

O embaraçar da meada à procura do eu de Garrett a Carlos, um percurso

Monica Figueiredo

Para Gilda Santos, esta viagem

Largar desse cais, ir sem direção
Seguir os ventos que clamam por mim
Tecer minhas teias com minhas mãos
Sugar das entranhas desse chão
Meu fim!
Digladiar com os dois de mim
Ser o São Jorge do meu dragão
[. . .]
E assim minhas mãos saberão dos meus pés
E assim renascer, e assim renascer.
(Veloso)

Falar de *Viagens na minha terra* será sempre uma temeridade, porque poucas narrativas conseguem reduzir minhas certezas a um conjunto de impressões tão frágeis e gaguejantes e ainda hoje, mesmo depois de tantas leituras, admito que este livro continue a manter sobre mim um poder de esfinge que, sem piedade, é capaz de devorar. Se Garrett desejou a imortalidade para sua narrativa, com certeza a conseguiu e a prova é estarmos aqui mais de um século depois tentando desvendar as artimanhas de uma escrita que se quis como um jogo, sofrendo para decifrar o que este esperto jogador guardou como trunfo para fatalmente *vencer* o leitor, que não passa de mais uma peça em seu tabuleiro, igualmente manipulado com indisfarçável prazer.

Mas faz-se necessária uma reação. Por isso, ao invés de obedecer aos desejos de um narrador que atrevidamente me ordena que salte um capítulo, ao mesmo tempo que sugere que eu despreze o que foi dito, ou que me recomenda um outro escrito se eu estiver à procura de um “livrinho da moda,” que, enfim, se recusa a dar aquilo que o enganoso título de sua narrativa prometia—ou seja, um relato de viagens—para em seu lugar oferecer linhas e linhas de refinada digressão; decido também fazer a minha “crônica” de tudo que “pensei e senti” ao cair nas teias desta “embaraçada meada” e, para tanto, tal qual o seu criador, não terei pudor de ir “zigzagando.” Perdoem-me os leitores, mas, seguindo os ensinamentos do mestre, “pronunciar-me-ei,” afinal, também estou resolvida a “fazer a minha reputação” com este texto.

É claro que para isto o trabalho será árduo, afinal muito já se disse desta viagem “Tejo arriba,” feita na contramão de toda uma longa tradição literária que privilegiou, insistentemente, o país como cais de partida.¹ De qualquer modo, o mar já não era possível no século XIX, pelo menos não para o frágil Portugal que desde 1807 se viu assombrado por fugas, invasões, intervenções e por um estado de guerra civil que não foi facilmente “regenerado.” Disto tudo sabia Garrett que lucidamente escolhe a terra portuguesa como necessário território a descobrir. E é pela simbólica viagem que faz de Lisboa a Santarém, percurso tão apartado de atmosfera épica, que Garrett pretende escrever a sua “Odisseia,” porque estar diante do corpo da pátria não lhe parece ser matéria menos grandiosa ou desprovida de interesse, sendo, afinal, um “assunto mais largo” que também merece um canto.

Recusando o tradicional modelo de relato de viagens, o autor acaba por transformar tudo aquilo que “viu e ouviu” numa forma de também dizer o que “pensou e sentiu,” e o relato da viagem propriamente dito acaba por precipitar toda uma infinidade de considerações que, em forma digressiva, ocupam a maior parte do livro. Mas sentimentos e impressões transformados em discurso podem representar um *desvio* da formação clássica recebida por Garrett desde a adolescência, assentada no culto da razão e da harmonia estética.² Apostando numa praticabilidade de intenção didática, o narrador-autor resolve exemplificar e comprovar as suas digressões através de “uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão” (Garrett 51) que ficou conhecida como a “história da casa do vale,” ou como o episódio da “menina dos rouxinóis.”

