

# TRISTRAM SHANDY E VIAGENS NA MINHA TERRA: PARADIGMAS DA METAFICÇÃO

Carlos Ceia\*

## RESUMO

A literatura metaficcional inclui hoje obras de diferentes épocas, o que permite falar com maior propriedade de um paradigma metaficcional comum a vários momentos da história literária em vez de nos cingirmos à época presente. Em *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67) de Laurence Sterne, encontramos já aquilo que hoje reconhecemos como metaficção e que se pode resumir ao texto de ficção que fala de si próprio e que interroga a sua própria ficcionalidade. Se for esta a principal virtude de uma metaficção, então o nosso Almeida Garrett escreveu uma obra-prima do gênero, as *Viagens na minha terra*, texto repleto de considerações sobre a sua própria natureza ficcional e cujas interpelações ao leitor também podem servir de cânone a qualquer teoria sobre a metaficção. Demonstrar-se-á que, quanto ao método, não há grande diferença entre estas metaficções pré-pós-modernistas e aquelas que se têm citado como pós-modernas.

## PRIMÓRDIOS DA LITERATURA METAFICCIONAL

A literatura metaficcional inclui hoje obras de diferentes épocas, o que permite falar com maior propriedade de um paradigma metaficcional comum a vários momentos da história literária em vez de nos cingirmos à época presente. Em *Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67) de Laurence Sterne, encontramos já aquilo que hoje reconhecemos como metaficção e que se pode resumir ao texto de ficção que fala de si próprio e que interroga a sua própria ficcionalidade. Se for esta a principal virtude de uma metaficção, então o nosso Almeida Garrett escreveu uma obra-prima do gênero, as *Viagens na minha terra*, texto repleto de considerações sobre a sua própria natureza ficcional e cujas interpelações ao

\* Universidade Nova de Lisboa.

leitor também podem servir de cânone a qualquer teoria sobre a metaficção. Demonstrar-se-á que, quanto ao método, não há grande diferença entre estas metaficções pré-pós-modernistas e aquelas que se têm citado como pós-modernas.

## A TRADIÇÃO DO ANTI-ROMANCE

A relação entre *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* foi já devidamente assinalada, pelo menos desde 1949, quando Norman Lamb nos ofereceu uma leitura de influências que fez escola entre os comparatistas de Sterne e Garrett. O confronto dos textos não foi feito com outro intuito que não fosse o de provar que 1) Garrett leu Sterne; 2) Garrett copiou Sterne; 3) Garrett foi influenciado por Sterne. É minha convicção que a ansiedade de influência devia aplicar-se mais aos críticos do que aos autores. Não me parece metodologicamente correto e pertinente fazer exercícios de predestinação sobre quem influenciou quem, como se isso fosse o mais importante no ato criativo. O mundo das influências como o mundo das intenções autorais são escorregadios e conduzem-nos quase sempre a leituras superficiais e arbitrárias. Garrett tem primeiro em Norman Lamb e sobretudo em Lia Raitt (*Garrett and the English Muse*, 1983) o exemplo do que estou a tentar dizer. O primeiro apenas nos deixou à época (1949) uma síntese das ligações de Garrett à estética romântica do sentimentalismo, realçando mais o empréstimo que Garrett faz de *A sentimental journey*, de Sterne, do que a adoção das estratégias metanarrativas; Lia Raitt completou o puzzle dos pontos de contacto entre Sterne e Garrett e conseguiu forçar a comparação entre os dois autores levando-a até a limites muito discutíveis, como o da afinidade do estilo e da linguagem, “influência” que me parece mal demonstrada.<sup>1</sup> Não irei por aqui. A comparação mais evidente entre Garrett e Sterne é dada pela adoção do sentimentalismo nas viagens que ambos realizaram, por isso é mais fácil aproximar as *Viagens* de Garrett à *Sentimental journey through France and Italy by Mr. Yorick*, de Sterne, que por sua vez continua uma tradição iniciada com *The*

