona que, por ser ambígua, não se sabe como decifrá-la, porque ela pode conter duas interpretações possíveis, o que sucede, aliás, por falta de clareza de situação.

Enquanto Maria de Lourdes Ferraz se preocupa em estudar a transmissão implícita, ou seja, a pressuposição do que fica dito e do que se supõe, Morier alerta-nos para a ironia indirecta contida em indícios de sintaxe, pois pode-se utilizar uma palavra positiva para exprimir negação: “ ‘C’est commode!’ peut être ironique ou ne pas l’être”. Assim, o enunciado “Tu n’as qu’à peser sur ce bouton, et dans l’intervalle de dix secondes tu obtiens une photocopie [...]. Tu vois si c’est commode!” apresenta sentido positivo, enquanto a frase “Il fallait aller chercher de l’eau à 2 km. Tu vois si c’était commode!”⁸² exprime negatividade.

Maria de Lourdes Ferraz refere ainda que Booth apresenta variáveis da ironia. A variável facilmente reconhecida é a “ironia instável” que varia e que é negativa (“infinite negativity”):

“ [...] [N]uma proposta de classificação em que uma das variáveis é justamente a do ‘grau de abertura ou disfarce’, considera num pólo a ironia estável (‘stable irony’), facilmente reconhecida; no pólo oposto, a ironia instável (‘instable irony’), e, entre ambas, variações que vão desde uma ironia ‘covert-stable local’ até ao que ele designa por ‘infinite negativity’. Surgiria

⁸¹ Ferraz, *opus cit.*, p. 27.

⁸² Morier, *opus cit.*, p. 609.

assim uma hipotética taxonomia das manifestações irónicas [...] baseada na inter-relação emissor-mensagem destinatário [...].”⁸³

Ferraz, tal como Morier, reconhece a pertinência da linguística, porque para se estudar a ironia, num texto literário, é necessário debruçar-se sobre os seus modos e ligá-los às categorias literário-linguísticas do texto.

Noção de ironia romântica

Schoentjes apresenta-nos, na obra já inúmeras vezes aqui citada, um quadro exemplificativo dos diferentes tipos de ironia, onde a ironia romântica surge como um discurso estético cuja finalidade é mostrar a arte/artifício, sendo o seu sentido o paradoxo e tendo como figura forte a parábase. Com efeito, na história da ironia podemos falar de dois momentos marcantes: o momento que a liga a Sócrates e o da ironia romântica. Esta última surge graças à reflexão dos românticos alemães que a vinculam à arte.

Segundo Schoentjes, só os dicionários Brockhauss e Wahrig fazem referência à ironia romântica, ligando-a à atitude lúdica do criador face à sua obra de arte. O artista olha ironicamente o objecto da sua criação. A noção ou a teoria de ironia romântica é exclusivamente alemã e surgiu ligada ao idealismo no início do século XIX, se bem que possamos falar de ironia romântica antes de 1800 e de ironia socrática depois da morte de Sócrates. Fora da Alemanha, só os dicionários especializados de poética assinalam o significado que os românticos alemães atribuíam à ironia⁸⁴.

⁸³ Ferraz, *opus cit.*, p. 28.

⁸⁴ Schoentjes, *opus cit.*, pp.23, 24.

A ironia romântica consiste na reatualização do conceito antigo de ironia, sem o qual nem a ironia moderna, nem a pós-moderna teriam podido desenvolver-se. Segundo Jankélévitch, “l’ironie socratique contestait seulement l’utilité et la certitude d’une science de la nature; l’ironie romantique contestera, au début du XIXe siècle, l’existence même de la nature”⁸⁵.

Para Ferraz, o conceito de ironia tem evoluído e tem mais a ver com a intenção do locutor. A partir dos finais do século XVIII, houve a necessidade de libertar a literatura da prisão da forma. No século XVIII, dá-se entrada “oficial” da ironia na literatura. Esta cresce com o Romantismo, o autor torna-se autónomo e consciente de uma forma nova de fazer literatura. Já não segue só a mimese imposta pela poética. Ele é o criador de literatura. A literatura passa a ser linguagem, porque até aí era representação/ interpretação do mundo. A literatura liberta-se da forma. A ironia é sempre a representação de um tempo, de uma época. A autora diz-nos que o que deu origem ao Romantismo foi “uma procura intensa da síntese entre o real e o fictício, entre o transitório e o perene, entre corpo e mente e a teorização dessa procura deram afinal o romantismo. Estas antinomias levam até à esperança de libertar a literatura da *prisão* da forma”⁸⁶.

A ironia tem como base uma estrutura comunicativa, tem de ter em conta uma convenção, tem de partilhar o mesmo código para a mensagem ser apreendida, tem de ter em conta uma conversação. Para Ferraz, a verdade do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, pode antes ser uma verdade possível ou impossível, porque é ambígua. Ferraz diz-nos também “que em todas as manifestações românticas predomin[a]m o desafio à norma, ao razoável, ao racional, a obsessão do diferente, o

⁸⁵ Jankélévitch, *opus cit.*, p. 16.

⁸⁶ Ferraz, *opus cit.*, p.19.

desejo de permanência na ruptura”⁸⁷. Segundo a autora, a permanência do *Eu* é fundamental porque

“a [sua] problemática [...] é central em todo(s) o(s) romantismo(s) [...] ruptura com tudo o que possa ser ou transformar-se no *não eu*, no limite [...] radicalizadas as rupturas pontuais com a sociedade, com a tradição, quando esta se instituíra regra a seguir... é a ruptura consigo próprio, com a sua própria criação – ironia romântica [...]”⁸⁸.

A dramatização do eu será, segundo Ferraz, a procura de identidade e a consciência da dramatização, mais a sua manifestação na literatura do Romantismo. A ironia romântica é uma manifestação literária oitocentista, e a arte passa a ser uma forma pública de auto-análise. A ironia, como autocrítica, tende a estabelecer o equilíbrio no excesso de convicção. A autora refere que toda a manifestação estética da auto-ironia tem a marca romântica.

Como sabemos, o século XVIII fora o século onde o gosto pelas viagens se evidenciou bastante, resultando numa transformação de valores (as crenças, os costumes e as ideias). As mutações estéticas também se fizeram sentir e delas resultaram desacordos entre Modernos e Antigos. Os Antigos defendiam o Ideal do Classicismo, o gosto e a fidelidade aos grandes clássicos que são os modelos consagrados e respeitados. Por outro lado, os Modernos opunham-se, recusando, em nome do espírito crítico, o princípio de autoridade, e estabelecendo a crença no progresso das artes e na procura constante da perfeição. Mas o século XVIII fora também o século da razão crítica e, ao mesmo tempo, o século do sentimento e da emoção, cada vez mais emergentes. De facto, é o século dos filósofos e do racionalismo, da sensibilidade e do cosmopolitismo. A substituição do mundo cartesiano pelo de Newton implica o

⁸⁷ Ferraz, *opus cit.*, p. 36.

⁸⁸ *Ibidem*

abandono do racionalismo idealista e metafísico em detrimento de um racionalismo empírico e experimental. O filósofo é um ser “aberto”, aliando reflexão e acção, daí anunciar os grandes temas do século seguinte: Deus, a Natureza, o Homem e a Sociedade.

A segunda metade do século XVIII caracteriza-se, contudo, por uma crise de especulação filosófica e científica das Luzes. O artista e o esteta irão procurar nos sentimentos e nas emoções a orientação que, anteriormente, procuravam na razão. Maria de Lourdes Ferraz afirma que o “eu” romântico se mostra sempre presente, querendo participar, manipular, intervir na sua própria escrita. Esta é para ele a acção primordial. Daí que ele queira também ser o narrador da sua própria obra, concedendo-lhe o seu “cunho” pessoal. O artista (narrador-autor) transforma-se simplesmente em palavra, em literatura, em “fazer”. Os românticos acarinhavam o papel do autor/narrador por lhes parecer fundamental. Maria de Lourdes Ferraz diz-nos ainda que a obra romântica é pura invenção do artista/autor/narrador que diz tudo poder, mas nada pode. É irónico, porque ele sabe que, ao mesmo tempo que o diz, não se pode conciliar arte (beleza, pureza impossível) e vida (o oposto), e isso é uma realidade trágica para ele. Na ficção é-se tudo aquilo que se pretende ser:

“ [...] [A] representação do autor (narrador) no texto romântico é, afinal, a expressão mais pura da ironia. Relegado para segundo plano o conceito da obra como imitação, o que vale é a obra como acto inventivo. O artista cria o seu mundo, um mundo de que ele é, naturalmente, senhor todo-poderoso; paradoxalmente, porém, ironicamente enfim, um todo-poderoso que nada pode; esse mundo é, por natureza, fictício, imaginado [...]”⁸⁹.

⁸⁹ Ferraz, *opus cit.*, p.66.

O artista vai criar uma aliança entre o fazer e a função social. Por isso, ele é único na maneira de representar o mundo. Ele diz-se proclamador da verdade, da autenticidade e, tal como outra ciência, a literatura tem poder próprio para também ser defensora da verdade, da sinceridade, legitimando o intelecto e a emoção. A ironia está ao serviço do enunciador como instrumento retórico para atingir os seus fins/propósitos.

CAPÍTULO 2 – A RETÓRICA DA IRONIA EM DOIS MESTRES PRECURSORES: STERNE E

DIDEROT

Neste capítulo, iremos abordar a retórica da ironia, tendo em conta dois mestres precursores, Sterne e Diderot, concretamente, a partir das obras *Tristram Shandy*, *Sentimental Journey* e *Jacques le Fataliste et son Maître*, autores cuja influência se faz sentir tanto em Maistre como em Garrett.

Antes, convém não esquecermos a importância de Cervantes considerado o anunciador do romance moderno, ao parodiar os códigos do romance de cavalaria na viragem do século XVI para o século XVII. A obra *D. Quixote* (1615) faz a síntese desse género medieval e, ironizando-o, transforma-o naquilo que podemos considerar como uma das linhas que conduzirão ao romance moderno.

No período pré-romântico, os ingleses são influenciados pelos jovens alemães. A linha do romance inglês conta as histórias dos burgueses, as quais se opõem às dos romances de cavalaria. Quando surge a obra de Sterne, já existiam tanto a paródia do romance de cavalaria (*D. Quixote*) como a paródia do romance sentimental segundo o modelo da *Pamela* (1740) de Richardson, isto é, *Shamela* (1741) de Henry Fielding. Quando Sterne escreve, o grande modelo do seu tempo é, justamente, Richardson. Sterne vai tornar-se importante ao pegar nos códigos do romance, transformando-os. O narrador de *Tristram Shandy* joga com os códigos com os quais o leitor está familiarizado. Em França, Diderot, inspirado em Sterne, também vai transformar os códigos literários do Classicismo com *Jacques le Fataliste et son maître*. Esta obra destina-se a um público leitor que, habituado a uma literatura tradicional, busca algo de novo.

O final do século XVIII é um momento de viragem do Antigo Regime para o início da democracia. A aristocracia tradicional será substituída pela burguesia, muitas vezes enobrecida, que ascende ao poder.

Segundo Françoise Barguillet⁹⁰, uma vez que o romance não foi inicialmente um género literário aceite por todos, os romancistas vão tentar dignificá-lo, ilustrando-o com obras instrutivas. Verificam-se dois tipos de autores: os autores sérios que, no final do século XVIII, se tornam almas sensíveis, como Rousseau, e os autores humoristas que se servem da escrita para aguçar os ideais, como Diderot, que, na linha de Sterne, se mostra ávido de tudo abordar: a sociedade, as personagens, o leitor, o poder autoral.

Embora divergentes, os romancistas de Setecentos parecem unânimes quando manifestam o medo de não agradar ao seu leitor. A obra literária, neste caso o romance, prima em qualidade se não o aborrecer.

Os romances do século XVIII, no contexto francês, podem ser agrupados em três grandes sub-géneros: “romanescos”, “realistas”, “idealistas”. Os “romances romanescos”, durante o início do século muito apreciados, foram depois rejeitados e só tornam a ser bem sucedidos após a Revolução de 1789. O código do romance romanesco é contestado por aquele que visa mostrar a realidade, dando lugar aos “romances realistas”. O realismo entra em conflito com o idealismo do Século da Luzes, sendo a tendência dos romancistas a de projectar as suas aspirações, os seus ideais, no que fazem; o romance está, assim, ao serviço da filosofia ou da moral⁹¹. As obras que souberam atribuir à literatura secular novos desafios, abrindo as portas de par em par para o futuro, foram, entre muitas outras, *Pamela*, de Richardson, e *Jacques le Fataliste*. Segundo Coulet, Diderot diz, em pleno século XVIII, em *Éloge de Richardson* (1761)

⁹⁰ Barguillet, *Le Roman Français au 18ème Siècle*, p.243.

⁹¹ Barguillet, *opus cit.*, pp. 11,14.

que, por sua vontade, os romances deveriam possuir outro nome, para não se confundirem com o código do romance romanesco:

“Par un Roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour l’esprit et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson [...]”⁹²

A crítica agride o género, os jesuítas, que condenam as histórias amorosas, ensinam também que só a Poesia se deve interessar pela ficção e que a prosa deve servir unicamente a verdade da História. Assim, o romance é um género híbrido, pouco sério, porque se serve da prosa para criar a ficção, o que a Antiguidade não aceitava, e daí ser censurado. As inverosimilhanças do romance, relativamente às situações, à psicologia, ou ao estilo, são inaceitáveis:

“ [...] des situations ténébreuses et forcées, des héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, des événements extraordinaires et tragiques qui déchirent le cœur [...], des voyages bizarres dans des pays imaginaires, des nœuds et des dénouements contraires à la raison.”⁹³

São críticas como esta que levam o romance a evoluir para o realismo. Para sobreviver, os escritores tiveram que abandonar os excessos fantasistas, onde tudo lhes era permitido, e interessarem-se pelo que se passa no mundo, retratando-o. A ficção torna-se tão verosímil relativamente ao real que chega a iludir o leitor. O objectivo dos

⁹² *Apud*, Coulet, *Le Roman jusqu’à la Révolution*, p. 15.

⁹³ Barguillet, *opus cit.*, p. 20.

escritores, por volta de 1730, é criar um outro tipo de ilusão, deixando pairar a dúvida em quem lê se o romance será ficção ou realidade.

Os escritores vão, através do romance, criticar instintos menos nobres do que o amor. O realismo vai expor a corrupção, e o homem reconhece-se nos vícios que são expostos. Xavier de Maistre, em *Voyage autour de ma chambre*, refere a metáfora do espelho “l’invention d’un miroir moral, où tous les hommes pourraient se voir avec leurs vices et leurs vertus”⁹⁴. O romance vem expor, aos olhos do leitor, exemplos concretos da realidade. O escritor pega na mão do leitor e condu-lo pela hipocrisia e maldade do mundo. Barguillet refere que “ dans quelques Romans même, les actions les plus lâches et les plus basses, comme l’ingratitude, la friponnerie et la trahison, sont représentées sous d’aimables couleurs”⁹⁵.

Em Inglaterra, no século XVIII, as condições materialistas (surgimento de uma nova classe capitalista), as condições literárias (êxito de obra *Robinson Crusoe*, de Defoe) que já existiam e, por último, a descoberta do subjectivismo e do sentimentalismo, contribuiram para o aparecimento de um romance de características modernas. A nova literatura baseia-se na:

“[...] configuração de um gosto ‘sensível’ cifrado na subjectividade e confrontada esta com a ‘razão universal’. Este processo de ideologias veio desde o Renascimento europeu a criar raízes e é no século XVIII que se manifesta abertamente até à actualidade. O romance moderno difere ‘[...]’ do anterior no seu abandono da ‘aventura exterior’ pela ‘interior’: a estrutura narrativa não se sustenta já no encadeamento de acontecimentos, mas na exploração dos sentimentos e da consciência dos personagens, seres

⁹⁴ Maistre, *opus cit.*, p. 94.

⁹⁵ Barguillet, *opus cit.*, p. 23.

individuais [...] que se confrontam com [a] [...] confirmação da própria personalidade.”⁹⁶

O novo romance suprime o relato dos grandes acontecimentos e opta pelo relato do quotidiano da vida privada, normalmente da burguesia. Assim, as obras aqui em estudo servem-se dessa temática para a ironizar. O romance inglês é o que desencadeia os pressupostos do Romantismo. A burguesia aposta na criação de obras literárias que evidenciem o individualismo, quer na literatura epistolar, quer na de carácter autobiográfico. Esta nova literatura aproxima o autor do leitor, constituindo este um dos artifícios mais ousados dos autores da nova literatura e que, no capítulo seguinte, iremos explorar.

No século XVIII, a produção narrativa que dá origem ao moderno romance inglês tem precedentes em *D. Quixote* de Cervantes e em *A Princesa de Clèves* de Madame de La Fayette, obras do século XVII. Contudo, é a produção de Daniel Defoe que inicia o moderno romance inglês. *Robinson Crusóé* permite ao autor relatar uma viagem imaginária na qual importam apenas as aventuras e peripécias e o seu significado; é como uma peregrinação através de um mundo alegórico, interpretando a própria existência de um homem “moderno”. A narrativa fascina os leitores da época e ainda os nossos contemporâneos. Este facto deve-se, certamente, não só à insistência nos detalhes da existência quotidiana, mas também ao modelo autobiográfico. A narração na primeira pessoa estabelece um elo de simpatia entre o autor/narrador e o leitor, testando, desta forma, a veracidade (fictícia) da história. O gosto pela minúcia

⁹⁶ Iáñez, *As literaturas do século XVIII*, vol. V, cap. 5, pp. 79-80.

dos pormenores comprova a mentalidade filosófica da época “que alicerça na experiência a demonstração de qualquer hipótese”⁹⁷.

Os autores do romance moderno ocidental fazem, geralmente, transparecer, nas suas narrativas, uma visão tolerantemente irónica, não apenas da sociedade da época, mas do ser humano em geral. O *Quixote* cervantino repercute-se noutros autores, noutras obras, oferecendo-nos uma espécie de continuação da época paródica do Renascimento, que se confronta com fórmulas realistas dentro de um modelo descaradamente idealista como o sentimental. A estrutura episódica, muito frequente no romance inglês, tem como base a técnica cénica teatral e favorece a continuidade entre episódios e o diálogo. Diálogos esses encontrados em Sterne, Diderot, Maistre e Garrett (entre outros) e que constituem outro dos artifícios técnicos ao serviço da ironia:

“[...] [O] leitor, guiado pelo autor, converte-se em cúmplice do desenrolar da acção, que se apoia na técnica cénica e prefere a reprodução da sociedade à apresentação de uma evolução psicológica [...][:] continua a ser o indivíduo, claro, o centro d[o] [...] [romance] [...]”⁹⁸

As histórias que aparecem são retratos da vida quotidiana e, por vezes, animadas de intenções satíricas e burlescas. Fazem-se, por exemplo, analogias entre:

“[...] ladrõe[s] e traficante[s], equiparando[-os] os ironicamente às vidas dos grandes personagens da época. O relato é dominado pela observação realista, o humor, a ironia e mesmo por certa ternura sentimental [...]”⁹⁹

Será, então, fácil perceber que certos romancistas do século XVIII estavam cansados dos clássicos modelos literários e, por isso, se esforçam por descobrir um

⁹⁷ Iáñez, *opus cit.*, p. 84.

⁹⁸ Iáñez, *opus cit.*, p. 91.

⁹⁹ Iáñez, *opus cit.*, p. 92.

modelo narrativo válido para a criação de um género literário novo e com um futuro próspero. Em Inglaterra, Laurence Sterne (1713-1768), como leitor e admirador de Cervantes e de Rabelais, foi buscar certamente a estes inspiração para a sua obra e torna-se, neste país, o “precursor” de uma produção mais livre e criativa: a narrativa contemporânea, ao colocar as bases da chamada “escrita em liberdade” com *Tristram Shandy*. Este romance, publicado durante largos anos, vem revolucionar os padrões narrativos existentes, pois impulsiona uma nova estética, contrapondo-a ao realismo imperante no romance inglês do século XVIII.

Sterne serve-se de todos os esquemas anteriores do romance. Com *Tristram Shandy*, cria uma paródia livre e atrai, durante alguns anos, a atenção do público inglês, simplesmente com a aventura da escrita. Certo será referir que a particularidade de *Tristram Shandy* reside no seu sentido criativo e não nas aventuras das personagens:

“[...] [O romance] vai-se fazendo sem um plano preconcebido – até ao ponto de não concluir, o que não rouba nenhum mérito – e as histórias são por vezes tão ligeiras que apenas se pode pensar que interessam, mas impõem-se pela forma como se narram [...]”¹⁰⁰

Daí existir em *Tristram Shandy*

“oralidade e coloquialismo, uma presença constante do autor que, com um monólogo contínuo e desordenado, intimista e accidental, manipula a história a seu prazer, e com ela o leitor, levado a ler um [...] [romance] em que não interessa o argumento, a descrição ou os personagens, mas tão só, em último e extremo, o próprio autor e a *corrente de simpatia que estabelece com o leitor*.”¹⁰¹

O leitor de *Tristram Shandy* compreende a escrita e apercebe-se desse sentido de humor ‘livresco’ que se aproxima de Rabelais e de Cervantes, seus modelos.

¹⁰⁰ Iáñez, *As literaturas no século XVIII*, vol. V p. 93.

¹⁰¹ Iáñez, *opus cit.*, vol. V p. 93 (itálicos nossos).

Em *Tristram Shandy*, descobrimos tanto o lado erudito, como o lado vulgar, por isso estamos perante um humor original, sentimental e sensível, como muitas criações do século XVIII o foram, e que é fruto “de uma melancólica e talvez descrente concepção da vida, de um temperamento particularmente excêntrico e veleidoso”¹⁰².