Assim, se a viagem de Lisboa a Santarém acaba por provocar as digressões de um narrador vaidoso, a história da menina dos rouxinóis e a carta de Carlos

funcionam como competentes exemplos de tudo aquilo que foi sugerido por ele ao longo de sua deambulação discursiva. Ao atarem-se, interdependentemente, estes quatro fios narrativos, o que se tem é um refinado tecido-texto que não pode ser explicado por uma mera receita de bolo, aquela mesma com a qual o narrador irônico denunciava a precariedade da literatura de seu tempo, ao mesmo tempo que já assinalava um lugar na diferença para sua narrativa.³ Além do mais, só acredita na modéstia do narrador o leitor desavisado que saltou o prólogo da segunda edição, atribuído—ao que parece—só ficticiamente aos editores, quando na verdade era fruto do narcisismo irônico deste autor que já sabia que, para além de seu tempo, a sua obra permaneceria na posteridade: “Saiba pois o leitor contemporâneo, e saiba a posteridade, para cuja instrução principalmente escrevo este douto livro” (123).⁴

Ao embaralharem-se os quatro níveis narrativos (o relato da viagem de Lisboa-Santarém; as digressões do narrador-autor; a história da casa do vale; a carta de Carlos a Joanhinha), o que temos é uma “embarçada meada,” metáfora primorosa que define uma estrutura narrativa requintada, ao mesmo tempo em que expõe o processo de autognose da pátria que, partindo do texto ficcional, transforma a nacionalidade portuguesa em motivo de questionamento, procedimento, aliás, que seduziu todos os principais escritores do século XIX português.⁵ Mas aqui, o que de perto me interessa é comprovar como esta autognose da pátria acaba por provocar uma dolorosa autognose do eu. A pátria que Garrett tencionou *descobrir* no século XIX acaba por redimensionar as suas certezas em relação à sua própria existência civil, o que faz com que ao lado de Portugal—este corpo nacional descoberto *em viagem*—haja também um corpo *outro* que se revela, ainda que em pedaços, e que tanto pode responder pelo nome de autor, de narrador, ou de personagem, mas que em uníssono está a perguntar: “Que sou eu, então?” (136).

E neste percurso de descobertas será a escrita que lhe servirá de veículo. O discurso é a verdadeira embarcação utilizada por este viajante que sabe o quanto nosso mar interior é pleno de tormentas e que, para enfrentá-lo, é preciso possuir um olhar arguto e distanciado que seja capaz de prever as tempestades. Por isso, Garrett não poupará o uso da ironia, nada melhor do que ela para manter o distanciamento necessário que protegeria a narrativa dos ares “descabelados” tão em moda em seu tempo e que tanto lhe desagradavam. Garrett, ao construir para si uma “estrada de papel” onde pôde “com muito prazer e com muita utilidade” (152) *deambular*, utilizou a sua narrativa para percorrer o perigoso caminho que separava o eu de si mesmo, fugindo

propositadamente dos caminhos de ferro que atariam o seu destino a um baronato que a muitos seduziu e desencaminhou.⁶

Mas, perseguir-se—ou como belamente ensina a minha epígrafe, “ser o São Jorge do meu dragão”—não é tarefa fácil, e chego a arriscar que tantas digressões, que insistentemente se utilizam de exclamações, interrogações e reticências, são, na verdade, a representação de um discurso titubeante que, vencendo as dificuldades inerentes à conjugação do verbo dizer na primeira pessoa, fala da pátria para também falar de si. Estamos diante de um texto que se quer como um *pronunciamento*. Lembro aqui do prólogo da segunda edição onde, por mais de uma vez, a narrativa é apresentada como um “escrito” que foi produzido “bem claramente ao correr da pena,” sendo aquele “que [o autor] mais descuidadamente escreveu” (23). Pois bem, é justamente neste “escrito” de pretensa realização pouco trabalhosa que, surpreendentemente, “enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada” (109). Assim, o fazer literário—que no prólogo é descrito como um exercício para fora da dor—se concretiza na narrativa em meio a sobressaltos que, “do cair a pena da mão” ao “ódio à letra redonda,” exemplificam o difícil trabalho de criação. Podemos dizer que a dolorosa consciência do artista, ainda que protegida pelo humor e pela ironia, modernamente já adivinhava que *há uma gota de sangue em cada poema*.⁷

E se é para seguir pelo caminho das digressões, talvez seja desta dolorosa consciência da criação que surja o interesse do narrador pelo título “Poeta em anos de prosa” (47). Um título que, segundo ele, de tão grave dispensa a obra, porque, afinal, o século de barões não é mesmo tempo merecedor de poesia. Se o narrador-autor parece abrir mão de seu passado de poeta, o mesmo não o faz com sua poesia. Em muitos momentos, a narrativa se firma como um exercício poético de indiscutível qualidade, e aquele que já não tem “a quem amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança” (52) é capaz de reconstruir um canto X e uma outra estrofe 145 para sua viagem quando, ao reler *Os Lusíadas*, sonha “que era português, que Portugal era outra vez Portugal.” No entanto, a realidade concreta o retira de seu sonho poético e o “No mais, Musa, no mais” é substituído por um “andei três dias com ódio à letra redonda” (97). Abrir mão da condição de poeta talvez tenha sido a maneira encontrada por Garrett para garantir a existência de seu canto.⁸

O narrador tem consciência da encruzilhada estética vivida por seu tempo, onde uma literatura “excessivamente e absurdamente e despropositadamente

espiritualista" (32) era produzida por uma sociedade em que Sancho Pança se tornara o "rei de fato."⁹ É claro que o excessivo subjetivismo lacrimajante que tanto exasperou o narrador de Garrett pode ser hoje melhor compreendido. A era vitoriana produziu uma literatura de lágrimas na tentativa de manter a culpa burguesa dentro dos limites aceitáveis da consciência.¹⁰ Em verdade, chorava-se pelas criaturas dos romances as lágrimas que deveriam ser destinadas aos pobres reais, ou melhor, a todos os "indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta para [que se] produz[a] um rico"(31). Por defender uma função absolutamente política para a obra de arte, o narrador de Garrett fará questão de distanciar a sua escritura dos "livrinhos da moda" que andavam a povoar as livrarias de seu tempo, marcando, de propósito, a condição de "inclassificável" para seu texto, por achar que *é na diferença* que sua obra ficará para a eternidade.

Aliás, o gosto pela diferença parece ser uma necessidade deste narrador que não tem nenhum problema com a modéstia, por "ter a consciência do seu imenso valor de escritor e a coragem de afirmá-lo, alto e bom som, preto no branco, na praça pública das invejas ou das indiferenças" (Abreu 46). Por isso, intencionalmente, a voz narrativa utiliza toda a sua vasta erudição, qualidade destacada desde o prólogo, quando ali os pretensos editores afirmavam que este era o livro em que o autor "mais mostra[va] os seus imensos poderes intelectuais" (Garrett 24), para ratificar—como Camões, Pessoa e Jorge de Sena também o fizeram—uma superioridade que os olhos míopes de uma pátria se negavam a ver.

Numa narrativa em que se passeia sem dificuldades pela tradição clássica e a cultura popular portuguesa, pelas mais modernas correntes filosóficas e a sabedoria do povo, o narrador rompe com o distanciamento a custo mantido por sua ironia, para expor de maneira dolorosamente sentida a crise de sua existência. É preciso perceber que o processo de desvelamento do eu se dá à medida que o discurso avança e que todo o aparente descontrole sobre a estrutura narrativa, mais do que ser um exercício de competência marcado pela modernidade, é também um recurso necessário a um sujeito em crise que, fragmentado ou entrecortado como o próprio texto, usa da ironia e da erudição para tentar evitar que a sua fisionomia seja revelada.¹¹ No entanto, o poder do discurso é mesmo incontornável e por mais de uma vez o narrador terá de admitir que: "então, cáí completamente em mim" (45), ou "estou com medo" (51), ou "por que será que aqui não sinto senão tristeza?" (46).

A viagem estabelecida pela narrativa é mesmo um percurso de revelação, que sabiamente faz das palavras uma poderosa embarcação capaz de conduzir—não sem dor—um eu que busca por si.

E de revelação em revelação este narrador também assumirá a condição civil do autor que coloca o nome na capa do livro. Nestes momentos, a narrativa ganha ares de texto autobiográfico, mas não é tola para se querer como discurso da verdade, antes se inscreve como construção possível, que não se cansa de flagrar o criador no momento da criação para não deixar dúvidas que aqui o texto não é a realidade, mas antes um discurso trabalhado sobre ela.