É característico do romance moderno setecentista a interrupção do enredo, e é nisso que consiste a liberdade da narração. Sterne abandona umas personagens para retomar outras. Todavia, tem o cuidado de fazer recordar em que situação se ficou, dando saltos no tempo. Assim, temos longos capítulos que descrevem demoradamente vulgares actos do quotidiano, contrastando com outros, brevíssimos, que provocam avanços na história de três ou quatro anos, recordando-se, depois, episódios vividos e que só mais tarde são amplamente narrados. As personagens estão nas mãos do autor/narrador que desrespeita, descaradamente, os códigos da verosimilhança da narrativa:

“[...] Sterne subordina o conhecimento à experiência de modo que os próprios limites do mundo de *Tristram Shandy* ficam definidos pela experiência única do seu autor, convertendo-se [...] [o romance] numa simples, mas magistral, sucessão de impressões.”¹⁰³

São intencionais digressões satiricamente pseudocientíficas, exposições de problemas da vida diária, inclusão de capítulos que não constavam, a inclusão do prólogo no meio do terceiro volume, páginas em branco, a negro, uso contínuo de asteriscos e indicações que ora iludem, ora desafiam o leitor para uma leitura peculiar. O narrador de *Tristram Shandy* diz-nos que:

¹⁰² Iáñez, *opus cit.*, p. 94.

¹⁰³ *Ibidem.*

“ [...] As digressões, incontestavelmente, são a luz do sol, – são a vida, a alma da leitura; – retirem-nas deste livro, por exemplo, – e mais vale retirarem também o livro com elas, – [...] devolvi-as ao escritor, – e ei-lo que avança como um noivo [...]. Isto é um trabalho ingrato. – Razão pela qual, como vedes, tenho eu construído a obra principal e as suas partes acidentais com tantas intersecções, e compliquei e enredei de tal modo os movimentos digressivo e progressivo [...] para que a máquina toda, em geral, se mantenha a funcionar [...].”¹⁰⁴

No segundo romance de Sterne, *Viagem Sentimental*, volta a estar em causa o lado “impressionista”, pois o relato da viagem por França e Itália situa-se à volta da impressão, da sensação imediata, embora, desta vez, com maior sentido de medida e equilíbrio. Trata-se de recolher, de forma descritiva e familiar, vivências das personagens que se revelam mais “sensibilizadas”. Estamos perante um romance onde os factos não interessam tanto, mas antes a emotividade e a sensibilidade de encontros fortuitos em terras francesas e italianas, onde as aventuras amorosas actuam e se exprimem em plena liberdade e assumem, por vezes, um tom erótico.

À medida que o século XVIII avança, a produção literária inglesa torna-se mais subjectivista ao centrar-se na sentimentalidade como forma de expressão. Este novo processo é, lentamente, incorporado no romance, por ser também um novo género literário favorável à tradução da mentalidade burguesa e por captar a ideologia instaurada.

O sentido da razão, o racional ligado quer ao humanismo renascentista, quer sobretudo à época iluminista, deixa de ser preponderante, em detrimento do sentimento, do irracionalismo que se irá incorporar no mundo contemporâneo e isso dever-se-á à prosa que fez descobrir a própria individualidade. A norma objectiva é, assim,

¹⁰⁴ Sterne, *Tristram Shandy*, p. 140.

substituída pelo sentimento, pela sensibilidade e emotividade, ou seja, a crítica objectiva dá lugar à impressionista.

A este período de confluências ideológicas burguesas e derivações filosóficas irracionais deu-se o nome de “pré-romantismo.” Nesta fase inicial de configuração romântica predomina mais a ‘estética da criatividade’, a grandiosidade “do processo de criação literária do que o produto em si mesmo”¹⁰⁵. A exaltação do processo de criação literária faz surgir um conceito totalmente inovador: a originalidade. Esta terá como consequência a subjectividade da arte, na qual os elementos irracionais e inconstantes se multiplicam, dando abertura à “genialidade” como meio de ruptura com as normas estabelecidas:

“A expressão procura a novidade e aparecem novos temas, modelos e formas poéticas que tentam superar o estabelecido; por fim, incorporam-se no mundo ocidental as tendências ‘evasivas’ próprias do posterior Romantismo que, a reboque do burguesismo ilustrado, continuará a preferir temas de ambiente familiar ao poético.”¹⁰⁶

Segundo Sangsue¹⁰⁷, o autor/narrador capta a atenção do leitor através da parábise para se engrandecer, mostrando o seu poder sobre o texto. Este autor diz-nos que nos “anti-romans” do século XVII, o narrador intervém para opor à ficcionalidade e à facilidade constante no romance tradicional a sua arte de cronista, que passa também por uma permanente justificação da redacção e até mesmo das “azelhices” cometidas. O enunciator recorre, igualmente, a intervenções subjectivas como acontece, por exemplo, em *Tristram Shandy* por se tratar de um romance escrito na primeira pessoa, revelando uma aproximação menos cavalheiresca para com o leitor.

¹⁰⁵ Iáñez, *opus cit.*, p. 114.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ Sangsue, *Le Récit Excentrique.*

O aleatório faz parte da escrita anti-romanesca, e Sangsue traduz as palavras de Sterne: “je ne conduis pas ma plume, elle me conduit”¹⁰⁸. Quando em excesso, as digressões atrapalham, pois quando uma obra as contém, remete-nos indirectamente para um género “mal definido” (é o caso da paródia, dos humorísticos), esse afastamento é depois justificado pelo recurso à fantasia, independência, originalidade. Assim, é na digressão que reside a individualidade, a originalidade do indivíduo (ego)¹⁰⁹. Esta digressão corresponde à metáfora espacial. Se o espaço diegético (geográfico) e o espaço do discurso se dividem, que fazemos das reflexões levantadas por coisas que, pertencendo estritamente ao domínio percorrido, conduzem, todavia o espírito (do narrador/do leitor) “para outro lado”? Estas são questões que se poderão colocar relativamente a *Voyage Autour de ma Chambre* de Xavier de Maistre a propósito do sistema de “l’âme et la bête” e de que tornaremos a falar no capítulo 3.

Para o narrador, a digressão representa, primeiramente, um lugar de prazer para si próprio. Segundo Sangsue, “cette façon de faire endosser la responsabilité – la culpabilité – de la digression au lecteur deviendra une pratique dans *Jacques le Fataliste*”¹¹⁰.

A digressão, a participação do narrador, o apelo à intervenção do leitor, a descontinuidade (pois quando ocorre a intervenção do narrador, esse apelo faz com que haja um corte na narração), a aparente ausência de domínio das personagens (pois estas parecem escapar-se ao narrador e tornar-se independentes), o efeito do real (ilusão referencial da existência das personagens), são consequência da ruptura com o paradigma clássico e características deste novo romance.

¹⁰⁸ Sangsue, *opus cit.*, p. 85.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ Sangsue, *opus cit.*, p. 92.

Nas obras em estudo, a metalepse é um artifício recorrente, pois, por vezes, o narrador relata os acontecimentos no momento em que eles acontecem como se ele próprio os vivesse com as suas personagens. As obras *Tristram Shandy* e *Jacques le Fataliste* apresentam mesmo uma prática exacerbada da metalepse, pois no jogo de vai-e-vem de um nível narrativo a outro, exploram todos os aspectos, até os mais inverosímeis, como quando, por exemplo, o narrador se assume como vítima das suas próprias personagens: “Todos os meus heróis estão fora das minhas mãos; – é a primeira vez que consigo arranjar um bocadinho, – e vou aproveitá-lo para escrever o meu prefácio”¹¹¹; “ Ah! lecteur, la patience avec laquelle vous m’ écoutez me prouve le peu d’interêt que vous prenez à mes deux personnages, et je suis tenté de les laisser où ils sont... ”¹¹². Outras vezes, a metalepse implica o leitor que é convidado a entrar na ficção: “por favor, levantai-vos dos vossos assentos só para a apreciarem. [...] Não, ponde as mãos sobre os vossos corações e respondei a esta simples pergunta [...] – Dizei-me o que achais que lhes haveria de acontecer?”¹¹³; “Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation [...] voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolixie bavarde d’hôtesse, et que nous reprenions les amours de Jacques?”¹¹⁴.

O narrador de Diderot empresta, frequentemente, um discurso ao narratário, e as intromissões deste narratário, que não são senão metalepses, permitem ao narrador descartar-se, de maneira cómoda, das suas infracções:

“[...] Ah! lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme.” ;

¹¹¹ Sterne, *opus cit.*, Parte 1^a, cap. XX, p. 284.

¹¹² Diderot, *opus cit.*, p. 100.

¹¹³ Sterne, *opus cit.*, Parte 1^a pp. 294-295.

¹¹⁴ Diderot, *opus cit.*, p. 143.

“[...] Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n’est pas moi. Que je serais satisfait s’il m’était aussi facile de me garantir de vos noirceurs, qu’à vous de l’ennui ou du danger de mon ouvrage! [...]”¹¹⁵

No discurso anti-romanesco, o estatuto do narratário é ambivalente. Trata-se de uma figura positiva, na medida em que se submete a interrupções, digressões, matéria humorística, etc. Outras vezes, o leitor pode surgir como importuno e crítico, e não nos devemos surpreender quando, desde o começo, a imagem do narratário é imbuída de negativismo paródico:

“[...] Vous allez prendre l’histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste [...]”¹¹⁶.

“[...] Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. Foutez comme des ânes débâtés; mais permettez-moi que je dise foutre [...]”¹¹⁷.

No discurso do narrador, apercebemo-nos de que existe uma espécie de hierarquia de leitores, que vai desde os leitores qualificados de inferiores aos altamente graduados. De uma maneira geral, descobrimos o júbilo que o narrador tem ao multiplicar os apelos ao leitor; uma alegria de o martirizar, mas também um prazer ao verificar que a comunicação se faz. A interpelação ao leitor é feita, por vezes, para que este não leia, mas claro que se espera que ele faça o contrário.

As lacunas, os espaços em branco do discurso, quer de Sterne quer de Maistre, mostram o apreço que o autor manifesta pelo leitor, desafiando a sua inteligência, apelando a que este preencha esses espaços; são espaços semânticos e tipográficos que apelam à perspicácia do leitor. Questões como “Et où allaient-ils?”¹¹⁸,

¹¹⁵ Diderot, *opus cit.*, pp. 187 e 243, respectivamente.

¹¹⁶ Diderot, *opus cit.*, p. 97.

¹¹⁷ Diderot, *opus cit.*, p. 243.

¹¹⁸ Diderot, *opus cit.*, p. 43.

“Qu’est-ce que cela vous fait?”¹¹⁹ são múltiplas em *Jacques le Fataliste* e são interrogações directas colocadas ao narratário. Mas também existem outras não directas e que o narrador antecipa (“Vous allez me dire que je m’amuse...”) ¹²⁰ e “l’éloge de mon voyage [...] il est une autre classe d’hommes auprès de laquelle il est encore plus sûr d’un heureux succès [...] Après de qui donc? Et Quoi! Vous le demandez?”¹²¹ (em *Voyage Autour de ma Chambre*). Em *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, encontramos, igualmente, inúmeros apelos ao leitor, como:

“[...] E quanto a ti, leitor benévolo, a quem só desejo dar satisfação, a ti, se ainda te cansas com essas quimeras, dou-te de conselho que voltes a página obnoxia, porque essas reflexões do último capítulo são tão deslocadas no meu livro como tudo o mais neste mundo. Dorme pois, e não despertes do belo ideal da tua lógica. [...]”¹²²

Como afirma Sangsue,

“[...] La fonction des répliques du lecteur-personnage est, certes, de faire avancer le récit, elles sont donc un facteur dynamisant; mais tout autant elles constituent des interruptions, et des plus arbitraires: ne coïncidant pas avec les questions que peut se poser le lecteur réel, elles sont un facteur d’entrave, elles compromettent sa lecture [...]”¹²³.

No discurso de Diderot, a responsabilidade do descontínuo é atirada para o exterior. Isso faz parte do tratamento geral da paródia do determinismo: estava também escrito lá em cima que Jacques, ou o seu amo, ou o narrador seriam constantemente

¹¹⁹ Diderot, *opus cit.*, p. 43.

¹²⁰ Diderot, *opus cit.*, p. 61

¹²¹ Maistre, *opus cit.*, p. 43.

¹²² Garrett, *Viagens na minha terra*, cap. XXXIX, p.186.

¹²³ Sangsue, *opus cit.*, p.101.

interrompidos¹²⁴: “Est-ce que vous ne voyez pas qu’aussitôt que j’ouvre la bouche le Diable s’en mêle et qu’il survient toujours quelque incident qui me coupe la parole?”¹²⁵

Os processos de continuidade e de interrupção são artifícios que manifestam o poder aural. O artifício de descontinuidade faz parte do novo género de romance que rompe as convenções e os preceitos clássicos, baseados na unidade, na coesão e na coerência discursivas.

Em França, a evolução do romance está ligada à evolução e à ascensão da burguesia. Os romances do século XVIII possuem uma estética muito própria: não procuram agradar pela forma, mas sim pelo conteúdo. Utilizam uma linguagem directa, não estão presos a qualquer regra estilística ou de composição, podem inventar qualquer coisa, cuja ficção se baseie no concreto. Durante muito tempo, o romance deu apenas conta de histórias do domínio do maravilhoso ou do idealismo, cujas personagens possuíam as mais nobres virtudes. A realidade era, desta forma, apresentada de maneira deturpada. O romance realista oferece um contraponto, trazendo o homem à realidade, elogiando a classe dirigente e tratando pejorativamente as classes inferiores. Assim se manteve até ao momento em que os romancistas pretendem veicular a realidade com o objectivo de não mais ridicularizar as classes pobres, mas antes de se servirem dessa realidade para acusar as classes superiores de permitirem tais desequilíbrios, acusando, expondo as injustiças sociais da época. É esse momento que constitui a mudança¹²⁶. O escritor intervém na sua obra, comentando-a, explicando o significado dos factos, fazendo do leitor sua testemunha, confessando-lhe os seus sentimentos, os seus juízos.

O filósofo enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) empenhou-se em viver da literatura e foi influenciado por romancistas ingleses como, por exemplo, Samuel

¹²⁴ Sangsue, *opus cit.*, p. 105.

¹²⁵ Diderot, *opus cit.*, p. 82.

¹²⁶ Coulet, *opus cit.*, pp. 5, 8-10.

Richardson (1689-1761), que ele elogia em *Jacques le Fataliste*: “Je n’aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson”¹²⁷. Quanto ao pormenor realista e ao retrato da pintura da vida quotidiana, o escritor irá, na sua obra, seguir o exemplo de *Pamela*. Contudo, é influenciado, sobretudo, pela obra de Sterne, *Tristram Shandy*, que Diderot criará a personagem de Jacques, de certa forma em analogia com o caporal Trim: “Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d’un fusil avait son billet”¹²⁸.

Line Carpentier diz-nos que “ Diderot esquive toute accusation de plagiat en reconnaissant lui-même son emprunt, dans la conclusion de son roman, p.327 : ‘Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*’ ”¹²⁹.

A crítica foi severa, acusando-o de futilidade por pretender agradar e distrair. Acusam-no de ser imoral e de o amor ser tema frequente. A crítica acusa igualmente a sua extravagância na invenção de aventuras, de ser grosseiro ao retratar pormenores realistas. É acusado de falta de arte por não seguir os cânones¹³⁰. Segundo Jean Sgard, os moralistas, para condenarem Diderot, aludiam, frequentemente, a uma espécie de delírio que se apoderava do leitor, fazendo-o confundir o falso com o verdadeiro; a leitura romanesca tinha os traços de doença da imaginação. O romance seria, então, para Diderot, uma escola de generosidade, de virtude¹³¹. Só em meados do século XVIII é que os romancistas burgueses implementam a teoria da sua arte, reivindicando para eles o primeiro lugar por compreenderem que o romance é a expressão por excelência do mundo moderno. Os romancistas colocam nas suas obras não só o patético, como também a ironia¹³².

¹²⁷ Apud, Carpentier, *Jacques le Fataliste*. Denis Diderot, p. 107.

¹²⁸ Diderot, *opus cit.*, p. 41.

¹²⁹ Carpentier, *opus cit.*, p.107.

¹³⁰ Coulet, *opus cit.*, pp. 15-16.

¹³¹ Sgard, *Le Roman Français à l’Âge Classique*, p. 146.

¹³² Coulet, *opus cit.*, pp. 15-16.

O romance *Jacques le fataliste et son maître* (1778-1780), começou a ser criado por volta de 1765 e expõe, sob uma aparência caótica, dois eixos: a viagem de Jacques e do seu amo e a narração retrospectiva dos amores do criado. A narração é inúmeras vezes interrompida para relatar os amores de Jacques e do amo, bem como para relatar outras histórias intercaladas. É um discurso também constantemente interrompido pelas digressões do autor, pelo seu diálogo com o leitor, impedindo as reacções habituais por parte deste, pois não deixa o leitor envolver-se na história¹³³.

Segundo Sgard, o que surpreende, em primeira mão, em *Jacques le Fataliste*, é a presença de um narrador que não se esgota. A trama da narração é feita através de uma conversa livre, familiar que se estabelece com o leitor, primeiro destinatário da história; todos os narradores desta obra são narradores sólidos que se sabem envolver no discurso, reflexão e humor inesgotáveis. Os narradores são múltiplos, partindo do narrador principal, o autor reserva para ele todos os debates literários; para conhecer uma personagem basta ouvi-lo falar. *Jacques le Fataliste* é a narração interminável dos amores de Jacques¹³⁴. Surpreende-nos, igualmente, e como já foi referido anteriormente, a proliferação de histórias, de anedotas, de notícias que obedece a uma progressão, a um movimento que não pára. Logo no início, dão-nos o movimento de arranque, as personagens estão no caminho, mas não se sabe para onde vão. Este é um jogo literário do autor para com o leitor. Também Sterne inventara interrupções de um narrador que, no seu discurso, se interroga, ou de um leitor que não tolera bem a inverosimilhança; este diálogo torna-se interminável e questiona a lógica do romance propriamente dito. Este é um diálogo de faz-de-conta travado entre um leitor um tanto infantil ou “ignorante”, e um autor lúcido que estabelece um debate filosófico sugerido pelo próprio título da obra: é um leitor que acredita na Providência;

¹³³ Carpentier, *opus cit.*, p. 108.

¹³⁴ Sgard, *opus cit.*, p. 149.

o autor apenas acredita no desenrolar da existência a partir de uma série de encadeamentos imprevisíveis e inevitáveis¹³⁵.

Diderot pretende que, em *Jacques le Fataliste*, as interrupções na narração se façam notar, impedindo os leitores de a encararem de outra forma que não seja uma brincadeira, mas muito séria: “Je m’amuse à écrire sous les noms empruntés les sottises que vous faites; vos sottises me font rire”¹³⁶.

Diderot lança, aos romances, uma forte crítica e elogia Richardson por não se ter deixado influenciar por um fácil exotismo. Pelo que observamos em *Jacques le Fataliste*, o autor prefere a paródia ao tom polémico, pois a fim de castigar um desagradável leitor, o autor dirige-lhe as seguintes palavras:

“Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin et qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre [...]. Qu’est-ce qui m’empêcherait [...] d’embarquer Jacques pour les îles? d’y conduire son maître ? de les ramener en France tous les deux sur le même vaisseau?”¹³⁷

O autor finge seguir as linhas do romance tradicional, mas depois desconstrói-as perante o leitor. O autor/narrador convida-o, por exemplo, a imaginar uma cena de rufiões, de acordo com as suas experiências de leitura. Porém, a seguir, mostra-lhe o seu poder criativo:

“Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu’il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolets tirés ; et il ne tiendrait qu’à moi que tout cela n’arrivât [...]”¹³⁸

¹³⁵ *Ibidem* pp. 150-151.

¹³⁶ Diderot, *opus cit.*, p. 243.

¹³⁷ Diderot, *opus cit.*, p. 42.

¹³⁸ Diderot, *opus cit.*, p. 51.

O autor graceja acerca do tema da viagem, fingindo contar uma verdadeira viagem – a de Jacques e do seu amo – mas esta não tem um início nem um destino precisos e não nos transporta em descrições paisagísticas como é habitual noutras obras da literatura de viagens¹³⁹. Aqui a única acção que encontramos é a das palavras e não a das personagens, ou seja, é através do discurso que as personagens agem umas em relação às outras. Assim, o tema romanescos da viagem apenas é utilizado para ser ironicamente deformado. Por outro lado, verifica-se igualmente um distanciamento do romance sentimental pela constante interrupção, pois Jacques não chega a concluir a história dos seus amores. Diderot parece conduzir o leitor para horizontes Romanescos, mas é com astúcia que o engana, desiludindo-o em relação às suas expectativas: quer pela substituição de uma narração inesperada, quer pelo irrisório da situação que contraria as convenções do romance romanescos¹⁴⁰. Françoise Barguillet cita Jean Catrysse que diz que a insistência de Diderot sobre determinadas coisas serve para obrigar o leitor a acreditar naquilo que lê. Este autor zomba dos modelos do romance ao remeter, constantemente, para a Providência tudo o que sucede: “C’était écrit là-haut”¹⁴¹. Tal procedimento satisfaz a necessidade de evasão que existe no leitor que considera o romance como mero divertimento. Contudo, os romances escondiam segundas intenções: as de guiar o leitor para perspectivas mais sérias. Assim, como a maior parte dos seus antecessores, a originalidade de Diderot reside em fazer do romance não uma obra fútil, mas de análise profunda da realidade, tornando-a uma arma de combate destinada a transmitir uma mensagem, utilizando uma linguagem indirecta. Desta forma, o leitor encontrará no paradoxo, na ironia e na sua imaginação, muito mais do que o que fica dito.

¹³⁹ Barguillet, *opus cit.*, p. 103.

¹⁴⁰ Barguillet, *opus cit.*, pp. 103-105.