A identificação que se faz entre o narrador e o próprio Garrett parte primeiramente das coincidências biográficas, mas aqui o que nos importa destacar é o caráter de auto-referencialidade estabelecido na narrativa. No capítulo 13, o narrador contabiliza os frades existentes em sua produção, assumindo para si a autoria dos textos que já consagradamente pertenciam a Garrett. Nesta lista, surge, então, um Frei Dinis que teoricamente é elemento integrante de um “conto” ouvido pelo narrador de um camarada de viagem, conto este “todo feito” e que “não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão” (51). Não é possível ver esta inclusão de Frei Dinis na lista das personagens garretianas como falha deste narrador que tão cuidadosamente tece seus fios para que pareçam despropositados, ainda mais se lembrarmos da insistência com que ele atribui a autoria da história a um companheiro que nunca efetivamente ganha corpo na narrativa. Resta então perguntar, por que a autoria do episódio da casa do vale parece constituir uma (inde)cisão dentro do texto, já que em alguns momentos é assumida e em outros é rejeitada?

A crítica considera que este recurso em Garrett se configura como “um exercício de humor” (Monteiro, “Algumas Reflexões” 20), uma vez que parece ser expediente recorrente em sua obra, bem como em toda uma tradição da novelística romântica. Não refutamos este argumento, gostaríamos apenas de problematizá-lo. Será este conto que já nasce “todo feito,” aquilo que despertará o “medo” no narrador que se julga incapaz de o (re)contar, uma vez que de sua vida os amores e as esperanças partiram, só restando-lhe no presente “um filho no berço e um mulher na cova” (Garrett 52). É diante da iminência do relato—falsamente “singelo e despretensioso” (51)—que o narrador, antes tão preparado para dissertar sobre filosofia, economia, os gregos, ou Goëthe, declara publicamente o temor diante daquilo que considera ser o primeiro episódio de sua “Odisseia.” A verdade é que o narrador, até aqui exibicionista

e seguro de si, tentou disfarçar a grandiosidade do episódio, ao mesmo tempo que tencionou abrir mão da autoria deste nível da narrativa, para evitar a revelação daquilo que sua “embaraçada meada” procurou esconder: o doloroso contorno de um eu.¹² Acredito que, para além de fazer rir, o que Garrett pretendeu com este frágil disfarce que buscava encobrir tanto a importância quanto a autoria era, com efeito, evitar um total espelhamento entre criador e criatura, pois sabia ele que de Garrett a Carlos a distância era muito curta.

Muito já se disse do papel de Carlos dentro da narrativa, bem como da proximidade biográfica que o une ao próprio autor. Se Garrett, através de seu narrador, utiliza o discurso para inscrever a sua condição de sujeito, parece que este também será o percurso definido para Carlos. Aliás, Carlos é apresentado como um ser propenso a ponderações, por isso merecedor da adjetivação de “nervoso,” de “sensível” e até mesmo de “maluco” (85). Carlos também será dado a digressões, quase sempre filtradas pelo narrador que, tal qual o personagem, também se encontra mergulhado num mar de reflexões. Há, na organização dos dois textos—o texto-pensamento de Carlos e texto-escrito do narrador—aproximações irrefutáveis no tocante à organização discursiva. A valorização das interrogativas, a supremacia dos pequenos cortes, o tom inter-pelativo, a indisfarçada exposição emocional, a presença do tempo reflexivo, o uso de reticências, bem como a insistência de várias perguntas sem respostas definitivas, mostram que, nos dois casos, estamos diante de textos em construção. Se o texto do narrador-autor se faz escrevendo, o de Carlos se faz pensando, mas ambos viajam pelo discurso em busca da revelação.

E como falamos de produtores de textos, Carlos também será poeta, é claro que um poeta sem versos, tal qual o narrador-autor que é um “poeta em anos de prosa.” O “fragmento de aspiração poética” de Carlos não possui o rigor do engenho, “não tem metro, nem rima—nem razão . . .” (87) e, como tal, não poderia ser considerado verdadeiramente um poema. Carlos produz seu texto seguindo seus sentimentos e abusando de seu excesso de imaginação, características que, embora não fossem caras à formação clássica de Garrett, também se fazem presentes na escritura do próprio narrador que afirma: “[i]sto pensava, isto escrevo; isto tinha n'alma; isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever” (102).

Assim, se o leitor atentar para o capítulo 23, lá encontrará um fragmento poético de Carlos sobre os olhos de Joanhina que muito se assemelha à digressão em que caiu o narrador quando viu pela primeira vez a janela da casa do vale. Porém, o texto de Carlos não passa de intenção, porque, como

adverte o narrador, “infelizmente não se formulavam em palavras estes pensamentos poéticos tão sublimes” (87–88). Se o narrador-autor permitisse à sua criatura a escritura, a sua condição de criador estaria abalada, o que me leva a crer que a ironia dispensada à produção de Carlos é mais um recurso de defesa usado por um criador assustado com o poder tomado por sua criatura. Por ser capaz da escritura, por ser capaz de transformar produtivamente as suas reflexões em texto artístico, é dado ao narrador-autor, agora transformado em personagem, o direito de solucionar o paradoxo no qual todos—personagens, narrador, tempo e espaço históricos—se equilibraram. Por isso, como efetivo autor, o narrador assume a resolução do impasse através da lucidez conseguida na viagem que empreendeu pela escrita. Mais sábio do que nunca, cabe a ele admitir ao lado de Frei Dinis que “errámos ambos” (151).

Mas a simpatia deste narrador-autor por Carlos é imensa, afinal o seu “pobre” Carlos nada mais é que um “homem,” e é a tragédia da existência humana inscrita no percurso do personagem aquilo que tanto sensibiliza o narrador.¹³ Só mesmo por isso é que um narrador extremamente narcisista e exibicionista como este abre mão do controle da narrativa e dá voz a Carlos (o único, aliás, merecedor desta graça), para que este justifique o seu percurso através da carta dirigida à Joaninha. Novamente, o que temos é o discurso sendo usado como trajetória de auto-conhecimento e, ao falar de si, Carlos revela-se: “Sabia que era monstro, não tinha examinado por partes toda a hediondez das feições que me reconheço agora. Tenho espanto e horror de mim mesmo” (146).

Trata-se de uma revelação necessária que, para além de esclarecer o que até então estava em suspenso na narrativa e de desvelar a fisionomia de um Carlos assumidamente barão, também acaba por provocar o desvelamento da culpa histórica que martiriza o narrador-autor. Assim, diante da iminência da revelação de Carlos, assistimos à revelação do próprio criador, que se dá justamente no capítulo anterior à transcrição da carta à Joaninha e de seu emblemático encontro com Frei Dinis. Ao assumir o falhanço do projeto liberal em nome de um *nós*, o narrador-autor acaba por definir para si a fisionomia de um *eu*, aquela mesma que esteve a perseguir por todo o discurso:

Mais dez anos de barões e de regime da matéria, e infalivelmente nos fuge deste corpo agonizante de Portugal o derradeiro suspiro do espírito [. . .].

Mas ainda espero melhor, todavia, porque o povo, o povo povo, está são: os corruptos somos nós, os que cuidamos de saber e ignoramos tudo [. . .].

E eu que descrevo isto serei eu demagogo?

Não sou.

Serei fanático, jesuíta, hipócrita? Não sou.

Que sou eu, então?

Quem não entender o que sou, não vale pena que lho diga . . . (136)

Mas já é tempo de atarmos os fios e, para tal, volto ao princípio, recuperando mais um verso de minha epígrafe, aquele que diz “digladiar com os dois de mim.” Parece que assim alcanço Garrett, porque creio que Carlos não foi aquilo que Garrett historicamente se recusou a ser, ele não foi o seu “duplo,” ou simplesmente um Garrett em negativo como a crítica insiste em afirmar, mas, mais perigosamente do que isso, Carlos foi aquilo que Garrett *também poderia ser* e é a perspectiva trágica desta revelação que sustenta a narrativa.¹⁴

Carlos representa uma possibilidade histórica e moral que, felizmente, não foi assumida por um homem que viveu, como poucos, a encruzilhada de seu tempo. Garrett bem sabia *quem era Camões*, um *outro* emparedado da história, e é por isso que talvez tenha preferido *errar* somente por um *discurso*, ao invés de *errar todo o discurso de seus anos*, e é como trajetória de resistência que o *inclassificável* livro de Garrett deve ser lido hoje. Em tempos como os nossos, é preciso que se guarde nos olhos e no coração esta certeza.

Notas

¹ Sobre este ponto, afirma Teresa Cristina Cerdeira: “A questão está colocada: se a falência da imagem secular do país como cais de partida parece ser articulada quando o império se desfaz nos anos 70, a consciência da necessidade desse olhar para dentro de casa é um projeto que Garrett já anuncia com perspicácia nas suas *Viagens na minha terra*. Com elas inaugura ele uma proposta de releitura de Portugal no avesso das viagens portuguesas, ou, se quisermos, com sinal oposto ao da apologética do mar como símbolo da glória nacional” (306).