¹⁴¹ Barguillet, *opus cit.*, pp. 145-146.

Diderot utiliza a técnica do romance dialogado segundo o modelo de Sterne e Richardson. No entanto, o autor sistematiza-a, transformando *Jacques le Fataliste* num texto oral. Este processo confere ao romance a vivacidade espontânea da palavra, cujo tempo presente predomina; a leitura é de tal modo viva, que o leitor se deixa conduzir, tornando-se o companheiro invisível de Jacques e do amo. O autor não despreza totalmente a estética do seu tempo, mas cria outras, como o facto de se dirigir com violência ao leitor: “Vilains hypocrites, laissez-moi en repos”¹⁴².

O diálogo é, sem dúvida, o seu artifício por excelência, e a “viagem” presente no romance permite ao autor desvendar a sociedade do seu tempo, mostrando a inteligência e a inter-relação existente entre amo e criado. Esta inter-relação entre criado e amo constitui um desvio à norma, à ruptura dos parâmetros convencionais da época, causando, por conseguinte, estranheza no leitor que não estava habituado a que o protagonista de um romance pudesse ser um criado e que, ainda por cima, a inteligência deste fosse posta em destaque em detrimento da do amo. Este relacionamento entre criado e amo permite evidenciar o lado lúcido e inteligente do criado que “educa” o seu amo, transmitindo-lhe uma visão realista da vida que o outro não possui. Jacques representa não só o povo, mas também o filósofo que se desprende da teoria para viver a vida à margem da moral aceite. Ele fá-lo de acordo com a sua consciência por lhe parecer acertado. Desta forma, o autor pretende criticar a conduta dos nobres e do clero do seu tempo pela conduta contrária à sua vocação. O povo é referido de forma realista: pobre e vítima de uma sociedade que nega tudo. Assim, em *Jacques le Fataliste*, encontramos a ironia ao serviço da denúncia do que estava mal na sociedade do século XVIII (principalmente na segunda metade). Diderot escolheu invocar os camponeses, porque, nessa época, a maioria da população francesa era constituída por gente do

¹⁴² Diderot, *opus cit.*, p. 243.

campo. Em 1770 surge uma crise económica muito grave, e o autor deseja que o Estado intervenha, pois a miséria é fonte de insegurança e multiplica o número de criminosos: “L’année est mauvaise; à peine pouvons-nous suffire à nos besoins et aux besoins de nos enfants. Le grain est d’une cherté ! Point de vin ! Encore si l’on pouvait travailler; mais les riches se retranchent”¹⁴³. O autor mostra-se indignado perante tamanha injustiça. *Jacques le Fataliste* denuncia e acusa severamente a sociedade que descreve. A guerra agrava a miséria e o sofrimento dos mais pequenos. A polícia não prende os criminosos, a justiça é muitas vezes inumana, os médicos preocupam-se mais em ganhar dinheiro do que em curar os doentes, os monges, em vez de rezarem e levarem uma vida de acordo com os preceitos religiosos, são dados às intrigas e a hierarquia social não valoriza a mulher¹⁴⁴.

Neste romance, a escrita de Diderot apresenta-se, como já tivemos ocasião de referir, na forma de diálogos desordenados. É como se ele próprio, através da sua escrita, partisse à aventura, colocando em causa as certezas do ser humano. Estas “viagens” da escrita servem a ironia que também é experimentada por este autor e perpetuada por outros seus seguidores, como, por exemplo, Maistre e Garrett. Não é intenção da escrita fornecer uma representação planificada do mundo; a escrita funciona como um laboratório, um jogo experimental. Daí que o estilo dideroniano seja dado à oralidade e, muitas vezes, à sua inconclusão, preparando terreno fértil para a ironia.

É nestes diálogos animados que se procura a verdade. Daí que, por vezes, a característica do protagonista resida precisamente na agitação ou na originalidade e pareça não haver plano preconcebido do discurso. Neste romance, a linearidade do discurso é contestada pela intervenção do narrador que desvia ou interrompe,

¹⁴³ Diderot, *Jacques le Fataliste*, p. 57.

¹⁴⁴ Carpentier, *Jacques le Fataliste. Diderot*, p. 109.

constantemente, as aventuras das suas personagens. O autor é tão conversador como Jacques. Não se priva de o interromper quando tem vontade¹⁴⁵. O autor intervém, frequentemente, para dialogar com o seu leitor, para criticar as suas personagens ou expor as suas ideias a respeito da técnica romanesca. As múltiplas digressões proporcionam, ao autor, sobretudo, a ocasião de formar o seu público; o objectivo daquele consiste em desviar os leitores dos romances fáceis e dar ao texto um ritmo particular. As digressões também têm como função quebrar a ilusão do real que os romancistas procuram muitas vezes fincar. Trata-se de um discurso fragmentado e cuja descontinuidade imita a desordem da vida, o que verificamos também nos seus seguidores dos séculos XVIII e XIX, Maistre e Garrett respectivamente. Estes escritores foram buscar a Diderot uma nova forma de escrever. Este romance novo inaugura uma reflexão moderna já não sobre o conteúdo, mas sobre o modo de conceber a organização de um livro e sobre a maneira de escrever. O jogo literário deixa de ser significado para se tornar forma e ilustra a dialéctica do fatalismo e da liberdade, onde predominam a euforia, a aventura e a fuga. Jacques, o “fatalista”, está convencido de que tudo o que acontece na Terra está escrito no Céu, “sur le grand rouleau”, mas age como se fosse livre e acaba por sê-lo, de facto; por seu turno, o amo, afirmando a sua fé na liberdade total, permanece ligado a preconceitos e aos costumes.

Diderot mostra-nos que, relativamente ao sentimento amoroso, se contrapõem o amor cortês e o amor popular. No primeiro, as convenções tornam os amantes hipócritas, enquanto o segundo, é visto como demasiado “selvagem” e grosseiro por ser livre de convenções. As cenas são consideradas, pelos contemporâneos de Diderot, cenas obscenas e escabrosas que ferem a sensibilidade e a moral da época. Jacques representa, assim, uma personagem optimista, vitalista e sensualista.

¹⁴⁵ Carpentier, *opus cit.*

A trama deste romance está longe de corresponder à de um romance de amor. Trata-se, sobretudo, de uma paródia do romance amoroso, pois contraria os preceitos idílicos do género: tanto Jacques como Denise conheceram outros amores; Jacques, futuramente, poderá vir a ser enganado pela amante. O próprio amo foi enganado pelo amigo; Agathe aproveitou-se dele e este viu-se obrigado a assumir a paternidade de uma criança que não era sua; o marquês des Arcis apaixonou-se por uma prostituta¹⁴⁶ ...

O romance do século XVIII narra, frequentemente, a aventura de um indivíduo que, entre ambições e encontros, procura vencer. O que este tipo de romance propõe ao leitor é uma espécie de escola de vida, uma imagem das condições sociais. Para que o leitor acredite no que lê, é necessário que o autor/narrador se dirija directamente a ele, daí a moda do romance escrito na primeira pessoa (empréstimo do romance picaresco espanhol) e que iremos tratar no capítulo seguinte. Com efeito, ainda na França do final do século XVIII, Xavier de Maistre tem a curiosidade de fazer uma viagem imaginária, viagem filosófica, uma alegoria, com a obra *Voyage autour de ma chambre*. A viagem filosófica é, desta forma, proposta ao leitor francês. Trata-se de uma viagem de exploração com “objectivo científico” de autoconhecimento. Maistre cultiva a viagem de introspecção para se conhecer a si próprio; é a história de um sujeito. Para Maistre, o fundamental de uma viagem digna de ser escrita, em termos literários, tem a ver com a paródia do sentimentalismo do século XVIII, e a paródia inclui sempre a ironia.

¹⁴⁶ Curial, *Jacques le Fataliste – Diderot*, p. 67.

Segundo Maria Luísa Leal, é graças ao fenómeno dos Descobrimentos, no século XVI, que o tema da “Viagem” consta em obras literárias importantes como é, por exemplo, o caso da epopeia. Quando chegamos ao século XIX, devido ao êxito do romance, o cânone literário inclui obras onde a viagem coabita com outros temas. A viagem ganha contornos de sensibilidade romântica e projecções que a lançam fora do período romântico:

“[...] Le voyage d’apprentissage, en reflétant les changements intérieurs subis par un ‘moi’ qui se déplace, ou le roman à tendance nationaliste, où un sujet parcourt son pays, ont produit des œuvres qui sont au centre du champ littéraire [...]”¹⁴⁷.

Recordemos, então, a viagem de Lisboa a Santarém, bem como o seu respectivo regresso em *Viagens na minha terra*. Se recuarmos um século antes, temos o exemplo extremo da “viagem” de um indivíduo à volta do seu quarto. Tanto uma obra como a outra constituem desafios por se tratar de “viagens” efectuadas em espaços verdadeiramente limitados: o quarto, em Xavier de Maistre, e uma pequena parcela do território nacional, no caso de Almeida Garrett. Estes desafios negam as grandes viagens feitas a países longínquos, pois a leitura de um livro realizada comodamente no seu sofá proporciona uma entrada no mundo da sabedoria sem deslocações físicas. Sterne já no-lo tinha referido, ao mostrar-nos, em *Sentimental Journey*, que, para escrever um livro de viagens moderno, bastava um indivíduo deslocar-se de Calais a Amiens ou a Paris¹⁴⁸. Não há dúvida de que o texto de Maistre foi, para Garrett, exemplo em termos de reescrita através da citação e da paródia. Maria Luísa Leal refere

¹⁴⁷ Leal, “Récit, voyage et typologie”, M^a Alzira Seixo e Graça Abreu (org.), *Les récits de voyages: typologie, historicité*, p. 158.

¹⁴⁸ Leal, *opus cit.*, p. 159.

também que o apelo constantemente focado nas obras citadas são apenas “shiffers”, disfarce de uma enunciação dialogada¹⁴⁹.

Em Portugal, Garrett, nas *Viagens*, parte de obras como as de Sterne e Maistre, jogando com a intertextualidade e transformando-as de forma a torná-las uma leitura irónica. Os românticos acham que se deve encontrar outra maneira de contar uma história, adaptando, transpondo o exercício da desconstrução, pondo o texto ao serviço de novas realidades. A reescrita de um texto, cuja transformação é parodística, permite obter um efeito jocoso.

O episódio da Joanhina nas *Viagens* é um exemplo de paródia do sentimentalismo do século XVIII que responde a um público burguês que ascendeu ao poder e daí jamais sairá. Os gostos deste público são diferentes dos do público dos séculos anteriores, pois agora quer-se imitar os aristocratas. Contudo, a vida mudou, e o ideário burguês vê no romance um meio difusor de grande sucesso. Com efeito, em meados do século XIX, o público burguês adora ler romances, o folhetim no jornal. Garrett vai, então, adaptar o romance ao gosto dos seus contemporâneos, fazendo uma narrativa que seja própria do seu tempo.

Nas *Viagens* também se vai explorar o romance da História de Portugal, procura-se dentro de si mesmo as marcas da identidade. Garrett é também um bom exemplo de alguém com experiência do estrangeiro. Ele brinca com os lisboetas; ele diz, de certa forma, que os portugueses não têm experiência de outras culturas. Encontramos nas *Viagens* uma dimensão irónica da identidade nacional pela via do distanciamento. O mais importante são as impressões que o objecto causou no sujeito e que este decide partilhar com o seu leitor, como veremos no próximo capítulo.

¹⁴⁹ Leal, *opus cit.*, pp. 161-162.

CAPÍTULO 3 – A RETÓRICA DA IRONIA EM VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE E VIAGENS NA MINHA TERRA.

Neste terceiro capítulo, iremos abordar a retórica da ironia na perspectiva da relação estabelecida, no texto, entre a voz autoral e o leitor por ela convocado nas obras *Voyage autour de ma chambre* e *Viagens na minha terra*.

Maria Luísa Leal¹⁵⁰ afirma que tanto em Maistre como em Garrett temos a presença de um narrador homodiegético, mas que a implicação do autor está, por vezes, de tal forma presente que se pode falar de narrador-autor, ou de um autor-narrador. É-nos dito que a ironia de Garrett presente no *incipit* das *Viagens* é de tal forma imponente que subestima a ironia contida no texto de partida. Garrett parodia na sua obra o tema da viagem, da mesma forma que Xavier de Maistre brinca com o turismo do século XVIII e com as viagens filosóficas a paragens longínquas, uma vez que só estas é que proporcionavam cultura e sabedoria.

Xavier de Maistre vai propor uma outra forma de as adquirir, dando liberdade à imaginação sem ter de se deslocar fisicamente. Contudo, esta viagem imaginária está repleta de ironia: primeiro, porque é um viajante aventureiro que sofreu uma queda quando viajava de balão e ficou 42 dias preso em casa; depois, porque, apesar do elogio feito à imaginação, ele mostra-se incapaz de seguir os seus voos, permanecendo no seu quarto e dedicando-se a comentários filosóficos que nada têm a ver com a actividade da imaginação. A viagem imóvel apresenta-se, desta forma, imbuída de ironia.

¹⁵⁰ Leal, *opus cit.*, p. 158.

Garrett escreve uma obra onde se cruzam vários níveis narrativos. Como diz Maria Luísa Leal¹⁵¹:

“[...] L’ambition de la plume garretienne ne s’épuise pas dans l’écriture de la chronique d’un voyage à Santarém ; il écrit un roman où les niveaux narratifs (et les transgressions respectives) et les sous-genres littéraires sont nombreux [...] la vallée et la ville de Santarém possèdent une valeur symbolique qui coïncide avec celle de la nouvelle enchevêtrée dans la chronique du voyage : il s’agit de la dimension salvatrice qui découle d’un pèlerinage *ad loca sancta*. Ces lieux nous permettent de repérer deux *topoi* romantiques : [...] la nature et [...] [le] patrimoine historique de la nation [...].”

Este conteúdo vai servir para denunciar, através da ironia, o que estava mal e suscitar a mudança.

A ironia de Garrett, relativamente à de Maistre, tem um carácter mais construtivo, porque a ironia é a figura de retórica que detém a multiplicidade de registos discursivos e níveis narrativos: “L’ironie garretienne n’est pas dérision pure et simple, elle introduit le détachement nécessaire à l’expression d’inquiétudes profondes de l’auteur-narrateur et des solutions trouvées¹⁵²”. A autora cita Ofélia Paiva Monteiro, que considera que *Viagens na minha terra* marca o aparecimento da literatura moderna portuguesa. A literatura moderna caracteriza-se pela simulação de concomitância entre o acto da escrita e a divagação proposta pelo autor-narrador.

Nas *Viagens*, como afirma ainda Maria Luísa Leal,

“le dialogue [...] qui s’établit entre un narrateur auctoriel et un destinataire explicite tend à impliquer le lecteur actuel dans le processus de saisissement

¹⁵¹ Leal, *opus cit.*, pp. 163-166.

¹⁵² Leal, *opus cit.*, p. 164.

du sens profond de l'œuvre, c'est-à-dire de son unité ultime, imperceptible pour un lecteur qui se laisse guider par les caprices d'un auteur-narrateur qui ironise à propos des procédés de la création romanesque [...]”¹⁵³.

Viagens na minha terra é, sem dúvida, um clássico da literatura portuguesa, um romance canónico, basilar para a compreensão do romantismo português e aberto a aspectos da modernidade, enquanto *Voyage autour de ma chambre* não o é tanto. Efectivamente, este romance francês cai no esquecimento. *Voyage autour da ma chambre* será, contudo, o hipotexto¹⁵⁴ de outros que virão *a posteriori*. Garrett, ao escolher o título da sua obra e ao citar um excerto da de Maistre, está, naturalmente, a estabelecer um jogo intertextual.

Verificam-se em ambas as obras certos actos ilocutórios expressos por verbos, como por exemplo, “acredite”, “fie-se”. As perguntas retóricas podem igualmente servir de máscara e estar ao serviço da ironia, registando-se, assim, intenção irónica. É, pois, normal que, no discurso do enunciador, as interrogações, os pedidos, os avisos, as sugestões constituam a melhor via para a ironia, chamando a atenção do leitor. Quando o enunciador os faz, está, provavelmente, a incitar o leitor a uma resposta, embora esta seja impossível de concretizar. O que o autor pretende é, pois, mostrar que só ele possui autoridade para o fazer, elegendo o leitor capaz de cooperar com ele, ainda que nem todos os leitores sejam capazes de responder ao desafio do autor. Vejamos estas questões mais pormenorizadamente.

¹⁵³ Leal, *opus cit.*, p. 165.

¹⁵⁴ Genette, *opus cit.*

Xavier de Maistre

Voyage autour de ma chambre (1795) é uma obra de timbre humorístico em muito semelhante a *Tristram Shandy* de Sterne, na qual a ironia se manifesta desde que o enunciador/autor inclui o leitor no seu discurso, dirigindo-se directamente a ele, trazendo-o para dentro do seu texto:

“ [...] – Lecteur modeste, ne vous effrayez point [...] ”¹⁵⁵.

“ [...] Messieurs et Mesdames, soyez fiers de votre intelligence tant qu’il vous plaira; mais défiez-vous beaucoup de l’*autre* [...] ”¹⁵⁶

“ [...] Lorsque vous lisez un livre, monsieur [...] ”¹⁵⁷

Xavier de Maistre é considerado, de certa forma, o Sterne francês. A excentricidade do título revela que *Voyage autour de ma chambre* diz respeito à viagem “à volta do quarto” e não à viagem “no quarto” e que “à volta de” tem a ver com o exterior que o dicionário *Petit Robert* refere como “dans l’espace qui environne quelqu’un, quelque chose”. *Voyage autour de ma chambre* anuncia-se, então, como uma viagem “nas redondezas”, implicando um movimento de expansão do quarto em relação ao que o circunda. Com efeito, em 1771, fora publicada a obra *Voyage autour du monde* de Bougainville. Ora, o título *Voyage autour de ma chambre* vem certamente trazer uma “pitada” de ironia às viagens longínquas. Xavier de Maistre não pretenderia ele, na sua obra, criticar as relações de viagens? O texto de Maistre é um texto paródico e irónico, pois, enquanto nos relatos de viagens se descreve o Mundo, Xavier vai descrever o seu quarto/universo interior.

¹⁵⁵ Maistre, *opus cit.*, cap. V p. 50.

¹⁵⁶ Maistre, *opus cit.*, cap. VI p. 53.

¹⁵⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. VI p. 53.

O discurso encontra-se na primeira pessoa e, por vezes, no Presente do Indicativo. Esta é uma obra de sucesso que muito se aproxima da *Viagem sentimental* de Sterne e com essa influência passou à posteridade¹⁵⁸.

Voyage autour de ma chambre revela-nos, porém, uma nova maneira de viajar através do fechamento e da interiorização. Esta obra é, antes de mais, uma viagem interior. O autor-narrador transmite ao leitor a felicidade que é a de viajar sem sair do seu quarto. A viagem imaginária permite alcançar o êxtase total que não se consegue com nenhuma viagem real. Esta viagem imaginária sucede, como já referimos, quando um jovem fica impossibilitado de sair do seu quarto por ter sofrido uma queda de balão. Vendo-se reduzido à imobilidade da convalescença, torna-se observador e, ao mesmo tempo, personagem principal de uma cena doméstica onde todos os pormenores ganham contornos desmesuradamente importantes:

“ [...] La description des meubles et des objets qui l’entourent, l’amour éprouvé par un petit animal, le remords résultant d’une accusation injuste à un domestique fidèle. [...] le chapitre XII est constitué par deux mots, au centre de la page : ‘le tertre’ [...], des pensées métaphysiques sur l’âme et la bête ou des rêves fantastiques [...] ”¹⁵⁹

Na obra verificamos, por exemplo, o tamanho irregular dos quarenta e dois capítulos. A narração é interrompida para descrever um elemento do quarto ou a relação de uma peripécia da viagem interrompida para dar lugar a reflexões ou à narração de uma anedota. Depois, o narrador retoma a descrição da viagem para a interromper novamente, etc. Segundo Jankélévitch, a produção da interrupção serve para cortar,

¹⁵⁸ Sangsue, *opus cit.*, pp. 166, 168.

¹⁵⁹ Leal, *opus cit.*, p. 167.

ironicamente, o efeito da seriedade do discurso linear e chamar o narratário para dentro do texto:

“L’ironie non seulement abrège, mais encore morcelle. La continuité est plutôt sérieuse et, pour prouver qu’on ne s’est pas ‘laissé prendre’ en récitant une tirade, il n’y a pas de meilleur moyen que celui-ci: lui faire brusquement un croc-en-jambe, la briser en spasmes discontinus.”¹⁶⁰

Em *Voyage autour de ma chambre*, o narrador surpreende o leitor ao esclarecer possíveis dúvidas que este possa ter, prevenindo questões que o leitor possa formular, indo ao seu encontro, fornecendo, de súbito, as respostas. O discurso parece perder-se na passagem de digressão em digressão, bem como na de episódio em episódio, mas o assunto regressa sempre ao primeiro plano, apesar de o narrador fingir não controlar a situação.

O enunciador recorre a interrupções constantes, quebrando o encadeamento das acções pelo puro prazer de comandar a história. Não podemos esquecer que se trata de um enunciador que fala na primeira pessoa do singular e que, por detrás dele, temos um autor. Não podemos também descurar que este género de narrativa possui características de texto autobiográfico e que o papel de autor é sempre o mais forte, aquele que comanda a narrativa, sendo o narrador apenas um instrumento que ele “cala” quando assim o entende, para “suspender a respiração” do leitor ansioso. É irónico que o enunciador se desculpe de ter interrompido, por exemplo, no capítulo XI, a descrição do quarto para falar do seu estado de espírito e a retome passado algum tempo: “–Si je

¹⁶⁰ Jankélévitch, *opus cit.*, p. 93.

le continue, et que le lecteur désire en voir la fin, qu'il s'adresse à l'ange distributeur des pensées”¹⁶¹.

A forma hiperbolizante, convincente e de autoritarismo que este enunciador utiliza não deixa de ser humorística: “Que tous les malheureux, les malades, et les ennuyés de l'univers me suivent! – Que tous les paresseux se lèvent en masse!”¹⁶².

Noutros momentos, o enunciador interroga directamente o leitor: “Mais cela vous étonne-t-il?”¹⁶³; “Cela ne vous paraît-il pas clair?”¹⁶⁴. A pergunta deixa supor que o enunciador procura estimular a inteligência do leitor (capítulo VII), mas ela também os aproxima um do outro, coisa pouco comum na literatura de outrora. O enunciador “arrasta” o leitor para dentro do texto, tornando-o num leitor activo. Esta inovação literária faz do escritor um homem livre de expressar as suas ideias e de o fazer à sua maneira.

No capítulo IV, a localização geográfica do quarto e seu recheio, passando pelos detalhes de deslocação física, que o enunciador faz, serve para mostrar que não são só as grandes obras clássicas que relatam viagens extraordinárias, vastíssimas e múltiplos lugares percorridos pelo Planeta, que são importantes. Esta nova maneira de viajar imóvel vem realçar a grandiosidade do poder da mente, revelando que se podem descrever sensações como se, de facto, elas tivessem sido vivenciadas, desmistificando o verbo “viajar” com significado único. Há que ter em conta que na literatura de viagens existem dois tipos de narrativas: os relatos de viagens realmente empreendidos, mesmo que também se recorra à imaginação para os tornar mais interessantes, e aquelas que são completamente de ficção, mais ou menos verosímil.

¹⁶¹ Maistre, *opus cit.*, cap. XI, p. 64.

¹⁶² Maistre, *opus cit.*, cap. II, p. 43.

¹⁶³ Maistre, *opus cit.*, cap. XLI, p. 126.

¹⁶⁴ Maistre, *opus cit.*, cap. VII, p. 55.

A ironia reside na comparação implícita, na forma discursiva do ironista. A intenção prestada ao mais pequeno pormenor, aparentemente inconsistente, vem ironicamente parodiar a pretensão erudita e até mesmo enciclopédica, mostrando que a inspiração literária não precisa do prestígio do exotismo.

A referência aos zigzagues (“Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie, si le besoin l’exige.”¹⁶⁵), segundo Daniel Sangsue, é mais um elemento que remetia, no século XIX, para determinados textos humorísticos, reforçando a intenção irónica: “ le *Voyage* renonce donc à un itinéraire («Chemin à suivre (...) pour aller d’un lieu à un autre») pour parcourir «toutes les lignes possibles en géométrie»[...] des trajets détournés, aléatoires, capricants, ces fameux «zigzags» [...]”¹⁶⁶.

Há, frequentemente, interpelação directa ao leitor. Uma vez mais, este procedimento rompe com os códigos que foram impostos durante longo tempo pelo Classicismo:

“ Remarquez bien, mesdames, que je ne fais aucune réflexion sur l’aventure de la rose sèche. [...] je me garde encore avec plus de soin d’en tirer des conséquences [...] ‘Madame’ dit-elle à son tour avec une cordialité affectée... -(si le lecteur a trouvé ce mot déplacé lorsqu’il s’adressait à mon âme, que dira-t-il maintenant, pour peu qu’il veuille se rappeler le sujet de la dispute? [...] ” ;

“ [...] Croirai-je, lui répondis-je alors, que ces grands hommes ignorent tout ce que vous venez de leur dire, et que leur âme, dégagée des entraves de la matière, trouve quelque chose d’obscur dans toute la nature? – Ah! quelle est votre erreur! s’écria le *proto-médecin* du Péloponnèse [...].”¹⁶⁷

¹⁶⁵ Maistre, *opus cit.*, cap. IV, p. 47.

¹⁶⁶ Sangsue, *opus cit.*, p. 176.

¹⁶⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. XLII, p. 129.

O enunciador mostra aos leitores que a história que escreve está nas suas mãos e que lhe cabe somente a ele decidir o que redigir. A prolepse é sempre aberta à ironia porque é antecipação do que vai acontecer. Em *Voyage autour de ma chambre*, a capacidade deliberativa do autor/narrador também se manifesta: “Il ne tiendrait qu’à moi de faire un chapitre sur cette rose sèche que voilà”¹⁶⁸.

O narrador/autor é o veículo de comunicação por excelência. É ele que dirige a leitura do leitor, conduzindo-o pelos caminhos que ele quer; fá-lo ouvir, ver e sentir o que lhe aprouver. As sensações, no enunciador, são dispersadas por ruídos, odores; o narrador/autor arrasta, em *Voyage autour de ma chambre*, o leitor para dentro do texto de maneira abrupta:

“ [...] – Je jouissais de ce plaisir charmant dont j’ai entretenu mes lecteurs [...]. Le bruit agréable que faisait Joannetti, en frappant de la cafetière sur le chenet, retentissait sur mon cerveau, et faisait vibrer toutes mes fibres sensibles, comme l’ébranlement d’une corde de harpe fait résonner les octaves. [...] Ah! quel parfum! [...] Du café! de la crème! une pyramide de pain grillé! – Bon lecteur, déjeune avec moi.”¹⁶⁹

O facto de tomar um exemplo para o generalizar é irónico. Aludir à irmã, tornando-a um leitor *exemplum* para o seu livro, é menosprezar todos os outros leitores que têm opiniões diferenciadas e que não vão simpatizar com a ideia de se verem comparados ao retrato emotivo feminino. Uma vez mais se realça que o enunciador maneja o seu discurso ficcional, atribuindo-lhe um aspecto verosímil. È que o público do romance é, na época, sobretudo feminino.

¹⁶⁸ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXV, p. 109.

¹⁶⁹ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 122.

O narrador apela ainda ao leitor para que se compadeça do criado, caso contrário será insensível:

“ [...] Il aura, sans doute, une place dans celui du lecteur; et, s’il en est quelqu’un assez insensible pour la lui refuser après avoir lu le chapitre suivant, le ciel lui a [...] donné un cœur de marbre.”¹⁷⁰

É, pois, o sentimentalismo em excesso, próprio do Romantismo, que realça o patético das lágrimas, da emoção, da fraqueza:

“ [...] Je m’étais promis de ne laisser voir dans ce livre que la face riante de mon âme; mais ce projet m’a échappé comme tant d’autres; j’espère que le lecteur sensible me pardonnera de lui avoir demandé quelques larmes [...].”¹⁷¹

No capítulo IX, o sujeito enunciador encoraja o leitor a viajar em pensamento, aludindo aos prazeres extraordinários de que é capaz de alcançar; incentiva-o a pôr em “prática” o mesmo movimento, ou seja, a tomar consciência de si próprio. Portanto, o enunciador joga com o leitor, propõe-se ser o seu guia, conduzindo-o intelectualmente ao êxtase e convidando-o, assim, a acompanhá-lo nesta viagem imaginária:

“ [...] Un quart d’heure de voyage avec moi lui en montrera le chemin [...] – Viens pauvre malheureux! Fais un effort pour rompre ta prison, et du haut du ciel où je vais te conduire du milieu des orbes celestes et de l’Empyrée [...]”¹⁷²;

“Les murs de ma chambre [...] je voudrais de tout mon cœur les faire examiner au lecteur [...] pour l’amuser et le distraire le long du chemin [...]”

¹⁷⁰ Maistre, *opus cit.*, cap. XVIII, p. 76.

¹⁷¹ Maistre, *opus cit.*, cap. XXII, p. 83.

¹⁷² Maistre, *opus cit.*, cap. IX, pp. 58-59.

Quelle emotion n'éprouverait-il pas [...] en contemplant la première estampe qui se présente aux regards! [...] »¹⁷³;

“ [...] [C]et article mérite attention [...], il est encore plus sûr d'un heureux succès [...] Après de qui donc? Et quoi! vous le demandez? [...] cette manière de voyager n'est-elle pas pour les malades? [...] »¹⁷⁴;

“ [...] – Courage donc, partons. – Suivez-moi, vous tous [...] Que tous les malheureux, les malades et les ennuyés me suivent! [...] Et vous qui roulez dans votre esprit [...] vous qui, dans un boudoir [...] »¹⁷⁵;

“ [...] – Lecteur modeste, ne vous effrayez point [...]. »¹⁷⁶

A ironia continua na vontade de estabelecer um intercâmbio com o leitor, chamando a atenção deste para certos objectos. Ele próprio se sente arrastado pelo sentimento: “je nettoyai délicieusement mon soulier gauche, sur lequel je laissai tomber une larme de repentir”¹⁷⁷. É constante a preocupação do enunciador em mostrar-se sincero para conquistar o leitor, fazendo deste seu confidente:

“Je ne sais comment cela m'arrive, depuis quelque temps mes chapitres finissent sur un ton sinistre [...].”¹⁷⁸ ;

“Avant d'aller plus loin, je veux détruire un doute qui pourrait s'être introduit dans l'esprit de mes lecteurs. [...] j'assure ici, et jure par tout ce qui m'est cher, que j'avais le dessein de l'entreprendre [le voyage] longtemps avant l'événement qui m'a fait perdre ma liberté pendant quarante-deux jours.[...] Je sais que la protestation gratuite que je fais ici paraîtra suspecte à certaines personnes; – mais je sais aussi que les gens soupçonneux ne liront pas ce livre: – ils ont assez d'occupation chez eux [...] et les bonnes gens me croiront [...].”¹⁷⁹;

¹⁷³ Maistre, *opus cit.*, cap. XX, p. 79.

¹⁷⁴ Maistre, *opus cit.*, cap. II, p. 41.

¹⁷⁵ Maistre, *opus cit.*, cap. II, pp. 43-44.

¹⁷⁶ Maistre, *opus cit.*, cap. V, p. 50.

¹⁷⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. XIX, p. 78.

¹⁷⁸ Maistre, *opus cit.*, cap. XXIV, p. 87.

¹⁷⁹ Maistre, *opus cit.*, cap. XXIX, p. 98.

“J’ai promis un dialogue, je tiens parole [...]”¹⁸⁰

A ironia nem sempre é fácil de ser percebida pelo leitor, pois encontra-se submersa numa comunicação astuciosa e repleta de engenhosos artifícios da palavra. No discurso onde ela está presente, podemos também localizar outras figuras de retórica tais como a antítese e a hipérbole que lhe estão particularmente associadas, visto que a primeira consiste na aproximação de palavras ou expressões contrárias, resultando numa oposição de ideias e a segunda consiste no exagero da realidade:

“[...] dans l’univers entier, personne n’a un réveil aussi agréable, aussi paisible que le mien.”¹⁸¹

“[...] pensées agréables et tristes [...] situations terribles et délicieuses! [...] un lit nous voit naître et nous voit mourir [...] des farces risibles et des tragédies épouvantables. [...] c’est un berceau [...] c’est un sépulcre.”¹⁸²

“[...] [Joannetti] avait fait parcourir à mon âme cent millions de lieues en un instant [...]”¹⁸³

É absolutamente revolucionário, no âmbito dos códigos literários vigentes, o facto de alguns capítulos serem desprovidos de texto ou serem constituídos por escassas palavras ou frases mínimas. Esta nova forma de discurso utilizada por Maistre foi, naturalmente, inspirada pelas páginas em branco de Sterne e pelos capítulos denominados jogos tipográficos¹⁸⁴ e representam a liberdade literária. As páginas em branco, apenas com uma ou duas palavras, ou pontuação, sugerem momentos em que o autor/narrador se encontra impossibilitado de escrever porque a emoção se apodera

¹⁸⁰ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 119.

¹⁸¹ Maistre, *opus cit.*, cap. V, p. 50.

¹⁸² Maistre, *opus cit.*, cap. V, p. 51.

¹⁸³ Maistre, *opus cit.*, cap. XV, p. 69.

¹⁸⁴ Cf. cap. XII e XIII.

dele¹⁸⁵, por exemplo, o capítulo XII com o título “Tertre”. Este capítulo surge pontilhado e envolto de pontinhos dispostos como se estivessem a substituir palavras. O capítulo XIII é bastante curto, oferecendo ao leitor o seguinte enunciado: “Les efforts sont vains; il faut remettre la partie et séjourner ici malgré moi: c’est une étape militaire.” (p. 66).

Mas este narrador é também um artista, pois retrata, aos olhos do seu leitor, um quadro sublimemente colorido. Tal quadro, partindo do *cliché* clássico e rococó, também anuncia o retrato do eterno feminino, que será caro aos românticos, destacando, generosamente, a *Mulher Anjo* envolta de brancura e rosa, num fundo verde, que remete para a celebração da juventude primaveril:

“ [...] le long d’un sentier [...] l’aimable *Rosalie* était en avant; son agilité lui donnait des ailes [...] Ses joues enflammées, ses lèvres de corail, des dents brillantes, son cou d’albâtre, sur un fond de verdure [...] je ne dis rien de ses yeux bleus. [...]”¹⁸⁶;

“Arrêtons-nous un instant devant cet autre tableau: c’est une jeune bergère qui garde toute seule son troupeau sur le sommet des Alpes: elle est assise sur un vieux tronc de sapin renversé et blanchi par les hivers; ses pieds sont recouverts par les larges feuilles [...]”¹⁸⁷

Ao descrever o quadro é como se ele próprio estivesse em cena, orientando o leitor através de deícticos – “ici”, “là”: “Ici c’est un groupe d’enfants serrés les uns contre les autres [...] – Là c’est une femme tremblante et sans voix pour se plaindre [...]”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Leal, *opus cit.*, p. 169.

¹⁸⁶ Maistre, *opus cit.*, cap. XI, pp. 63-64. [Na origem de *Rosalie* está o nome rosa – flor e sinónimo de beleza; o vocábulo *ailes* remete para anjo].

¹⁸⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. XXIII, p. 86.

¹⁸⁸ Maistre, *opus cit.*, cap. XXIX, p. 99.

Também os ruídos e os odores despertam, no narrador, diversas sensações, causadoras de um turbilhão de vertiginosas viagens. De facto, o recurso a sensações visuais, auditivas, olfactivas e tácteis, às quais o enunciador, no capítulo XXXIX, recorre, não deixa de ser irónico por ser um meio que o narrador utiliza para levar o leitor a partilhar das suas vivências, “fazendo-o” (apenas em imaginação) ouvir, ver, cheirar e tactear. Poderíamos encontrar algo mais como o desejo de quebrar a irreduzível diferença entre o momento da concepção do discurso e o da sua recepção. Temos o exemplo de quando a voz enunciativa interroga o narratário a propósito do cheiro do cachimbo, isto para mostrar que está nas suas mãos quebrar as distâncias instituídas pela convenção narrativa, instaurando uma co-presença do narratário que é guiado para dentro do texto¹⁸⁹.

A viagem imóvel é, pois, favorável à viagem imaginária, à viagem interior; por isso mesmo, a imobilidade não é contrária à ideia de viagem (excepto quando se refere à deslocação física): de resto, ela é a maneira mais fiel de se conhecer a si próprio, a introspecção é talvez a mais longa, bela e complexa viagem que um ser humano pode empreender. Quando se permanece fechado num quarto, como é o caso do enunciador, e se pretende “viajar” através da mente, recolhendo dessas aventuras mentais material colossal para uma obra literária, é de todo legítimo que a mente receba sensações para criar essas “viagens”. É delas que a mente vive e é delas que o texto nasce.

A inovação, neste aspecto, consiste em aplicar o que antes era insignificante, banal e impensável de constituir matéria digna de ser transcrita, ao novo romance. A ousadia do autor é realçada pelo contexto revolucionário, pelo espaço demasiado

¹⁸⁹ Leal, *opus cit.*, p. 169.

reduzido e trivial que assume uma postura reactiva relativamente aos modelos clássicos.

A passagem seguinte é característica da ironia pormenorizada em Xavier de Maistre:

“J’étais assis près de mon feu, après dîner, [...] lorsque les vapeurs de la digestion, se portant à mon cerveau, obstruèrent tellement les passages par lesquels les idées s’y rendent en venant des sens, que toute communication se trouva interceptée; et de même que mes sens ne transmettaient plus aucune idée à mon cerveau [...].”¹⁹⁰

O recurso constante a marcas de oralidade é inovador e anti-canónico. Eis algumas marcas associadas ao diálogo retórico:

“ [...] Qui pourra compter leurs nuances innombrables dans les divers individus et dans les différents âges de la vie? [...]”¹⁹¹;

“ [...] Quel peintre pourrait représenter le paysage enchanté où j’ai placé la divinité de mon cœur? et quel poète pourra jamais décrire les sensations [...] que j’éprouve dans ces régions enchantées? [...]”¹⁹²

O desafio que o narrador/autor dirige ao público leitor pode ser irónico, na medida em que valoriza o conceito de “viagem”, ficando, todavia, imóvel, ou seja, contrariando o conceito que, naturalmente, uma viagem implicaria: a deslocação física do indivíduo:

“Qu’il est glorieux d’ouvrir une nouvelle carrière, et de paraître [...] un livre de découvertes à la main [...]. Le voilà, messieurs, lisez. [...] [L]a certitude d’être utile [...] j’offre une ressource assurée contre l’ennui [...] Le plaisir qu’on trouve à voyager dans sa chambre est à l’abri de la jalousie inquiète des hommes [...] tout homme sensé adoptera mon système [...]”¹⁹³ ;

¹⁹⁰ Maistre, *opus cit.*, cap. XLII, p. 127.

¹⁹¹ Maistre, *opus cit.*, cap. XL, p. 123.

¹⁹² Maistre, *opus cit.*, cap. XL, p. 123; cap. XXXVI, p. 113.

¹⁹³ Maistre, *opus cit.*, cap. I, p. 41.

“[...] cet article mérite attention [...]”¹⁹⁴ ;

“[...] daignez m’accompagner dans mon voyage; nous marcherons [...] aucun obstacle ne pourra nous arrêter [...]”¹⁹⁵

“Je mis aussitôt mon habit de voyage [...] je résolus de faire un chapitre *ad hoc*, pour le faire connaître au lecteur [...] Lorsque je me vois ainsi habillé [...]”¹⁹⁶

O capítulo II funciona, justamente, como uma dedicatória, pois nele o autor/narrador apela a um público específico, dedicando-lhe a sua obra como referencial para as suas expectativas. A obra é, assim, dirigida aos que não têm possibilidades de viajar fisicamente, aos infelizes, aos doentes, aos saturados do universo, aos desgostosos da vida, etc.

No capítulo XXXVI (p.112), o enunciador revela o apego e a paixão pelo mundo imaginário no qual ele próprio viaja. Mundo de virtude, de bondade, em oposição ao mundo real no qual vive, pois no mundo da imaginação encontramos tudo o que queremos de beleza sem igual: experiências e sensações que lhe vêm das leituras que fez, dos romances que leu: “que de larmes n’ai-je pas versées pour cette malheureuse *Clarisse* et pour l’amant de *Charlotte* [...]”¹⁹⁷. A mente consegue “pintar” quadros mais belos do que o pincel: “je ne dis rien de la beauté; on peut s’en fier à mon imagination: je la fais si belle qu’il n’y a rien à redire [...]”¹⁹⁸. A ironia reside no facto de uma viagem mental, passada num quarto, adquirir um carácter gigantesco em analogia às célebres viagens de Cook no espaço físico. Coloca-se em evidência como é

¹⁹⁴ Maistre, *opus cit.*, cap. II, pp. 43.

¹⁹⁵ Maistre, *opus cit.*, cap. II, p. 44.

¹⁹⁶ Maistre, *opus cit.*, cap. XLI p. 125.

¹⁹⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXVI p. 112.

¹⁹⁸ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXVI p. 113.

que uma “micro” expedição pode ser maior do que uma “macro” expedição. A mente percorre todos os lugares, enquanto o corpo não.

A intertextualidade é um dos aspectos que vigoram no discurso do enunciador. O narrador leva o leitor a raciocinar sobre questões literárias, principalmente no que respeita a questões de ordem filosófica. A intertextualidade marca também o poder autoral que o enunciador possui e nos revela; ela está ao serviço da viagem imaginária. Podemos referir que, nesta obra, a ironia reside não propriamente na acção, mas sim no que envolve a acção, ou seja, sensações e impressões. Encontraremos o mesmo género de intertextualidade em Garrett. Ambos recorrem a figuras prestigiadas da Antiguidade, tais como poetas, filósofos, escritores. Em *Voyage autour de ma chambre*, o enunciador, através da “alma”, consegue viajar até aos antepassados literários:

“Depuis l’expédition des argonautes jusqu’à l’Assemblée des notables; depuis le fin fond des Enfers jusqu’à la dernière étoile fixe au-delà de la voix lactée, jusqu’aux confins de l’univers, jusqu’aux portes du chaos, voilà le vaste champ où je me promène en long et en large et tout à loisir; [...] C’est là que je transporte mon existence à la suite d’*Homère*, de *Hilton*, de *Virgile*, d’*Ossian*, etc. [...]”¹⁹⁹

O enunciador, estruturando o seu texto com base na ironia, utiliza a metalepse para saltar cinco capítulos e retomar o assunto que tinha deixado pendente: “La chute de ma chaise de poste a rendu le service au lecteur de raccourcir mon voyage d’une bonne douzaine de chapitres”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXVII, p. 114.

²⁰⁰ Maistre, *opus cit.*, cap. XXXIV, p. 106.

Podemos vislumbrar certa analogia relativamente a passagens desta obra e *Jacques le Fataliste*, no momento em que o enunciador de *Voyage autour de ma chambre*, no capítulo XIX (pp. 77 e 78), através de uma frase irónica, revela que os criados podem ser tão nobres de coração em acções, quanto aqueles que se dizem especialistas na área:

“ [...] Il se laissa maltraiter injustement plutôt que d’exposer son maître à rougir de sa colère [...]” (p. 77).