² Segundo Ofélia Paiva Monteiro, “a compreensão romântica da organicidade e da subjetividade da obra artística autêntica não muda, aliás, em Garrett o pendor clássico do seu *gosto*, comandado por um espírito enérgico que, formado no culto da harmonia entre razão e sentimento, prazer e utilidade moral, permanece refractário a excessos, sejam desregramentos do “eu” ou desmesuras formais” (*O essencial* 52).

³ Refiro-me à receita para fazer um drama inclusa no capítulo 5 do livro.

⁴ Importante seria lembrar do que diz Maria Fernanda Abreu sobre a autoria deste “prólogo”: “Este estrondoso elogio de Garrett [. . .] pode ler-se no prólogo à primeira edição em volume das *Viagens na minha terra*, de 1846. Normalmente transcrito como “Prólogo dos editores” e escrito, como se vê, em terceira pessoa, rapidamente, no seu tempo, correu a idéia de que o seu autor era o próprio Almeida Garrett que, assim, despidoradamente, esmiuçava os variados e imensos atributos que faziam dele a mais importante figura pública da sua época, no campo das letras e também não pouco no da política. Gomes Amorim, o seu dedicado biógrafo

e confessado discípulo, sai à liça dos comentários que lhe tildam o mestre de vaidoso mas não nos tira as dúvidas quanto à verdadeira autoria do inesquecível elogio” (46).

⁵ Retomo as palavras de Eduardo Lourenço: “O que desde Garrett a [literatura] estrutura no seu âmago, é o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, *é a escrita*, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização *da escrita*, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das *Viagens* o fará com sucesso raro. A partir de Garrett e Herculano, *Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante” (80).

⁶ Ofélia Paiva Monteiro aponta para o “perigo” que Garrett vislumbrava na ascensão da burguesia: “Um dos mais significativos aspectos desse reajustar de posições prende-se com a ascensão da burguesia, notória no século XIX. Se, desde os tempos vintistas, Garrett se mostra um defensor do “terceiro estado” trabalhador e instruído, em que via o melhor agente da erradicação do “feudalismo” e o melhor suporte do dinamismo social que favoreciam a conquista de alguma equidade, é progressivamente levado a temer o enorme crescimento dessa classe ante a geral evolução da sociedade para um capitalismo explorador, cinicamente pragmático” (*O essencial* 30–31).

⁷ Título do primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, um dos principais poetas do Modernismo Brasileiro, publicado em 1917.

⁸ Em *Camões* (1825), a proximidade estabelecida entre os poetas já havia sido anunciada, para depois, com triste ironia, ser recuperada nas *Viagens*, quando o narrador-autor mais uma vez se aproxima do poeta de *Os Lusíadas* ao assumir, também para si, a condição de “entalado”: “aqui me acho eu com este meu capítulo nas mesmas dificuldades em que o nosso bardo se viu com o seu poema. [...] bem sei quem era Camões, e quem sou eu; mas trata-se da *entalção* que é a mesma apesar das diferenças dos entalados” (38).

⁹ Para análise detalhada da estrutura quiástica presente em *Viagens na minha terra*, apontamos o já célebre ensaio de Helder Macedo, “*As Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis*.”

¹⁰ A idéia é defendida por Peter Gay em seu livro: *A experiência burguesa—da rainha Vitória a Freud. A paixão terna*.

¹¹ Segundo António José Saraiva, “pode dizer-se que este é o tema da novela das *Viagens*: o jogo da ilusão e da verdade, que é também o jogo da vida passada e da vida ocorrente, da ideia das coisas convertida em hábito mental e das coisas que nascem, do dever e do ser—dever que nasce de uma necessidade de coerência e que também é ser, mas ser que se fez ilusão e que se mantém verdadeiro como tal” (“O conflito” 75).