“ Tiens, Joannetti, lui dis-je, tiens, cours acheter la brosse. – Mais, monsieur, voulez-vous rester ainsi avec un soulier blanc et l’autre noir? – va, te dis-je [...] [j]e pris le linge, et je nettoyai délicieusement mon soulier gauche, sur lequel je laissai tomber une larme de repentir [...] .”²⁰¹

“ [...] j’espère que le lecteur sensible me pardonnera de lui avoir demandé quelques larmes [...] .”²⁰²

O enunciador suspende temporariamente o seu diálogo com o narratário e dirige-se à sua irmã que, certamente, partilhará da sua dor e o compreenderá, dedicando-lhe a sua obra: “ ma chère Jenny, toi la meilleure et la plus aimée des soeurs; c’est à toi que je dédie mon ouvrage ”²⁰³. No entanto, quer o *leitor modelo*, quer o *leitor empírico* deverão aceitar os códigos da literatura ficcional e não procurar na obra a referida dedicatória, que não consta. Esta personagem funciona como um teste. Com a sua comoção, os leitores comover-se-ão igualmente.

Quer Xavier de Maistre quer Almeida Garrett referem, nas obras em estudo, questões sociopolíticas. Assim, em *Voyage autour de ma chambre*, a Revolução Francesa é focada através da lembrança do pai do narrador que nela sucumbiu. Em

²⁰¹ Maistre, *opus cit.*, cap. XIX, pp. 77-78.

²⁰² Maistre, *opus cit.*, cap. XXII, p. 83.

²⁰³ Maistre, *opus cit.*, cap. XXII, p. 83.

Viagens na minha terra, Garrett descreve a podridão da sociedade do seu tempo, denuncia o egoísmo e os procedimentos pretensiosos dos governantes, como adiante veremos.

A ironia subjacente em Maistre faz-se também notar através de passagens humorísticas nas quais se refere o prestígio de um médico que, afinal, matou mais gente do que curou:

“[...] il était savant, laborieux, bon physicien et fameux botaniste. – Le mérite de cet homme habile occupait ma pensée; et cependant, me disais-je, s’il m’était permis d’évoquer les âmes de tous ceux qu’il peut avoir fait passer dans l’autre monde, qui sait si sa réputation ne souffrirait pas quelque échec? [...]”²⁰⁴

Em síntese, no seu quarto, o autor/narrador de *Voyage autour de ma chambre* entrega-se a uma “viagem imóvel” como eremita desgostoso do mundo, longe de grandiosos cenários terrestres, marítimos ou aéreos. Este *locus amœnus* – o quarto – apresenta-se-nos como o refúgio ideal do novo escritor, que procura, no silêncio do seu aposento privado, novas fontes de inspiração. O quarto funciona como um microcosmo no qual desabrocham todas as memórias de qualquer género de existência, servindo este, perfeitamente, à introspecção do escritor, ao talento, e à inspiração do próprio poeta.

Esta *Viagem* poderia representar uma autobiografia que consistiria num discurso retrospectivo da história da personalidade do narrador. Contudo, em vez disso, o que temos são pequenas histórias que nos esclarecem sobre essa personalidade. O narrador não pára de falar sobre si próprio. A presença do espelho (cap. XXVII) relembra-o, assim como o uso do verbo “confessar” remete para a confissão e para

²⁰⁴ Maistre, *opus cit.*, cap. XLII p. 128.

Rousseau. Desde o início da obra que deparamos com a ironia. Fala-se de uma verdadeira história, depois da narração de uma viagem. No entanto, constatamos de imediato que existe um desvio de tudo isso quando o narrador ironiza acerca dos pormenores da relação de viagem. Sangsue²⁰⁵ cita o seguinte trecho da autoria de Joseph de Maistre, o qual consta no Prefácio da obra, (p.8): “ l’excentricité du récit de Xavier de Maistre est là, dans cette indéfinition qui condamne le lecteur à n’être lui-même qu’un ‘circum-voyageur’”. *Voyage autour de ma chambre* perfila a renovação que constitui a revolução romântica: a exaltação do “eu” e a dificuldade de classificação dos géneros.

Xavier de Maistre segue Sterne quando confessa não resistir ao turbilhão de fantasias que o assaltam e que são responsáveis pelas digressões realizadas no decorrer da obra:

“Mon âme est tellement ouverte à toutes sortes d’idées, de goûts et de sentiments; elle reçoit si avidement tout ce qui se présente!::: Et pourquoi refuserait-elle les jouissances qui sont éparses sur le chemin difficile de la vie; elles sont si rares, si clairsemées, qu’il faudrait être fou pour ne pas s’arrêter, se détourner même de son chemin pour cueillir toutes celles qui sont à notre portée.”²⁰⁶

Segundo Schoentjes, Maistre mistura a melancolia com o divertimento (brincadeira), e o leitor depara-se com mudanças bruscas de registo de um capítulo para outro ou até mesmo no interior de um parágrafo:

“Je n’irai pas plus avant aujourd’hui. Quel sujet pourrais-je traiter qui ne fût insipide? Quelle idée n’est pas effacée par cette idée? – je ne sais même

²⁰⁵ Sangsue, *opus cit.*, p. 194.

²⁰⁶ Maistre, *opus cit.*, cap. IV, p.48.

quand je pourrai me remettre à l'ouvrage. – Si je le continue, et que le lecteur désire en voir la fin, qu'il s'adresse à l'ange distributeur de pensées [...].”²⁰⁷

Cervantes, Sterne e Diderot tiveram clara influência, em graus diferentes, em Maistre, tal como em Garrett, como iremos ver em seguida. Poderíamos, então, dizer que estes dois últimos autores foram, quanto ao artifício da parábase, “beber” aos outros três modelos, pois são utilizados comentários e apóstrofes dirigidos aos leitores, cujo efeito é o de interromper o fio da acção, quebrar a *mimésis*, a verosimilhança. Schoentjes afirma que :

“[...] Tombant de digression en digression, Sterne n'arrivera jamais à boucler l'histoire de son gentilhomme, mais n'en exige pas moins le droit à la fantaisie en demandant qu'on apprenne ‘à laisser les auteurs raconter leurs histoires à leur façon’ (chap. XXV). Quant à Diderot, on sait les libertés qu'il prend avec son récit. À travers [*Tristram Shandy* et *Jacques le Fataliste*] s'exprime de façon grandissante la conscience de la liberté absolue de l'auteur par rapport à sa création.”²⁰⁸

O processo de interacção do autor/narrador ao dirigir-se directamente ao leitor/narratário, por exemplo, como vimos, convidando-o a almoçar (“ –Bon lecteur, déjeune avec moi”) cria efeitos de aproximação, ou seja, cria uma situação impossível que obriga o leitor a deixar de o ser para entrar no universo do texto. Maria Luísa Leal refere que o autor-narrador de *Voyage autour de ma chambre* está fechado no seu mundo e que apenas a oscilação sentimental parece ser a única responsável pelo pano de

²⁰⁷ Maistre, *opus cit.*, cap. XI, p.64.

²⁰⁸ Schoentjes, *opus cit.*, p. 100.

fundo que predomina na obra, pela extensão que o autor-narrador dá aos seus capítulos ou à temática aí tratada²⁰⁹.

A originalidade da obra de Maistre reside no facto deste autor experimentar uma nova maneira de viajar através do fechamento e da interiorização. Esta viagem imóvel e imaginária proporciona felicidade de viajar sem sair do seu quarto, realçando a grandiosidade do poder da mente. Este é um desafio inovador para o qual o leitor se sente atraído e encorajado pelo enunciador a viajar em pensamento.

Trata-se de inovar, aplicando o que antes era insignificante, banal e impensável de constituir matéria digna de ser transcrita ao novo romance. É no sentido de inovação literária, recorrendo, com alguma frequência, à ironia que tanto Maistre como Garrett, em *Viagens na minha terra*, nos apresentam o seu discurso.

Almeida Garrett

A implantação do Romantismo em Portugal aconteceu, a exemplo de outras nações europeias, devido a influências estrangeiras que os escritores e poetas nacionais souberam adaptar ao país. O seu surgimento também se ficou a dever ao desejo de ruptura com o passado e à ávida procura de inovação cultural.

Fez-se em Portugal o mesmo que nos outros países europeus: procuraram-se “novas formas de relação social e política”.²¹⁰ É pertinente referir que, embora oficialmente a data para a entrada do Romantismo em Portugal seja a de 1825 com o poema *Camões*, o certo é que só quando autores e leitores partilharam desse gosto, é

²⁰⁹ Leal, *opus cit.*, p. 167.

²¹⁰ Iáñez, *opus cit.*, v. VI, pp. 137-139.

que se pode falar de Romantismo no nosso país. Podemos dizer que as condições literárias estão, em Portugal, relacionadas com as condições sociais e políticas da nação. Não será de estranhar que a revolução de 1832-1834 tenha contribuído para o sucesso literário de, por exemplo, Almeida Garrett e de Alexandre Herculano. Assim, a nova literatura portuguesa nasce do confronto de posições intelectuais que “se enfrentam política e culturalmente”.²¹¹ É desta luta pelo poder que brotará a necessidade quer de uma nova concepção para o progresso sócio-económico de Portugal, quer também uma nova concepção estético-literária que rompe com os modelos clássicos²¹².

Sendo Almeida Garrett um dos autores-chave da nossa dissertação, é de todo pertinente que vejamos, na sua obra, indícios do que acima referimos.

Viagens na minha terra (1846) é um romance que ilustra magistralmente a concepção do seu autor, em relação à arte focada no sentimentalismo e no historicismo de autores estrangeiros como Chateaubriand e Madame de Staël. O facto de o autor se situar entre dois séculos irá favorecê-lo consideravelmente, uma vez que é nesse momento que se dá a passagem de um paradigma clássico para um paradigma romântico (séculos XVIII e XIX). Garrett, apesar de dever toda a sua formação à concepção clássica do saber, e pelo facto de a conhecer muito bem, irá destruí-la, rompendo com as suas raízes clássicas. A obra *Viagens na minha terra* é claramente exemplo da desconstrução do romance clássico. A retórica clássica é submetida a secundarização, e a produção literária deste autor é, em Portugal, no século XIX, uma das mais marcadamente românticas. No entanto, o autor não descurará “os seus ideais de reforma social”²¹³, pois *Viagens na minha terra* oscila entre as aspirações liberais e o cepticismo romântico. Garrett será, contudo, devedor do seu sucesso literário ao

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

contacto que teve, durante o seu exílio, com a literatura inglesa. Walter Scott, por exemplo, foi um dos modelos que o inspirou nas suas produções literárias.

O enredo de *Viagens na minha terra*, à semelhança de *Sentimental Journey* de Sterne, apenas serve de palco para o autor expressar, “subtilmente”, “opiniões, ideias e impressões”²¹⁴:

“O maior êxito d[o] [romance] talvez seja o retrato dialéctico de uma personagem [um jovem] que se debate entre o mundo externo, material e sensível, e o mundo interior, também sensível mas espiritual e moral, conflito de onde surge uma verdade humana cuja expressão alcança uma indubitável destreza [...]”²¹⁵.

A obra *Viagens na minha terra* é publicada já no século XIX (1846) primeiro na *Revista Universal Lisbonense* e depois em dois volumes²¹⁶ e também ela pretende, de certa forma, romper com os códigos vigentes, através de diversas inovações aí manifestadas.

A escrita de Garrett passa a ser um reflexo da vida interior. O jogo sobre a forma, sobre o conteúdo, sobre a expressão é aquilo que o escritor faz, brincando com a escrita nas *Viagens*.

Como escritor, Garrett tem uma margem de manobra muito grande para explorar o género do romance. Não é de estranhar que, na referida obra, tenhamos a oportunidade de deparar, constantemente, com uma forte crítica à sociedade, aos seus membros governamentais, a interpelação do narrador/enunciador ao leitor, chamando-o

²¹⁴ Iáñez, *opus cit.*, p. 140.

²¹⁵ Iáñez, *opus cit.*, p. 140.

²¹⁶ Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, vol. 2,

para dentro do seu texto, obrigando-o a deixar de ser passivo, tornando-o um leitor activo, um leitor moderno.

As *Viagens* possuem um discurso dialógico que se constrói a pensar nos efeitos que vão provocar no leitor. Este é “frequentemente interpelado e objecto de uma doutrinação que pressupõe o conhecimento das suas expectativas, gostos e hábitos culturais. Logo no início do capítulo III está à vista essa interpelação, a que não é estranha uma certa atitude provocatória: ”²¹⁷

Vou desapontar decerto o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem.

Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo, século das fortes sensações, das descrições, a traços largos e *incisivos* que entalham na alma e entram com sangue no coração? ²¹⁸

Outro aspecto é o de o narrador/enunciador mostrar o seu poder autorial, introduzindo várias narrativas discursivas independentes, interrompendo a narrativa, dialogando com o leitor, mostrando-se um enunciador culto, experiente, sofrido e revoltado. Na sua forma discursiva, por vezes, o enunciador transforma-se em pintor, em encenador, como se a sua obra assumisse características de uma tela ou de uma peça de teatro. De digressão em digressão, ele assume, por vezes, a figura de um guia turístico.

A obra em análise é uma espécie de diário pessoal do enunciador, onde são “vivenciadas” situações consequentes de uma *longa* viagem a Santarém.

²¹⁷ Carlos Reis, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, p. 51.

²¹⁸ Garrett, *opus cit.*, p. 15.

Daremos início a este estudo sobre as *Viagens*, recolhendo indícios que não são mais do que informações subtis, dados que são sugeridos e devem ser interpretados pelos leitores, dados de auto-valorização manifestada pelo seu enunciador, em vários momentos da sua obra. Assim, detectamos a palavra “autor” com letra minúscula, para seguidamente qualificar a sua obra de “erudito livro” e de, através de um segundo narrador, se referir a ele próprio com “A” maiúsculo na obra integral. A afirmação da autoridade do criador, do génio romântico é facilmente detectada no seu discurso introdutório (cap. II). A esta se acrescenta um tom irónico, claramente patentes quando este declara: “[E]u que nesta Odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado”²¹⁹. O enunciador expõe ao leitor como pretende realizar a sua obra:

“Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei-de dar-lho. [...] [E] protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica.”²²⁰

“Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século.”²²¹

“[...] [N]ão cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda [...]”²²²

“[...] [A] minha obra é um símbolo... é um mito [...]”²²³

O narrador/enunciador pretende, pois, que o seu livro seja uma “grande obra”:

“[...] [O]s dois versos do poeta Démades [...] [h]ei-de pô-los aqui para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição [...] estou resolvido a fazer a minha reputação com este livro.”²²⁴

²¹⁹ Garrett, *Viagens*, cap. XI, p. 53.

²²⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. I, p. 6.

²²¹ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 11.

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem.*

O enunciador adjectiva o seu livro de “douto livro”, reconhece mérito excepcional ao que escreve: “Saiba pois o leitor contemporâneo, e saiba a posteridade, para cuja instrução principalmente escrevo este douto livro [...]”²²⁵. E antes já se dizia viajante experimentado e fino, engrandecendo-se na sua sabedoria: “O viajante experimentado e fino chega a qualquer parte [...]”; “Levem-me de olhos tapados onde quiserem [...]”²²⁶. Joga igualmente com o leitor quando lhe dá a sua “receita para fazer literatura”. Ousa, transgredindo o código clássico da imitação dos modelos canónicos, dizer que é assim que se faz literatura original.

Viagens na minha terra também é uma obra de viagem à descoberta de todos os males sociais do país em causa, apontando os podres da sua terra. A ironia é, desde logo, contida no próprio título e é o tropo que melhor veicula a mensagem do autor. Trata-se de “uma narrativa que faz incidir sobre as personagens problemas histórico-ideológicos (os conflitos Idealismo/Materialismo e Homem natural/Homem social, a dialéctica da História e o destino do Liberalismo, etc.)”²²⁷

A novela sentimental de Carlos e Joaquina, encaixada na obra, não é senão uma maneira de deleitar o leitor feminino, desejoso de emoções romanescas e passivo relativamente à realidade que o rodeia. A novela da “menina dos rouxinóis” é sobretudo dirigida às leitoras por se tratar de um género de narrativa que estimulava a sua curiosidade e não as reflexões sobre a filosofia da História ou o estado da Literatura. As leitoras apresentavam, nesta época, uma imagem culturalmente limitada.²²⁸ Pois na

²²⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 20. Se formos ver, muitos autores manifestaram, nas suas obras, o desejo de criação de uma grandiosa obra, quase como um monumento. São exemplo *Os Lusíadas* de Camões: “[...] Cantando espalharei por toda a parte,/[...] Que outro valor mais alto se alevanta”. “[...] Tendes em *mi* um novo engenho ardente,/[...]” (Canto I, est. 2-4).

²²⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXVII, p. 179.

²²⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. VII, p. 34.

²²⁷ Reis, *opus cit.*, p. 51.

²²⁸ Reis, *opus cit.*, p. 51.

novela da “menina dos rouxinóis” não consta a verdadeira intenção do seu autor. Garrett sabe que essas inserções são importantes para a transformação do código literário.

Como já referimos, o enunciador critica fortemente e, por vezes de modo irónico, a sociedade da sua época. Denuncia o egoísmo e os procedimentos pretensiosos dos governantes. Recorre à *simulatio*, na forma de um conselho. Critica a gente de Lisboa que leva uma vida sedentária: “Se não viajam, se não sabem, se não vêem mundo esta gente de Lisboa!”²²⁹. Refere ruas de Lisboa, sendo a cáustica ironia muito visível nas seguintes frases:

“ [...] Coroi-vos de alface, e ide jogar bilhar, ou fazer sonetos à dama nova, ide, que não prestais para mais nada, meus queridos Lisboaetas; [...] Também podeis ir aos touros – estão embolados, não há perigo... [...]”²³⁰

“ [...] [P]ara se repartir com igualdade o melhoramento das ruas por toda a Lisboa, deviam ser obrigados os ministros a mudar de rua e bairro todos os três meses [...]”²³¹;

“ [...] [C]ada homem rico, abastado, custa centos de infelizes, de miseráveis [...] A sociedade é materialista [...]”²³²

O enunciador critica o comportamento ganancioso da sociedade: “Os barões andam-lhe com o cheiro nos poucos bens que lhes restam às pobres freiras”.²³³ Por vezes, utiliza-se a ironia para alcançar o sentido contrário do que se afirma, por exemplo, quando se critica o governo nacional:

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. VII, p. 34.

²³¹ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 14.

²³² Garrett, *opus cit.*, cap. III, p. 17.

²³³ Garrett, *opus cit.*, cap. XLI, p. 195.

“[...] [N]os países adiantados como o nosso [...] em que o povo [...] lhes não importa já, em que mãos se entregam, a que cabeças se confiam. Em Inglaterra não é assim, que não chegou ainda à nossa perfeição [...]”,²³⁴

“[...] [F]eliz sistema que nos rege, estou falando de modéstia, e nós vivemos em Portugal.”²³⁵

Estamos novamente perante o recurso à ironia retórica para dizer o contrário do que se pensa e fazer valer o poder autoral para comandar a história. Na passagem seguinte, o enunciador, para além de pretender obter o sentido contrário do que profere, também “pode querer jogar, durante algum tempo, com um estádio passageiro de mal-entendido:”²³⁶

“Os ilustrados municipais santarenos têm tido por vezes o nobre e generoso pensamento de demolir esta porta! O arco de triunfo de Afonso Henriques, o mais nobre monumento de Portugal! A ideia é digna da época. Felizmente parece que tem faltado o dinheiro para a demolição [...]”²³⁷

“Não falemos mais nisto, que faz mal, e acabemos aqui este capítulo.”²³⁸

O tom irónico-humorístico está também presente na seguinte passagem: “Quero procurar [...] o marquês de Pombal: tenho que lhe fazer uma pergunta séria antes de chegar ao Cartaxo”²³⁹. Querer falar com um morto para lhe fazer uma pergunta séria provoca certamente o riso no leitor.

Contudo, o enunciador critica também o inglês por ter trocado o vinho do Porto por “zurrapa” francesa:

“[...]][H]oje bebe a jacobina zurrapa de Bordéus, e as acerbas limonadas de Borgonha. Como pode uma leal goela britânica, rascada pelos ácidos anárquicos daquelas vinagretas francesas, entoar devidamente o God-Save-the King em *toast* nacional! [...] Bebei, bebei bem zurrapa francesa, meus

²³⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 21.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ Lausberg, *Elementos de retórica literária* (1967), p. 253.

²³⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXVI, p. 173.

²³⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 186.

²³⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. VI, p. 31.

amigos ingleses [...]Traidoras praias de França [...] chegue outro Guilherme bastardo [...].”²⁴⁰

A crítica, aliada à ironia, está patente quando o narrador comenta o péssimo hábito de se julgar que o romance em língua portuguesa não tem prestígio e que só o romance escrito em francês o alcança. É como se passassem aos escritores portugueses um certificado de insensibilidade, irracionalidade, incompetência para redigir... Aliás, o enunciador vai ter o cuidado de nos informar, posteriormente, que “est[á] suficientemente habilitado para cronista da [sua] história”²⁴¹.

A ironia continua na forma da denegação quando diz que não é filósofo:

“[...] eu filósofo, seguramente não sou [...]”²⁴²;

“Mas não sou filósofo, eu: estive no campo de Waterloo, sentei-me ao pé do Leão de bronze sobre aquele monte de terra amassado com o sangue de tantos mil [...].”²⁴³

O enunciador critica ainda as construções arquitectónicas absurdas que se erigiram em Portugal depois do terramoto de 1755 e a arte do século XVIII:

“[...] [E]ste péssimo estilo, esta ausência de todo o estilo, de toda a arte mais ofende e escandaliza”.²⁴⁴

“Não se pode com mais baixo em arquitectura [...] o marquês de Pombal nos *traduziu*, em vulgar e arrastada prosa, os rococós de Luís XV [...].”²⁴⁵

²⁴⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. VII, pp. 37-38.

²⁴¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 54.

²⁴² Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 52.

²⁴³ Garrett, *opus cit.*, cap. VIII, p. 41.

²⁴⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XXVIII, p.137.

²⁴⁵ *Ibidem*.

Critica os administradores, os políticos de Santarém que não sabem valorizar o que há na sua terra, o que serve, aliás, de crítica representativa para o resto do país:

“ [...] [M]as esse povo caiu em infância, deram-lhe o livro para brincar, rasgou-o, mutilou-o, arrancou-lhe folha a folha, e fez papagaios e bonecas, fez carapuças com elas.”²⁴⁶

O lexema *carapuças*, aqui presente, pode significar a plena consciência da corrupção praticada por parte de quem a opera:

“Não se descreve por outro modo o que esta gente chamada governo, chamada administração, está fazendo e deixando fazer há mais de século em Santarém.”²⁴⁷

“[...] [B]rutas degradações e as mais brutas reparações da ignorância, os mesquinhos consertos da arte parasita, esses profanam, tiram todo o prestígio.”²⁴⁸

A crítica prossegue e ataca quem não cuida das obras monumentais e acusa os “ilustrados municipais santarenos” de maus portugueses. O enunciador conclui que é da responsabilidade do poeta e do povo velar pelas tradições, conservá-las e transmiti-las. Estamos perante a crítica à insensatez do homem moderno que destrói o que os antepassados levaram centenas de anos a conservar para reconstruir outras coisas. Revela-se, nesta passagem, as mudanças que nos trazem as sucessivas gerações, desconstruindo o que outros haviam construído. A ironia de se construir hoje, para amanhã se ser desrespeitado e demolido:

²⁴⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XXIX, p. 142.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

“Coitados! Não contaram com os aperfeiçoadores, reparadores, fomentadores e demolidores das futuras civilizações que, para pôr as coisas em ordem, tiram primeiro tudo do seu lugar.”²⁴⁹

É visível o desapontamento do narrador face ao que vê:

“ [...] [A] capela por dentro: é um rifacimento ridículo e miserável, sem nenhuma solenidade do antigo, nem elegância moderna alguma. Desapontou-me tristemente. [...] [Santarém] Sacode os vermes que te poluem, esmaga os répteis que te corroem, as osgas torpes que te babam, as lagartixas peçonhentas que se passeiam atrevidas por teu sepulcro desonrado.”²⁵⁰

A crítica ao desprezo, à profanação e violação dos locais de culto, bem como o descuido que se tem pelos monumentos continua nas passagens seguintes:

“ [...] [A] igreja e o velho templo [...] [a]cabara de servir [...] de palheiro!”²⁵¹

“Da bela igreja gótica, fizeram uma arrecadação militar; andou a mão destruidora do soldado [...]”²⁵²

O enunciador lança uma praga: “Malditas sejam as mãos que te profanaram, Santarém... que te desonraram, Portugal...”²⁵³.

O enunciador confessa que os corruptos são os poetas, incluindo-se a ele próprio, por acreditarem saber tudo e na verdade nada saberem: “[O]s corruptos somos nós os que cuidamos saber e ignoramos tudo”²⁵⁴. Valoriza a sabedoria do povo

²⁴⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXVI, pp.173-174.

²⁵⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXVI, p. 175.

²⁵¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 189.

²⁵² Garrett, *opus cit.*, cap. XLI, p. 197.

²⁵³ Garrett, *opus cit.*, cap. XLI, p. 197.

²⁵⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XLII, p. 202.

em detrimento da “prosa vil” do poeta e critica os filósofos: “É que os filósofos são muito mais loucos do que os poetas; e demais a mais, tontos: o que estoutros não são”²⁵⁵. O enunciador prolonga a crítica à sociedade: “[H]á muita coisa que a gente pensa e crê e diz [...] mas que não ousa confessar publicamente”.²⁵⁶ Criticam-se os clérigos portugueses, mas elogiam-se os frades por serem patriotas. Criticam-se as universidades que só valorizam Leis e Medicina. O enunciador revela a sua revolta contra o sistema e fá-lo colocando perguntas retóricas e exclamações exemplificativas do mundo desconcertado. Criticam-se os maus escritores, as obras que nada valem. Portugal é país pobre, mas rico em coisas simples e puras. Vejamos a ironia do narrador por meio da forma de afirmação: “Disto é que não tem Paris, nem França nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam”²⁵⁷. Os filósofos que quiseram imitar os românticos e não conseguiram são de igual modo criticados. O enunciador fornece exemplos irónicos de filósofos que ousaram apaixonar-se e lhes ficou tão mal (entenda-se “por apaixonar-se” o saber tratar desse assunto, descrever esse sentimento).

É feito um apelo ao comportamento do homem, que deve possuir bons sentimentos que alimentem o coração e a alma e não sentimentos mesquinhos. Critica-se aquele que não ama apaixonadamente e que, por isso, não sabe viver: “Deus me livre dele”²⁵⁸. Para concluirmos o ponto da crítica à sociedade, atente-se nesta analogia com o *Génesis*, do Antigo Testamento: “Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias, tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de

²⁵⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXIX, p.187.

²⁵⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, pp. 53-54.

²⁵⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. X, p. 47.

²⁵⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 53.

tolices”²⁵⁹. O enunciador critica, depois, o Mundo, universaliza o mal: “[G]rande juiz hipócrita, mentiroso e venal...o mundo”²⁶⁰.

O enunciador diz-se, no entanto, a favor do progresso: “[E]u, que sou ministerial do Progresso”²⁶¹. Porém, critica uma multiplicidade de mudanças por destruírem não só as belas obras arquitectónicas construídas com tanto sacrifício e tanta arte pelos antepassados, como também a língua, costumes e tradições nacionais. Contudo, ele próprio também está a contribuir para, de certa forma, acabar com a tradição, quando rejeita os códigos literários que aprendera e opta por uma forma de expressão escrita diferente. O autor faz veicular, através dela a sua opinião sobre o sistema. Trata-se de uma opinião crítica, cuja escrita inovadora é, também ela, uma arma que se coloca à disposição do escritor como meio de intervenção, pois, ao mesmo tempo que critica, destrói, pela sua forma, o que até aí era inviolável.

Simultaneamente, e em associação com a interpelação ao leitor, por exemplo, “Fumemos!”²⁶², temos o poder autoral que, constantemente, revela ao leitor que o que tem perante ele não é mais do que uma obra de ficção. A maneira como esta assume posição preponderante no texto desarma o leitor, brincando com as suas expectativas: “Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido”²⁶³.

O enunciador interpela muito cordialmente o leitor de “leitor amigo”, “leitor sincero”, “leitor cândido” ou “benévolo leitor” mesmo que este leitor seja um “leitor pateta”, mas o meio de comunicação por onde as *Viagens* eram difundidas (*Revista Universal Lisbonense*) assim o exigia.²⁶⁴ Vejamos, por exemplo, como o enunciador,

²⁵⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. XXIV, p. 117.

²⁶⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. XXIV, p. 118.

²⁶¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p. 64.

²⁶² Garrett, *opus cit.*, cap. I, p. 8.

²⁶³ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 11.

²⁶⁴ Reis, *opus cit.*, p. 51.

indirectamente, se dirige ao leitor, considerando-o incapaz de entender o que lê se o próprio narrador não o auxiliar: “[E]spero que o entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça”²⁶⁵.

O enunciador preocupa-se em mostrar-se honesto e sincero para com o leitor. O trabalho do escritor pressupõe o domínio da retórica, aparentemente contrário à expressão da sensação “ao vivo”. A sinceridade é um artifício discursivo “(*confessum, sinceritas*)” oposto à dissimulação “e cujo meio de expressão de palavra e de pensamento é a *perspicuitas*”²⁶⁶:

“Vou desapontar de certo o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, [...] ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo, século das fortes sensações, das descrições, a traços largos e *incisivos* que entalham na alma e entram com sangue no coração?”²⁶⁷

O enunciador, para mostrar proximidade e cumplicidade com o leitor, utiliza a primeira pessoa do plural, como já salientámos:

“[...] [O] nosso cómodo veículo [...]”²⁶⁸;

“[...] Piquemos para o Cartaxo, que são horas [...]”²⁶⁹;

“[...] Mas, senhores, ponderem, venham cá [...]”²⁷⁰

Dirige-se também às leitoras, pois, infiltrando a história amorosa de Carlos e de Joantina, bem ao gosto delas, está a enganá-las, porque esta não é mais do que um pretexto para veicular, através da ironia, o que há de mais importante nas *Viagens na minha terra* e que é o seu aspecto político-social. Os adjectivos e os advérbios não passam aqui de um jogo trocista: “[B]elas e amáveis leitoras [...] o que vou contar

²⁶⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 12.

²⁶⁶ Lausberg, *opus cit.*, p. 254.

²⁶⁷ Garrett, *opus cit.*, p. 15.

²⁶⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 25.

²⁶⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 26.

²⁷⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. VI, p. 30.

[...] é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão”²⁷¹. Interpela o leitor, trazendo-o para dentro da história e convida-o a ser um leitor activo, prepara-o para o *suspense* da narrativa no horizonte de expectativa: “Dizei-o vós, ó benévolas leitoras”²⁷²; “Ah! sim... ele é isso? Bem as entendo, minhas senhoras [...] [n]ão é assim? Pois o mesmo farei eu”²⁷³; “Pois, senhores, não sei que lhes faça; a culpa não é minha”²⁷⁴; “Entraremos portanto em novo capítulo, leitor amigo: e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções [...] amigo e benévolo, leitor [...]. Escuta”²⁷⁵.

O narrador mostra que só a ele cabe decidir a maneira de terminar a sua narrativa, avisando o narratário de que detém o desfecho, o qual o leitor nada pode fazer para alterar: “ ‘Escuta!’ disse eu ao leitor benévolo [...] é preciso que tenha a bondade de se recordar [...]”²⁷⁶. Lembra, indirectamente, ao leitor que o que faz é ficção e que só depende do próprio enunciador continuar, ou não, a escrever:

“[...] Cai-me a pena da mão [...].”²⁷⁷;

“[...] Vamos à descrição da estalagem. [...] [A]cabemos com tanta digressão[...].”²⁷⁸ ;

“É como eu devia fazer a descrição: bem o sei [...].”²⁷⁹;

“[O]s dois versos do poeta Démades [...] [h]ei-de pô-los aqui para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição [...] e não lhe chamem livrinho [...] estou resolvido a fazer a minha reputação com este livro.”²⁸⁰

²⁷¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 51.

²⁷² Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 53.

²⁷³ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 54.

²⁷⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p. 66.

²⁷⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXI, p. 152.

²⁷⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XXII, p. 153.

²⁷⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 15.

²⁷⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. III, p. 17.

²⁷⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. III, p. 18.

²⁸⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 20.

Interrompe-se a narrativa para voltar a recordar ao leitor o poder aural:
“Chamava-se Georgina; e é tudo quanto por agora pode dizer-vos, ó curiosas leitoras,
o discreto historiador deste mui verídico sucesso: não lhe pergunteis mais, por quem
sois.”²⁸¹. Continua, noutros momentos, a mostrar o seu poder aural:

Porquê? Já se acabou a história de Carlos e de Joaquina? Diz talvez a amável
leitora.”²⁸²

“ – Não, minha senhora’, responde o autor mui lisonjeado da pergunta: ‘não,
minha senhora, a história não acabou, quase se pode dizer que ainda ela agora
começa: mas houve mutação de cena. Vamos a Santarém, que lá se passa o
segundo acto.’ ”²⁸³

Brinca com o leitor ao dizer-lhe que vai “[p]icar para Santarém, que no
ínclito alcáçar de el-rei D. Afonso Henriques nos espera um bom jantar de amigo”²⁸⁴.

A determinado momento, o enunciador faz o papel de um guia turístico.
Contudo, é irónico, suspende o romance, interpela o leitor e começa a descrever os
sítios por onde passa utilizando os locativos (“à esquerda”, “defronte”, “ao pé”, “mais
em baixo”, etc.). Outros exemplos de como o enunciador conduz a narrativa como lhe
convém: “Amanhã iremos ver tudo isso de nosso vagar. Agora vamos à Alcáçova!”²⁸⁵;
“O caso é grave, fique para novo capítulo”²⁸⁶.

O enunciador pede ao leitor que seja benévolo e tenha a bondade de o ajudar
a recordar, situando-o onde a história ficou. Mostra-se simpático e amigo do leitor.
Roga-lhe paciência. Interpela o amável leitor: “O erudito e amável leitor escapará

²⁸¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XXII, p. 111.

²⁸² Garrett, *opus cit.*, cap. XXVI, p. 132.

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XXVI, p. 132.

²⁸⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XXVII, p. 135.

²⁸⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XXX, p. 145.

desta vez a mais citações”. O enunciador levanta questões e dá respostas: “ – Então o quê? [...] e de talento? Não, bem vejo que não’ ”²⁸⁷.

À semelhança de certos romancistas franceses dos séculos XVII e XVIII ou de Sterne e Maistre, que aconselhavam o leitor a saltar capítulos, Garrett também assim procede. Deste modo, se em *Voyage autour de ma chambre*, o narrador/autor salta cinco capítulos para, assim, encurtar a narrativa (“ [I]a chute de ma chaise de poste a rendu le service au lecteur de raccourcir mon voyage d’une bonne douzaine de chapitres”²⁸⁸), também em *Viagens na minha terra*, o enunciador aconselha o leitor a “saltar estas folhas e passar ao capítulo seguinte”: “A minha opinião sincera e conscienciosa é que o leitor deve saltar estas folhas, e passar ao capítulo seguinte, que é outra casta de capítulo”²⁸⁹.

O enunciador explica o que vai fazer, condição *sine qua non* para que o leitor compreenda a nova arte do romance. Menospreza, directamente, o intelecto do leitor:

“Sim, leitor benévolo, e por esta razão te vou explicar como nós hoje em dia fazemos o que fazemos ler [...] [c]uidas que vamos estudar a história [...] [n]ão seja pateta, senhor leitor [...] isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento [...]. Eu lhe explico.”²⁹⁰

O enunciador interrompe, inúmeras vezes, a narração, para fazer reflexões e vice-versa. Esses momentos são também reveladores de poder autoral: “Enfim suspendemos, sem o terminar, o exame desta profunda e interessante questão. Fica

²⁸⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 20.

²⁸⁸ Maistre, *opus cit.*, cap. XXVIII, pp. 96-97.

²⁸⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 22.

²⁹⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 24 (itálicos nosso).

adiada para um capítulo *ad hoc*, e voltemos à minha Joanhinha”²⁹¹. Suspende algo que diz ser importante para voltar à novela sentimental protagonizada pela “sua” Joanhinha. O enunciador joga com os códigos da narrativa, perde-se em longas descrições, nas quais se cruzam e se misturam retratos físicos, psicológicos, cores, ritmos musicais sinfónicos, para depois regressar à narração. Dirige-se aos leitores, dizendo-lhes: “[D]esenganem-se, o mundo sempre assim foi e há-de ser”²⁹².

O enunciador utiliza uma maneira particular de introduzir a história que vai narrar. Leva consigo o ouvinte /leitor pelo imperativo plural utilizado. Fala da história como se se tratasse de um jogo, de uma brincadeira:

“ – A menina dos rouxinóis! que história é essa? [...] É um romance todo inteiro [...] vamos a ele. [...] Vamos à história já [...] – Pois vamos. Apeemo-nos e descansemos um bocado.”²⁹³

O enunciador mostra que faz o que entende com a sua narrativa:

“Este capítulo [capítulo XIV] não tem divagações, nem reflexões, nem considerações de nenhuma espécie, vai direito e sem se distrair, pela sua história adiante.”²⁹⁴

Mas tem o cuidado de convidar o leitor a ouvi-lo: “Saibamos alguma coisa dessa vida”²⁹⁵. O enunciador traz o leitor para ser testemunha da história: “[V]imos juntas à porta da casa aquelas três criaturas”²⁹⁶. O narrador junta-se ao leitor para testemunhar, partilhar a história: “[N]aquela antiga e elegante janela [...] de que

²⁹¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XII, p. 59.

²⁹² Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p.64.

²⁹³ Garrett, *opus cit.*, cap. X, p. 50.

²⁹⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XIV, p. 67.

²⁹⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XV, p. 76.

²⁹⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XVI, p. 83.

primeiro nos namorámos, leitor amigo”²⁹⁷. Interpela as leitoras românticas, mostra-lhes como se faz ficção:

“[...] [A]s amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem [...] uma esquiça rápida e a largos traços do novo actor que lhes vou apresentar em cena. Têm razão as amáveis leitoras, é um dever de romancista [...]”²⁹⁸

O narrador brinca, novamente, com o leitor, remetendo-o para o capítulo quinto: “Para evitar isto não há senão usar da receita que vem formulada no capítulo quinto desta obra. Faça-o quem gostar; eu não”²⁹⁹. Deste modo, o enunciador mostra como maneja a história, fazendo dela o que quer. Assim, no capítulo XX, lembra-se de referir o capítulo anterior. Este processo é marcadamente inovador, porque, como já foi referido anteriormente, quebra os preceitos clássicos, cuja narrativa era contínua, sem interrupções, para aparentar coerência e verosimilhança. Aqui brinca-se, recuando, avançando, suspendendo-se a acção a fim de lembrar ao leitor que o que tem perante si é pura ficcionalidade. Após interromper a narrativa com reflexões pessoais e com desenvoltura, como se estivesse a brincar com o leitor, regressa à história, à descrição: “Voltemos ao nosso retrato”³⁰⁰.

Como marca de familiaridade, o enunciador alude a determinadas personagens como pertença sua e do leitor, e uma vez mais se subentende a ficção. Nesta forma de se dirigir ao leitor, o enunciador veicula o seu testemunho de amizade/cumplicidade entre ambos: “[O] nosso doutor [...] ; o meu Carlos”³⁰¹.

O enunciador pede desculpa ao leitor por decepcioná-lo com os seus escritos, mostrando-se irónico. Quer a forma como o narrador se dirige ao leitor, quer a

²⁹⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. XIX, p. 95.

²⁹⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. XX, p. 98.

²⁹⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p. 66.

³⁰⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. XX, p. 99.

³⁰¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XXIII, p. 116.

interrupção da história de Joanhinha é, por vezes, carregada de ironia, expressando não só muito mais do que se diz, como dizendo precisamente o contrário daquilo que se expressa, servindo o discurso indirecto a ironia, pois pode funcionar como estratégia utilizada para o enunciador expressar mais do que aquilo que profere.

Por vezes, o narrador não se compadece do leitor e critica “o horizonte de expectativa” deste último, dizendo, por exemplo, que o que o leitor espera do romance será alterado, porque ele (narrador/autor) assim o deseja. Tal procedimento confirma todo o poder autorial que o narrador/autor tem e, através de um jogo irónico, faz questão de avisar o narratário/leitor:

“[...] Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas VIAGENS [...] Vai-te ao padre Vasconcelos[...] tenho mais que fazer [...]”³⁰²

“[...] cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas [...] da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos [...]”³⁰³

“Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão [...]”³⁰⁴

Interrompe, de novo, a narrativa, retoma o passeio por Santarém e anuncia ao leitor: “Amanhã o fim da história da menina dos olhos verdes”³⁰⁵.

Dirige-se ao leitor benévolo, pretende diverti-lo e aconselhá-lo a não se deixar levar pelo cepticismo do enunciador:

³⁰² Garrett, *opus cit.*, cap. XXIX, p. 141.

³⁰³ Garrett, *opus cit.*, cap.V, pp. 23, 24.

³⁰⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XXIX, pp. 140-141.

³⁰⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXVI, p. 172.

“E quanto a ti, leitor benévolo, a quem só desejo dar satisfação, a ti, se ainda te cansas com essas quimeras, dou-te de conselho que voltes a página obnoxia [...]. Dorme pois, e não despertes do belo ideal da tua lógica.”³⁰⁶

“Voltemos, voltemos a página com efeito, que é melhor.”³⁰⁷

Recorda ao leitor que ficou pendente o desfecho da história da menina dos rouxinóis. A ironia traz à memória Xavier de Maistre:

“Lá voltaremos ao nosso vale, amigo leitor, e lá concluiremos, como é de razão a história da menina dos rouxinóis. Por agora almoçemos, que é tarde, e terminaremos os nossos estudos arqueológicos em Marvila de Santarém.”³⁰⁸

Carlos Reis³⁰⁹ diz-nos que “desde o início que as *Viagens* se colocam na senda da confrontação Idealismo/Materialismo, operada por via dialéctica; quando o narrador anuncia que a sua obra há-de ser ‘uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos’ (p.11), o narrador está a preparar a explanação dessa dialéctica que é afinal “[...] a profunda ideia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagemzita que parece feita a brincar e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada [...]”.³¹⁰

O enunciador pinta o retrato feminino digno de louvor em conformidade com o da mulher anjo, tão enaltecido pelos românticos. Existe, no seu discurso, referência à mulher romântica, curiosamente evoca a Laura de Petrarca: “[E]ra a segunda – Laura, a mais gentil, mais nobre, mais elegante e radiosa figura de

³⁰⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 186.

³⁰⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. XXXIX, p. 187.

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ Reis, *opus cit.*, pp. 58-59.