¹² António José Saraiva, ao analisar o teatro de Garrett aponta para o caráter de auto-revelação presente em suas peças, definição esta que aqui aproveito por acreditar que o mesmo acontece não só com Carlos, quando escreve a carta a Joaninha, mas também com o narrador-autor, quando este inicia o relato de sua “Odisséia.” Transcrevo o que diz o crítico: “Este novo teatro é a história da auto-revelação do homem e o espetáculo de sua mudança. Essa auto-revelação é provocada por um acontecimento externo—como uma pedra num lago, pedra que o destino envia aparentemente para se divertir com o espetáculo das conseqüências. Na realidade, o destino é aqui um agente dócil do autor, que precisa de um acontecimento que venha perturba o equilíbrio da personalidade convencional de sua personagem” (“A evolução” 40).

¹³ Para António José Saraiva, “a morte não é a única coisa que pode libertar de um drama que não é indefinitivamente sustentável. Morrer é, neste caso, cair no cepticismo, fazer só coisas que não interessam a sério a pessoa que as faz, que não lhe exijam a alma, porque a alma está fatigada do esforço sempre renovado para se manter inteira no meio das contradições e das antinomias. Carlos morre porque desiste de resolver o seu problema e considera-o insolúvel” (“O conflito” 76).

¹⁴ Retomo aqui as palavras de Helder Macedo em seu clássico ensaio de 1979: “e se Carlos apenas procura justificar o erro em que permanece na carta que escreve a Joaquina e sobre a qual Frei Dinis chorou como se trouxesse a notícia da morte do filho; é como conclusão evidente de tudo quanto viu, ouviu, sentiu, pensou e, finalmente, aprendeu na sua viagem que Garrett, como um duplo de Carlos—o Carlos que aprendeu a tempo—pode assumir a porção de culpa que lhe cabe.” (22). Cabe notar que idéia defendida por mim neste ensaio—e primeiramente divulgada no colóquio *Garrett's Travels and Its Descendants*—parece ter encontrado eco, já que em trabalho posterior, datado de 1999 e republicado em 2003, Helder Macedo corrige o seu texto de 1979 ao afirmar que “é o caso de Carlos, nas *Viagens na minha terra* que, longe de ser o duplo de Garrett—como tem sido entendido pela crítica—é o seu oposto semântico. E, paradoxalmente, tanto mais o é quanto o que biograficamente sabemos de Garrett e o que Garrett nos diz da sua personagem parecem factualmente convergir. Carlos é o eu alternativo em que Garrett teria podido tornar-se se não tivesse optado por outras possibilidades de ser, não é um auto-retrato autoral” (32).

Obras Citadas

- Abreu, Maria Fernanda. “Garrett: de fingimentos e conclusões.” *Leituras. Almeida Garrett: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa* 4 (1999): 7–10. Impresso.
- Cerdeira, Teresa Cristina. “De viagens e viajantes: Camões, Garrett, Saramago.” *O avesso do bordado. Ensaio sobre literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. 303–13. Impresso.
- Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. Impresso.
- Gay, Peter. *A experiência burguesa—da rainha Vitória a Freud. A paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Impresso.
- Lourenço, Eduardo. “Da Literatura como interpretação de Portugal.” *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991. 79–118. Impresso.
- Macedo, Helder. “As *Viagens na minha terra* e a menina dos rouxinóis.” *Colóquio/Letras* 51 (1979): 15–23. Impresso.
- . “Garrett no Romantismo Europeu.” *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Org. Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003. 29–38. Impresso.
- Monteiro, Ofélia Paiva. “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett.” *Colóquio/Letras* 30 (1976): 13–29. Impresso.
- . *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2001. Impresso.
- Saraiva, António José. “O conflito dramático na obra de Garrett.” *Para a História da Cultura em Portugal*. Vol. 1. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961. 61–80. Impresso.
- . “A evolução do teatro de Garrett—os temas e as formas.” *Para a História da Cultura em Portugal*. Vol. 2. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961. 15–45. Impresso.
- Veloso, Altay e Saint Saens. “Renascer.” Perf. Zizi Possi. *Valsa brasileira*. Musicrama, 1993. Impresso.

Monica Figueiredo is a professor of Portuguese literature at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, where she specializes in nineteenth-century narrative and twentieth-century dialogues on fiction. She did her postdoctoral work at the Universidade de Coimbra and recently completed a research project entitled *De vencedores vencidos, Bento Santiago e Carlos da Maia. Algumas considerações sobre o romance realista luso-brasileiro oitocentista*, which examines relationships between Brazilian and Portuguese realist novels via male characters in the fiction of Machado de Assis and Eça de Queirós.