³¹⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 11 (itálicos nossos).

mulher”³¹¹. Este retrato feminino opõe-se ao da mulher cheia de vaidade também referida nas *Viagens*. Alude-se a estas últimas como criaturas animalescas:

“Há certas boquinhas gravezinhas e espremidinhas pela doutorice, que são a mais aborrecidinha coisa e a mais pequinha que Deus permite fazer às suas criaturas fêmeas. [...] Em geral, as mulheres parecem ter no cabelo a mesma fé que tinha Sansão [...]”³¹²

Encontramos cenas patéticas onde predominam os sentimentos, as emoções amorosas (no romance de Carlos e Joaninha) e o cómico resultante da adjectivação e da repetição, paródia das narrativas sentimentais de sucesso na época:

“E caiu nos braços dela; e abraçaram-se num longo, longo abraço com um longo, interminável beijo... longo, longo e interminável como um primeiro beijo de amantes...”³¹³

O enunciador revela igualmente uma ironia trocista, desconstruindo o prestígio que a literatura clássica tinha concedido a personagens históricas, quando compara: “a rainha Dido à mana Anica”³¹⁴.

O enunciador converte-se de novo num artista plástico, que pinta um quadro romântico, quando descreve o vale de Santarém:

“À esquerda do vale, [...] está um maciço de verdura [...] [;] a madressilva, a musqueta penduram [...] suas grinaldas [...] a malva-rosa [...] vestem e alcatifam o chão.”³¹⁵

“Para mais realçar a beleza do quadro [...] O arvoredado, a janela, os rouxinóis [...]”³¹⁶

³¹¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XLV, p. 211.

³¹² Garrett, *opus cit.*, cap. XII, pp. 58-59.

³¹³ Garrett, *opus cit.*, cap. XX, p. 101.

³¹⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. XI, p. 54.

³¹⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. X, p. 48.

“Um vulto feminino que viesse sentar-se àquele balcão vestido de branco [...] a frente descaída sobre a mão esquerda, o braço direito pendente, os olhos alçados ao céu... [...].”³¹⁷

O capítulo XI é o prolongamento do quadro artístico textualmente pintado pelo seu enunciador. Nele se alude ao clássico Rafael e ao “[s]eu belo quadro da *Madonna della Sedia*”, exemplificativo e digno do quadro que o artista textual vislumbra e pinta ao leitor.

A aguarela descritiva não só é rica em tonalidades coloridas, como em ritmos de movimento e sons melódicos oriundos da mais extravagante observação autoral. No final da tela descritiva, e em forma de conclusão, o enunciador joga com o leitor, dizendo:

“Resta só acrescentar – e fica o retrato completo, um simples vestido azul escuro, cinto e avental preto, e uns sapatinhos com as fitas traçadas em coturno.”³¹⁸

Assistimos à forma de criação das personagens:

“[...] [V]ai-se aos figurinos [...] *recorta* a gente [...] as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel [...] vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes [...] *iluminam-se* [...] [e] aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.”³¹⁹

O “iluminar” reside, para o escritor, na arte de dar “cor” às palavras, ou seja, escrever o seu texto, neste caso jogando com a fabricação dos estereótipos.

³¹⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. X, pp. 48-49.

³¹⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. X, p. 49.

³¹⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. XII, p. 60.

³¹⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 24.

Esclarece-se igualmente o leitor sobre o modo como se estrutura a narrativa.

A sensação é a de estarmos perante uma peça de teatro com a saída e a entrada de personagens em cena:

“Este capítulo deve ser considerado como introdução ao capítulo seguinte, em que entra em cena Fr. Dinis, o guardião de São Francisco de Santarém. Já me disseram que eu tinha o génio de frade [...]”³²⁰

O enunciador conversa coloquialmente com o leitor. Traz para a sua narrativa o intertexto de outras. A obra *Voyage autour de ma chambre* é o primeiro exemplo. O leitor perspicaz, conhecedor da referida obra, aquele que, segundo Umberto Eco, é o leitor modelo imaginado pelo autor no momento da criação da obra e para quem ele escreve, aquele que está no horizonte de expectativa do autor, reconhecerá facilmente que Garrett foi, também ele, leitor de Xavier de Maistre e conhecia tanto a obra mencionada como as de Laurence Sterne (*Tristram Shandy* e *Viagem Sentimental*), pois ser-se autor implica também ser-se leitor:

“De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto [...] Que viaje à roda do seu quarto [...] o próprio Xavier de Maistre [...]”³²¹

“[O] bom Xavier de Maistre quando, a meia jornada do seu quarto, lhe perdeu a cadeira o equilíbrio, e ele caiu – ou ia caindo, já me não lembro bem – estatelado no chão. [...]”³²²

“[C]omo na vulnerável história do nosso particular e respeitável amigo Tristão Shandy [...]”³²³

³²⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p. 66.

³²¹ Garrett, *opus cit.*, cap. I, p. 5.

³²² Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 25.

³²³ Garrett, *opus cit.*, cap. XLI, p. 195.

O discurso do enunciador, feito geralmente, na primeira pessoa do singular, revela-se crítico, convicto e determinado: “É preciso crer em alguma coisa para ser grande [...] seja no que for. [...] Eu, apesar dos críticos, ainda creio no nosso Camões: sempre cri”³²⁴. É interessante esta recuperação romântica da figura cimeira da nossa literatura clássica.

Uma das variantes da *simulatio*, como forma de um conselho, é a apóstrofe dirigida pelo orador a si próprio³²⁵: “Aqui estou eu agora dando toda a desculpa ao pobre Camões, com vontade de o justificar, e pronto [...] e quem sou eu”³²⁶.

São utilizadas, ao serviço da ironia, a hipérbole e a comparação:

“Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém [...]”³²⁷;

” [...] Morreu tudo [...] - Santarém também morreu; e morreu Portugal”³²⁸;

”[...] A minha Joana é um anjo”³²⁹;

”Os olhos de Joanhinha são um livro imenso [...]”³³⁰;

“[A]quela suave e angélica figura pudesse andar livremente [...] como a pomba doméstica[...]”³³¹

Apesar de o discurso directo e parentético remeter para um diálogo entre dois interlocutores, o leitor empírico é levado a pensar que se trata de um monólogo, pois, só no final do capítulo VII, o enunciador confessa tratar-se de um diálogo entre ele e o companheiro de viagem. A inclusão de diálogos parentéticos dentro do romance,

³²⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. VI, p. 28.

³²⁵ Lausberg, *opus cit.*, pp. 252-253.

³²⁶ Garrett, *opus cit.*, cap. VI, p. 29.

³²⁷ Garrett, *opus cit.*, cap. IX, p. 47.

³²⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. XLIII, p. 205.

³²⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. XIV, p. 69.

³³⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. XIII, p. 115.

³³¹ Garrett, *opus cit.*, cap. XIX, p. 95.

assim como o facto de cada capítulo conter um resumo, em forma de abertura, antes do início de cada um deles e uma nova forma de linguagem literária, baseada na desconstrução dos códigos clássicos, são artifícios inovadores. Trata-se de liberdades criativas que (re)criam um novo olhar sobre a escrita, funcionando como um sopro de novidade na literatura da época.

O recurso a galicismos, anglicismos e latinismos testemunha não só a cultura do enunciador, como também constitui marca inovadora na literatura: “Fleur de Marie”, “boudoir”, “moyen-âge”, “tranchons le mot”, “coquette”, “élancée”, “toilette”, “demi-jour”, “flos-sanctorum”, “great-coat”, etc.

O narrador/autor parece conhecer o público a quem se dirige:

“ [...] [O] sujeito enunciadador dá aos românticos o seu cariz de educadores, orientadores do leitor (‘preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido [...] espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça’) [...]”³³².

A familiaridade estabelecida entre narrador/autor e leitor é progressiva. A forma de se dirigir ao leitor é coloquial. Estes interlocutores formam como que uma equipa, por se complementarem. Se o narratário assume a ironia do narrador/autor é porque também ele vê expressas na ficção as suas emoções como se estas fossem reais, fazendo como se a realidade fosse fictícia.

O narrador pode assumir vários papéis, personagens diversas, dialogar com o narratário, com as personagens, ouvir relatos de outros narradores, assumir o papel de narratário. Eis exemplos de *Viagens na minha terra*:

³³² Garrett, *opus cit.*, cap. II, pp. 11-12.

“[...] Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. [...] Sentámo-nos; e eis aqui a história da *menina dos rouxinóis* como ela se contou”.³³³

“[...] Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. [...]”³³⁴.

O narrador/autor de *Viagens na minha terra* utiliza a pausa para fazer comentários irónicos que se processam em momentos de distanciamento entre narrador e narratário. Existem também momentos em que o narrador se aproxima do leitor de uma forma íntima, trabalhando-se a técnica da cumplicidade e da empatia.

“[...] Eu gosto, bem se vê, de ir ao encontro das objecções que me podem fazer; lembro-as eu mesmo para que depois me não digam: ‘Ah, ah! vinha a ver se pegava!’ - Não senhor, não é o meu género esse. [...]”³³⁵

Por vezes, o narrador confessa-se ao leitor. No entanto, também pode acontecer que, no seu discurso, o leitor se sinta repellido pelo narrador. Tudo isto acontece porque o narrador assim o deseja. Segundo Maria de Lourdes Ferraz,

“[...] o diálogo narrador/narratário [...] [nas *Viagens*] não é mais do que simples justificação do narrador/autor perante as aparentes exigências do narratário: leitor amigo e benévolo, caro leitor meu indulgente, não acuses, não julgues à pressa o meu pobre Carlos [...]”³³⁶.

O autor/narrador diz-nos que Portugal carece de modéstia; no entanto, ele próprio também não a pratica quando confessa, no início do cap. II: “Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa

³³³ Garrett, *opus cit.*, cap. X, p. 50.

³³⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 23.

³³⁵ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 20.

³³⁶ Ferraz, *opus cit.*, p. 149.

digna do século”³³⁷. O autor/narrador pretende que o leitor/narratário perceba que se está a romper com “o tópico da modéstia [...] e [se está a] inovar”³³⁸, ironizando.

Ainda segundo Maria de Lourdes Ferraz, o facto de alguém usar a modéstia, no seu discurso, revela precisamente estar “a hiperbolizar o impacto social que terá ”³³⁹. O discurso irónico do sujeito enunciador implica que o leitor se auto-consciencialize da ironia/crítica veiculada no texto e se identifique, simultaneamente, com o sujeito enunciador. Para que o leitor perceba o texto é necessário que conheça os códigos literários, as leis utilizadas pelo autor/narrador. Estas são as condições fulcrais para a leitura do texto. Quando se dá a ruptura do código clássico, do princípio da imitação e da verosimilhança, permite-se o surgimento da ironia. Esta funciona como um sinal para indicar ao leitor que as convenções foram alteradas e que, se o leitor estivesse atento, decerto se aperceberia dessas alterações. É no inter-relacionamento do sujeito enunciador com o leitor narratário, que este último percebe a ironia através do acto ilocutório, “a força *convencional* da expressão”³⁴⁰.

Importa agora concentrarmo-nos mais exactamente na estrutura comunicativa da ironia: a “inter-relação enunciador/destinatário”. Maria de Lourdes Ferraz diz-nos que “a figura do narrador heterodiegético ou homodiegético é sempre [...] [nas *Viagens*] a figura de um narrador pessoal [...] e [...] de um narrador/autor.”³⁴¹

Na obra em estudo encontramos:

“ [...] um leitor implícito – o narratário, a quem o narrador se dirige directa ou indirectamente [...] – que percebe claramente a ironia do narrador/autor. O narrador que usa dialogar com Carlos é referido por um eventual narrador como ‘o nosso amigo céptico’ [...] há uma certa flexibilidade da parte do

³³⁷ Garrett, *Viagens na minha terra*, cap. II, p.11.

³³⁸ Ferraz, *opus cit.*, pp. 170-171.

³³⁹ Ferraz, *opus cit.*, p. 171.

³⁴⁰ Ferraz, *opus cit.*, p. 173.

³⁴¹ Ferraz, *opus cit.*, p. 134.

narrador, que, como autor, joga duplamente com a sua situação de enunciador do discurso.[...].³⁴²

Convém descrever o enunciador do discurso irónico e o seu ouvinte/leitor, capaz de descodificar a ironia do falante/autor. Interessa, pois, saber que o leitor que o texto expressa, é segundo Ferraz, um leitor implícito, “ [cuja] função é a de ser uma contraparte do discurso do narrador”.³⁴³ Em Garrett, o leitor “tem uma configuração quase constante. É um leitor implícito, narratário heterodiegético; muito raramente, e só enquanto ouvinte, um narratário homodiegético”³⁴⁴. Maria de Lourdes Ferraz exemplifica, então, a ambiguidade do autor/narrador com a de ouvinte na seguinte passagem das *Viagens na minha terra*: “ Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. [...] Sentámo-nos; e eis aqui a história da *menina dos rouxinóis* como ela se contou”³⁴⁵. Não é necessário dizer tudo para que o *leitor modelo* o entenda, pois, como diz Eco, “toda a ficção narrativa [...] não pode dizer tudo [...], sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas”³⁴⁶. Assim, a função do leitor nas *Viagens* é a de leitor implícito, narratário heterodiegético. No exemplo acima referido, o narrador/autor passa a ser o narratário interno, porque, na história que ele conta, ouve outra história que lhe é contada por uma das “suas” personagens, como refere Maria de Lourdes Ferraz:

“ [...] o narrador confessará a sua dupla função de narratário em 1º grau e de narrador/escritor em 2ª mão apenas: “[...] a que vem tudo isto para as minhas viagens [...] vem para eu te dar o motivo por que nestas minhas viagens, leitor amigo, me fiquei parado naquele vale a ouvir do meu companheiro de

³⁴² Ferraz, *opus cit.*, p. 135.

³⁴³ Ferraz, *opus cit.*, p. 136

³⁴⁴ *Ibidem.*

³⁴⁵ Ferraz, *opus cit.*, (itálicos nossos) p. 136.

³⁴⁶ Eco, *opus cit.*, p. 9.

jornada, e a escrever para teu aproveitamento, a interessante história da menina dos rouxinóis [...].”³⁴⁷

O narrador/autor homodiegético torna-se narratário, porque ouve a história do seu amigo, e é narrador, uma vez que a escreve para outro leitor virtual: “leitor amigo”. Nas *Viagens*, o leitor e o ouvinte formam uma dupla audiência – aquele que lê e aquele que ouve. O leitor fictício constitui o objecto da ironia e é, também ele, simpaticante dos jogos entre a realidade e a ficção.

O narrador tem quatro funções: o narrador homodiegético passa a narratário na história de Carlos e Joaquina, enquanto isso, “o narratário/leitor implícito observa a mesma posição de diapasão/espelho onde se reflecte a ‘voz’ do narrador”³⁴⁸. A existência do leitor é-nos, por vezes, dada através do modo ou do tom do narrador. Eis alguns exemplos das *Viagens*: “Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante [...]. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido”³⁴⁹; “Vou desapontar decerto o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido.”³⁵⁰ “O erudito e amável leitor escapará desta vez a mais citações.”³⁵¹

Maria de Lourdes Ferraz diz-nos que há fragmentos em que o narratário entra em diálogo com o narrador, ou seja, é como se o narratário fosse o eco das questões colocadas pelo narrador. Em determinados momentos, o narrador aproveita-se de ser também narratário e, com isso, estabelece um diálogo que lhe permite aceder à

³⁴⁷ Ferraz, *opus cit.*, p. 136.

³⁴⁸ Ferraz, *opus cit.*, p. 137.

³⁴⁹ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 11.

³⁵⁰ Garrett, *opus cit.*, cap. II, p. 11.

³⁵¹ Garrett, *opus cit.*, cap. IV, p. 20.

crítica/ironia através deste leitor singular. O narrador utiliza um tom coloquial e designa-se a si mesmo por “homem”; tal

“[...] termo menos marcado que ‘autor’, um quase anónimo, dá azo a que o convite tenha uma ressonância ao mesmo tempo trocista (em relação aos críticos) e pretensamente humilde (no que se refere ao narrador), tanto mais que o autor a seguir referido é Dante. [...]”³⁵²

Existem outras passagens em que o narrador/autor, ao dirigir-se ao *leitor amigo*, pretende que este aceite a sua amizade, confie nele e se deixe guiar por ele. Contudo, quando o narrador/autor critica a gente de Lisboa, dizendo que “não viajam”, “não saem”, Maria de Lourdes Ferraz questiona se

“[...] [e]stará o leitor implícito incluído na invectiva ou, [se] por outro lado, cria o narrador/autor uma dupla personalidade a esse leitor, que tem de se autocriticar e, para ser realmente ‘amigo’ do autor, deixar de pertencer a *essa* gente de Lisboa? [...]”³⁵³

O narrador, ao dirigir-se ao leitor falando na 1^a pessoa do plural, implica o narratário no seu discurso irónico. Por exemplo: “Piquemos para o Cartaxo, que são horas.”; “Benévolo e paciente leitor [...] Perdoa-me por quem és, demos de esporas às mulinhas, e vamos que são horas.”³⁵⁴ (Em *Voyage autour de ma chambre*, encontramos: “ – Courage donc, partons. – Suivez-moi, vous tous.”)³⁵⁵ Este tipo de discurso estabelece intimidade com o leitor, trazendo-o para o interior da narrativa e tornando-o participante. Tal processo é revelador da liberdade de expressão do autor.

³⁵² Ferraz, *opus cit.*, p. 138.

³⁵³ Ferraz, *opus cit.*, p. 138.

³⁵⁴ Garrett, *opus cit.*, cap. IX, p. 47.

³⁵⁵ Xavier de Maistre, *opus cit.*, cap. II, p. 43.

Embora a estrutura do texto possa parecer simples, trata-se de uma obra muito complexa devido aos níveis narrativos autónomos (o da viagem; o da novela e o da carta). Apenas comentaremos o nível narrativo da viagem onde se insere o viajante-narrador e os vários companheiros que intervêm em alguns episódios. “É então que um dos seus companheiros se presta a contar a história da ‘menina dos rouxinóis’, dá-se assim lugar ao segundo nível narrativo [...]”. O que corresponde a uma segunda narrativa encaixada na primeira. Todavia a história não é contada por esse segundo narrador-viajante que vai “disfarçar” a segunda narrativa na primeira e “toma a palavra e reconta-nos o que do outro ouviu.”³⁵⁶

Viagens na minha terra é um título que revela a marca de uma subjectividade devido à presença do determinante possessivo da primeira pessoa do singular. A importância do título escolhido pelo autor é já uma forma de estabelecer uma ponte com o leitor. O enunciador pode optar, propositadamente, por um registo de vocabulário que deixe veicular a sua marca pessoal e a sua autoridade no texto. Como refere Carlos Reis, para além da viagem do domínio físico (Lisboa a Santarém e vice versa), ela encerra também outras “viagens” de domínios menos palpáveis, relevantes do ponto de vista ideológico³⁵⁷.

Garrett foi leitor de Maistre, pois, em *Viagens na minha terra*, deparamos com várias referências intertextuais, como as já referidas ou ainda a seguinte:

“ [...] fiquei como o bom Xavier de Maistre quando, a meia jornada do seu quarto, lhe perdeu a cadeira o equilíbrio, e ele caiu [...] estatelado no chão. Ao chão estive eu para me atirar, como criança amuada [...] .”³⁵⁸

³⁵⁶ Reis, *opus cit.*, p. 49.

³⁵⁷ Reis, *opus cit.*, p. 53.

³⁵⁸ Garrett, *opus cit.*, cap. V, p. 25.

As *Viagens* levantam questões dialécticas relacionadas com o conflito Idealismo/Materialismo (Homem natural/Homem social, a dialéctica da História e o destino do Liberalismo, etc.) O relato da viagem serve para o narrador expor temas ideológicos e culturais que o preocupam. Problemas espelhados nas personagens do texto e que interessam ou deveriam interessar ao homem culto da sua época empenhado na evolução da sociedade.

A originalidade em Garrett reside nas ideias progressistas, interessantes literariamente. Ele foi o mestre da ironia e um autor importante para a modernidade. Ele suprimiu a barreira entre novela e romance aquando do episódio sentimental da “Menina dos Rouxinóis”. O enunciador não “dá a palavra” ao segundo narrador, mas prefere ele próprio recontar essa história ao leitor, esbatendo, assim, “a fronteira entre dois relatos (a viagem e a novela) que não devem ser entendidos como instâncias de representação alheadas uma da outra [...] e “controlar [...] a curiosidade do leitor [...] introduzir as digressões que entender, aprofundando os significados ideológicos [...] e mante[r] [intactas] as dominantes de coloquialismo, informalidade e discreta ironia.”³⁵⁹ A originalidade do texto reside também na dificuldade em classificar as *Viagens* quanto ao estatuto de género, pois quando ele diz “despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens”, ele reclama “a qualidade de uma originalidade [...]”.³⁶⁰ A obra reflecte sobre a Literatura e sobre “contestar certos hábitos adquiridos pelo Romantismo vigente”³⁶¹. “Trata-se de denunciar, na literatura ‘da moda’, os vícios tão perniciosos como o artificialismo das situações, a cópia de modelos estrangeiros ou o destempero emocional”.³⁶² A literatura romântica serve para o enunciador denunciar os excessos de uma imaginação que deturpava a realidade e que atingia a imaginação do leitor com

³⁵⁹ Reis, *opus cit.*, pp. 50-54.

³⁶⁰ *Ibidem.*

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.*

personagens e situações recolhidas nas literaturas estrangeiras. A ficção, o plágio e a imitação suprimiam a originalidade reivindicada pelo Romantismo autêntico e que o enunciadador refere aquando da receita para fazer literatura. “Assim, o mundo burguês, mundo de mesquinhos interesses materiais, tende a dissolver o sujeito romântico e idealista, impondo-lhe valores e critérios de actuação que ele não reconhece – o utilitário, o artificial, as convenções, o primado das aparências –, aniquilando nele a possibilidade de atingir os ideais por que se bate.”³⁶³

³⁶³ Reis, *opus cit.*, p. 58.

CONCLUSÃO

Neste trabalho procurámos evidenciar a importância que o conceito de ironia detém na literatura articulado com o lugar que ocupa no dia-a-dia, uma vez que a literatura foi, durante muito tempo, considerada imitação/verosímil do mundo real. Enfim, o que analisámos atrás e nas obras seleccionadas permitiu-nos observar que a ironia sempre esteve presente no mundo e que só a maneira de nos servirmos dela é que se foi alterando, como aliás, o mundo e tudo o que a ele está interligado é sujeito a mutação. A ironia foi sofrendo alterações de acordo com os contextos históricos. Apesar de se tratar de um conceito com uma longa história, o certo é que as características básicas do conceito mantêm-se de época para época, pois o que varia é o modo como cada contexto ou autor específicos o põem em prática. Por ser tão ancestral e subtil não nos surpreenderá que a ironia tenha tido uma relação próxima com a oralidade e, num ápice, passado à escrita. Por ser tão ágil, prática, económica e versátil reina nas inter-relações inteligentes e presta-se, magistralmente, tanto à comédia, como ao drama. Obviamente que se trata apenas de um estudo que, embora sério e pertinente, não ficará concluído, pois muito ficará por pesquisar no âmbito da ironia. Contudo, podemos dizer que, dada a imensidão do objecto de pesquisa, o modo como a empreendemos procurou apenas dar conta de um dos seus múltiplos, para não dizer inesgotáveis, ângulos.

Assim, esta tarefa levou-nos a redescobrir de que modo o Romantismo está na origem da desconstrução de uma poética que se pretendia universal, rompendo com os códigos literários clássicos, com as convenções miméticas próprias da tradição clássica, dando ênfase à liberdade do autor e à inovação, institucionalizando novos

modelos literários, implementando uma não- poética que origina a união do sensível ao inteligível. A ironia é um poderoso elemento constituinte do “código” dessa ruptura por estar ligada à arte do discurso e à literatura, o veículo artístico, por excelência, para representar o Belo através da palavra.

Embora não se registre uma definição única de ironia, o certo é que, para os ironólogos, ela existe desde a Antiguidade mais remota, sofrendo alterações consoante o modo de divulgação que cada autor lhe atribui. Esta apresenta-se ora como um artifício que se utiliza para dizer o contrário do que se pensa, ora como um método de persuasão, ora como estilo, ou ainda como atitude.

O conceito de ironia é tão remoto que o vemos ligado à ideia de Destino e de Justiça, conduzindo conseqüentemente à perda ou à recompensa e que, por ser tão apreciado, foi transposto do teatro para o romance.

Relativamente à sua ascensão, coube aos ironistas dos diferentes períodos literários dar-lhe mais ou menos relevância, incluindo-a nas suas obras literárias, por verem nela uma forma de criticar, no romance, por exemplo a vida do indivíduo e da sociedade. Assim, a palavra “ironia” apenas entra no vocabulário inglês depois de 1502 e só no início do século XVIII é que surge no uso literário³⁶⁴. No final desse século e princípio do seguinte é que a ironia apresenta uma multiplicidade de novos significados, originando alterações no conceito.

No *corpus* seleccionado, tanto do domínio português como francês ou inglês, podemos constatar que a ironia se encontra ao serviço da relação de sedução e de poder estabelecidos no texto entre a voz autoral e o leitor por esta convocado. A relação autor/leitor é textual e a sua incidência é maior em romances do século XIX.

³⁶⁴ Muecke, *opus cit.*, p. 32.

Contudo, desde obras como as de Sterne ou *Jacques le Fataliste*, deparamos com uma ruptura dos códigos literários que consiste em o autor/narrador puxar o leitor para dentro do texto, interferindo na história que narra, estabelecendo a comunicação com o leitor, ou seja, transformando a narrativa num texto metaficcional onde problematiza as convenções do género romanesco e contribui para a sua alteração.

Com efeito, o conceito de ironia que vigora hoje é basicamente o do século XIX e foi-se transmitindo de ironista em ironista desde o *D. Quixote* (1615), passando, sobretudo, por *Tristram Shandy* (1767) e *Jacques le Fataliste* (1796). através das múltiplas digressões como, por exemplo, frequentes interrupções da acção principal do herói em benefício de quadros descritivos ou de acções secundárias da intervenção do autor/narrador na sua obra, comentando-a, explicando o significado dos factos, fazendo do leitor sua testemunha, confessando-lhe os seus sentimentos, deixando-o, por exemplo, “perdido” na narrativa, a qual pode não chegar ao fim, ou convidando o leitor a participar na narrativa. As pausas constituem uma estratégia retórica e um processo mental favorável à ironia de que o autor/narrador se serve para veicular opiniões e sentimentos ao amável leitor. O enunciador desvia, quando assim lhe apraz, a atenção do leitor, expondo-o ao relato de episódios ou pormenores de excessiva informação, ou, pelo contrário, a capítulos em branco.

Os autores ironistas defendem o direito de contar histórias à sua maneira, pois a revolução romântica assenta precisamente na defesa do sentimento exacerbado da liberdade do artista. Para este, a concepção da obra sobrepõe-se à obra em si, o produto final, e a ironia permite ao autor reivindicar a possibilidade de escrever outra coisa e contradizê-la. É a liberdade de fazer arte para a desconstruir, mostrando os seus mecanismos secretos.

O leitor é, deste modo, levado a atentar na forma como o autor/narrador narra e escreve a sua história pelo próprio, o que realça propositadamente esse processo como forma de mostrar o seu poder autorial. O leitor deverá estar consciente da ficcionalidade de uma obra e o autor deverá manter um distanciamento relativo à sua criação.

Este relacionamento textual que o autor/narrador estabelece com o leitor é meramente um jogo, uma brincadeira séria que, no fundo, se destina a quebrar no leitor os laços com os códigos literários do passado, mostrando-lhe, embora isso o possa chocar, que todo o romance é pura ficção! As digressões, entre outros artifícios que os romancistas tendem frequentemente a realçar, têm como função quebrar a ilusão do real da história narrada.

Cervantes é considerado o impulsionador do romance moderno nomeadamente por ter sido ele a parodiar o romance de cavalaria na transição do século XVI para o século XVII com *D. Quixote*. *Shamela* (1741) de Henry Fielding, parodia a *Pamela* (1740) de Richardson, como exemplo de romance sentimental. Estes romances são anteriores a Sterne. Quando este escreve, o modelo do seu tempo é Richardson (século XVIII) e Sterne reutiliza a paródia já existente, dando-lhe um cunho pessoal, o que constitui uma nova viragem na literatura cuja vítima será o leitor que terá de se readaptar aos novos códigos do romance. Isto sucede no momento em que também a aristocracia perdia estatuto em detrimento da burguesia (século XIX), logo, esta reviravolta social vai aguçar as ideias dos romancistas que a aproveitam para ilustrar as suas obras. Autores como Prévost e Richardson (século XVIII) vão inspirar autores do século XIX, ávidos de tudo retratarem nos seus romances; temos o exemplo de Diderot, que se inspira em Sterne. Uma das principais preocupações destes autores, que vem, aliás, dos gregos, é a de que as suas obras não aborreçam os leitores. Com a expansão

do público leitor, da edição, etc., isso torna-se uma “estratégia editorial”. A viragem desta nova literatura assenta principalmente em o autor criar uma personagem que o substitua, que entre na história e que seja paralelamente seu confidente, ou seja, o autor vai participar na acção através de uma personagem por si criada que será seu “duplo” e outra que será seu amigo e confidente. Isto representa uma mudança literária a que, doravante, o leitor convocado para o interior da narrativa, terá de se conformar. A sua aceitação não foi pacífica e a crítica agrediu o género, advogando que a prosa deve sustentar a verdade da História e que a ficção pertence à Poesia (no sentido aristotélico). Neste ambiente de condicionador, os escritores tiveram de se dedicar ao que se passava no mundo, abdicando do reino da pura fantasia, palco do romance barroco francês. Contudo, o objectivo dos escritores será criar ficção, tornando-a tão verosímil, porém, que iluda o leitor e o deixe confundido e questionando-se se se trata de ficção ou da realidade.

Os escritores ironistas vão, a partir da nova ficção realista, expor a corrupção com o objectivo de o Homem reconhecer, nele próprio, os seus vícios, à semelhança da comédia molieresca.

Em Inglaterra, no século XVIII, a tónica colocada no subjectivismo e no sentimentalismo vai influenciar o aparecimento de um romance de cariz moderno. O objecto deste novo romance deixa de ser o relato dos grandes feitos heróicos ou sentimentais da aristocracia e passa a ser o do quotidiano vivido pela burguesia, a nova classe em ascensão. Tal tema é ironizado nas obras em estudo no nosso trabalho.

As narrativas vão evidenciar o individualismo veiculado quer pela literatura epistolar, quer pela de carácter autobiográfico. Estes géneros aproximam o autor do

leitor. A narração, na primeira pessoa, cria um elo de afeição entre o autor/narrador e leitor, pondo à prova a veracidade (artificial) da história.

Os autores ocidentais transmitem-nos a sua visão irónica da sociedade da época através de obras que vêm no prosseguimento de *D. Quixote*. Trata-se, de certa maneira, de continuação da época paródica do Renascimento.

Em Inglaterra, Sterne segue os passos de Cervantes e de Rabelais e torna-se o “mensageiro”, neste país, da narrativa contemporânea – produção mais livre e criativa com *Tristram Shandy*, obra que seduz o leitor pela aventura da escrita. Diderot utiliza a ironia nos diálogos desordenados de *Jacques le Fataliste*.

O romance foi, como sabemos, durante muitos anos, exclusivamente do domínio da fantasia, do maravilhoso, cujas personagens eram sempre nobres e belas. O romance realista aparece em oposição, trazendo o homem à realidade, apoiando a classe dirigente e descriminando a classe inferior. Contudo, é quando este romance é posto em causa que se dá a reviravolta. Esta metamorfose fica a dever-se aos romancistas que veiculam a realidade, rebelando-se contra a discriminação das classes pobres e acusando as classes superiores de cederem às injustiças sociais da época. Os romancistas aplicam às suas obras não só o patético, como a ironia. Diderot, em *Jacques le Fataliste*, pretende que as interrupções na narração sejam notórias, a fim de impedir os leitores de encararem a narração a sério, mas sim como brincadeira, que não deixa de ser muito séria, pois o autor é filósofo e aproveita para denunciar e fazer passar novas ideias sociais, morais, etc. Este diz: “Je m’amuse à écrire sous les noms empruntés les sottises que vous faites; vos sottises me font rire”³⁶⁵. É o propósito da comédia antiga e molieresca: “*ridendo castigat mores*”.

³⁶⁵ Diderot, *opus cit.*, p. 243.

A preocupação do autor ironista é implementar, no leitor, a necessidade de evasão e que este *a priori* encare o romance como divertimento. Contudo, tal como no passado, o romance veicula subtilmente uma mensagem muito séria: expor os males da sociedade para que cada leitor se reconheça neles e se auto-corrija. A ironia é, de facto, o tropo que mais bem serve essa causa, porque, desta forma, o leitor encontra no paradoxo e na sua imaginação muito mais do que o que fica dito. Continua a haver uma finalidade formativa.

Xavier de Maistre e Almeida Garrett serão continuadores de Sterne e de Diderot, pois também eles experimentam estas “viagens” da escrita que servem a ironia através dos estilos sterniano e dideroniano dados à oralidade e, frequentemente, à sua inconclusão em analogia com a desordem da vida. Maistre e Garrett vão, de certa forma, institucionalizar, através do romance, uma escola de vida, uma imagem das condições sociais. A estratégia para que isso resulte é a de “puxar” o leitor para dentro do texto, dirigindo-se-lhe directamente para que ele acredite no que lê, e daí o romance ser escrito na primeira pessoa.

Xavier de Maistre (século XVIII) seguirá os passos de Sterne, mas com uma viagem filosófica, de autoconhecimento, cujo objectivo “científico” reside na introspecção do próprio ser humano a fim de se conhecer a si próprio. Para Maistre, o essencial num romance está ligado à ironização do sentimentalismo excessivo do século XVIII. *Voyage autour de ma chambre* revela um carácter introspectivo do discurso, uma forma de reflexão pessoal sobre a vida, onde a ironia serve os propósitos do escritor.

Um dos elos comuns a *Voyage autour de ma chambre*, *Viagens na minha terra*, e *Sentimental Journey* reside no facto de todas estas viagens constituírem

autênticos desafios por terem subjacente viagens realizadas em espaços reduzidos, que negam as grandes viagens geográficas feitas a locais distantes. O Outro exótico e distante é aqui substituído pela subjectividade de Eu.

O próprio título *Voyage autour de ma chambre* transmite um velo de ironia, por descrever a viagem realizada num quarto de dormir quando, até à data, se haviam descrito gigantescas viagens à volta do Mundo. Esta maneira experimental e revolucionária de viajar transmite ao leitor a felicidade de viajar sem sair do seu quarto. A viagem imaginária permite alcançar um êxtase total que não se obtém na viagem real, porque a imaginação não conhece limites de nenhuma espécie.

No nosso *corpus*, a produção da interrupção, através da digressão, é um artifício utilizado para suspender ironicamente o efeito da seriedade do discurso linear e chamar o narratário para dentro do texto. O autor/narrador envolve o leitor num discurso tão verosímil que o seduz e engana, fazendo-o acreditar que o que lê é real para depois, subitamente, o desapontar de maneira irónica, chamando-lhe a atenção para os mecanismos da ilusão ficcional. O leitor constata de imediato que existe um desvio dos padrões literários aos quais estava habituado quando, por exemplo, o narrador ironiza acerca dos pormenores da relação de viagem. Este procedimento corta o fio da acção, quebra a mimésis da narração. Procedimento útil ao narrador/autor de *Viagens* para fazer comentários irónicos que se processam em momentos de distanciação entre narrador e narratário. Quando afirmamos que, para haver ironia, é necessário que ambos os interlocutores, neste caso o narrador/autor e o leitor, entrem em sintonia, estamos a referir-nos à importância do conhecimento partilhado dos códigos literários, das leis utilizadas pelo narrador/autor para a leitura do texto. A ruptura dos códigos do princípio da imitação assenta na ironia que deve ser interceptada no inter-relacionamento do autor/narrador com o leitor/narratário.

Em *Viagens na minha terra*, o leitor fictício é objecto da ironia e simpatizante dos jogos entre a realidade e a ficção. Os momentos de interacção criados na narrativa promovem a proximidade do autor/narrador e do leitor, construindo uma situação inverosímil, na qual o narratário deve aceitar os códigos literários e penetrar no universo ficcional do texto. Como em qualquer narrativa, seja explícito ou não, o autor/narrador estabelece a comunicação, conduzindo o leitor por caminhos premeditados. O leitor é levado pelos olhos do autor/narrador a ouvir, a ver e a sentir.

Garrett, na sua obra, parodia o tema da viagem, da mesma forma que Maistre brinca com o turismo do século XVIII e com as viagens filosóficas a paragens longínquas, uma vez que só estas é que é que proporcionavam cultura e sabedoria.

A ironia de Garrett, relativamente à de Maistre, tem um carácter mais construtivo porque a ironia é a figura de retórica que detém a multiplicidade de registos discursivos e níveis narrativos.

O recurso ao diálogo retórico é comum em ambos os autores-narradores, bem como a intertextualidade e a referência a questões sociopolíticas.

Em ambos os autores se verifica o uso de comentários e apóstrofes dirigidos aos leitores, cujo efeito é o de interromper o fio da acção, quebrar a *mimésis*, a verosimilhança. As interrupções verificadas em ambos os textos cortam a seriedade do discurso linear, os títulos revelam excentricidade e encerram uma crítica às relações de viagens.

Em ambas se regista a inclusão do leitor no discurso do autor-narrador, dirigindo-se directamente a ele, trazendo-o para dentro do texto.

Quer em *Voyage autour de ma chambre*, quer em *Viagens* se perfila a renovação que constitui a revolução romântica: a exaltação do “eu” e a dificuldade de classificação dos géneros.

Ambos os autores-narradores destas obras “arrastam” o leitor para dentro do texto, tornando-o num leitor activo. Esta inovação literária faz do escritor um homem livre de expressar as suas ideias à sua maneira, bem como mostrar ao leitor que a história que se escreve está nas mãos do enunciador e que cabe unicamente a ele decidir o que redigir.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa

DIDEROT, Denis (2006), *Jacques le Fataliste*, Paris, Édition Flammarion.

GARRETT, Almeida (s/d), *Viagens na Minha Terra*, Amadora, Ediclube.

MAISTRE, Xavier (2003), *Voyage Autour de ma Chambre*, Présentation et dossier par Florence Lotterie, Paris, Éditions Flammarion.

STERNE, Laurence (1998), *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Parte Primeira Vol. I-IV, Lisboa, Edições Antígona.

STERNE, Laurence (1998), *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Parte Segunda Vol. V-IX, Lisboa, Edições Antígona.

STERNE, Laurence (1999), *Uma Viagem Sentimental*, Lisboa, Edições Antígona.

Bibliografia Passiva

BARGUILLET, Françoise (1981), *Le Roman Français au 18ème Siècle*, coll. "Littératures", Paris, PUF.

BERTHAUT, Henri (1968), *Histoire de la Littérature Française – de “Candide” à “Atala”*, Paris, del Duca.

Biblos (1999), Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 2-3 Vol., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo.

CALVET, J. (1953), *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Éditions de Gigord.

CARPENTIER, Line (1989), *Jacques le Fataliste. Denis Diderot*, Paris, Édition Nathan.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2005), *Viagens Sentimentais pelo País da Literatura*, Lisboa, Edições Colibri.

CARVALHO, Ana Alexandra e João Carlos Carvalho (2004), *Aventuras D’Escrita(s)*, Centro de Estudos Linguísticos e Literários, Universidade do Algarve, Lisboa, Edições Colibri.

CARVALHO, João Carlos e Ana Alexandra Carvalho (coord.) (2006), *Outras Retóricas*, Centro de Estudos Linguísticos e Literários, Universidade do Algarve, Edições Colibri.

CARVALHO, João Carlos F. A. de (2003), *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens – Estudo de Processos Retóricos e Hermenêuticos*, Lisboa, Edições Colibri.

CASTRO, Aníbal Pinto (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal – do Humanismo ao Classicismo*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra.

COELHO, J. do Prado (1977), “A dialéctica da História em Garrett”; “Garrett, Rousseau e o Carlos das Viagens”, in *A letra e o leitor*, 2^a ed., Lisboa, Moraes Ed., pp. 77-84 e pp. 93-103.

COELHO, Jacinto do Prado (1997), *Dicionário de Literatura*, 2º e 3º vol., Porto, Mário Figueirinhas Editor.

COULET, Henri (2009), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin(1967).

CURIAL, Hubert (1992), *Jacques le Fataliste – Diderot*, nº 147, coll. “Profil”, Paris, Édition Hatier.

DARCOS, Xavier (1992), *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Education Hachette.

DELON, M., Mauzi, R., Menant, S. (1984), *Littérature Française, De l'Encyclopédie aux “Méditations”*, Paris, Lib. Arthaud.

DIAS, A. da Costa (1983), « Estilística e dialéctica », prefácio a *Viagens na minha terra* de A. Garrett, Lisboa, Ed. Estampa.

ECO, Umberto (1997), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel (1994).

FERRAZ, M^a de Lourdes (1987), *A Ironia Romântica – Estudo de um processo comunicativo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Estudos Gerais Série Universitária.

FERRAZ, M^a de Lourdes (1999), *in Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 2-3 Vol., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, pp.1224-1229.

- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: La littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- IÁNEZ, Eduardo (2002), *As Literaturas no Século XVIII* (Vol. V), Lisboa, Círculo de Leitores (1989).
- IÁNEZ, Eduardo (2002), *O século XIX Literatura Romântica* (Vol. VI), Lisboa, Círculo de Leitores (1989).
- IDEIAS, J. A. (1990), “Une pratique Narrative du XVIIIe siècle – Diderot auteur de fiction: Continuité et Innovation”, *Ariane*, nº 8, Lisbonne, Revue d'Études Littéraires Françaises, pp. 93-111.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005), *L'Ironie*, coll. “Champs”, Paris, Flammarion (1964).
- LAUSBERG, Heinrich *Elementos de Retórica Literária*, 3^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (1967).
- LEAL, M^a Luísa (1998), “Récit, Voyage et Typologie”, in M^a Alzira Seixo e Graça Abreu (org.), *Les récits de voyages: typologie, historicité*, col. “Viagem”, ed. Cosmos, Lisboa, pp. 157-172.
- MACEDO, Hélder (1974), “As viagens na minha terra e a Menina dos Rouxinóis”, in *Colóqui/Letras*, 51, pp. 15-24.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997), in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 2 Vol., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, pp.779-798.
- MORIER, Henri (1989), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Presses Universitaires de France (1961).

- MUECKE, D. C. (1995), *A Ironia e o Irônico*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes (2002), *Dicionário de Narratologia*, 7^a edição, Coimbra, Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (1990), *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Universidade Aberta, Lisboa.
- REIS, Carlos (1989), *Introdução à leitura das “Viagens na minha terra”*, 3^a ed., Coimbra, Liv. Almedina.
- SANGSUE, Daniel (1987), *Le Récit Excentrique – Gautier – De Maistre – Nerval - Nodier*, Librairie José Corti.
- SARAIVA, António José e Óscar Lopes (1976), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, Lda., Coimbra, Livraria Arnado, Lda., Lisboa, Emp. Lit. Fluminense, Lda.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'Ironie*, coll. « Points/Essais », Paris, Éditions du Seuil.
- SGARD, Jean (2000), *Le Roman Français à l'Âge Classique : 1600-1800*, coll. “Références”, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar (2002), *Teoria da Literatura*, 8^a edição, Coimbra. Livraria Almedina.