<sup>1</sup> Concordo plenamente com a observação de A. Owen Aldridge: “Nor did Garrett imitate Sterne in his most flagrant eccentricities of style. From the point of view of technique, he follows Sterne merely in digressions and addresses to the reader.”, in “From Sterne to Machado de Assis”, Sterne tem servido de *pai* literário (no sentido bloomiano) praticamente para todo o tipo de escritor modernista e/ou pós-modernista. Joyce sentiu isso na pele logo em 1922 quando publicou *Ulysses*. Um crítico *influencista* raramente se preocupa com interpretação textual, mas apenas se concentra na identificação de familiaridades à superfície do texto. Tudo aquilo que Raitt faz com Garrett, por exemplo, em termos comparatistas, é assinalar as coincidências verbais, narrativas e estilísticas entre os dois autores, deixando de lado qualquer tentativa de ler os dois textos à luz do que essas coincidências acrescentam ao sentido do texto. A mera descoberta de afinidades textuais não diz respeito à literatura comparada mas à literatura de adivinhação, que está ao alcance de todos os que sabem ler o alfabeto. A hermenêutica repugna a um crítico que apenas se pré-ocupa com o jogo das coincidências de estilo, como se a criação literária só fosse possível uma vez curada a ansiedade de influência; a hermenêutica dialética repugna ainda mais quem apenas quer demonstrar que um escritor só tem valor porque segue os passos de não sei quantos outros escritores anteriores. À crítica *influencista* nem Homero – se acreditarmos que foi o primeiro *escritor* – escapa a essa ansiedade de influência.

unfortunate traveller (1594), de Thomas Nashe, o *Dom Quixote* (1605) de Cervantes, *Gulliver's travels* (1726), de Jonathan Swift, e a *Voyage autour de ma chambre* (1794), de Xavier de Maistre. O presente trabalho não visa a descoberta de “influências convergentes”, como o fez Lia Noemia Rodrigues Correia Raitt na sua tese *Garrett and the English Muse* (1983); não visa também a simples descoberta acrítica de alusões a Sterne, todas elas devidamente assinaladas – pretendo antes comparar textualmente os processos narrativos de ambos os autores e refletir sobre as inovações introduzidas, para concluir sobre a atualidade dos princípios metaficcionalis aí defendidos. Interessa-me demonstrar que o que hoje entendemos por metaficção pós-moderna é uma categoria literária intemporal, que não pode estar sujeita a uma hermenêutica sincrónica.

Quando Garrett confessa as influências literárias que lhe dizem respeito: “o autor das *Viagens na minha terra* é igualmente familiar com Homero e com Dante, com Platão e com Rousseau, (...) com Sterne e Cervantes (...) – com tudo o que a arte e ciência antiga, com tudo o que a arte, enfim, e a ciência moderna têm produzido” (Prefácio de Garrett às *Viagens na minha terra*), é possível concluir algo mais do que a mera comprovação do papel que esses autores tiveram na formação do Autor: 1) Garrett quer mostrar que a sua obra pertence a uma tradição literária não portuguesa; 2) Garrett quer advertir o leitor que quer continuar essa tradição; 3) Garrett pode querer advertir o leitor para o perigo que correrá se ler a sua obra fora dessa tradição; 4) Garrett pode querer advertir o leitor para a armadilha em que cairá se ler a sua obra só em função dessa relação intertextual. Os comparatistas de Garrett e Sterne leram as *Viagens na minha terra* sem atender a estas quatro possibilidades.

#### A (IN)CLASSIFICAÇÃO DO ROMANCE EXPERIMENTAL

*Tristram Shandy* foi desde o seu início uma obra polémica, recebendo classificações tão díspares como um “salmagundi of odds and ends” ou um “literary puzzle”. “Salmagundi” ou “puzzle” são atributos que, para além da negatividade que expressam neste contexto, ilustram uma das características mais importantes da obra: a sua exemplaridade, que está associada à resistência à classificação tipológica. Garrett tanto nos confessa que o seu próprio livro é “despropositado e inclassificável” (§XXXII) como nos assegura que é uma “obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século” (§II). Em ambos os casos, já possuímos uma classificação prévia dada pelo próprio texto. A este tipo de narrativa que desafia o próprio conceito de gênero literário que a tradição lhe impõe chamou Alastair Fowler o *poioumenon* (Fowler, 1982, p. 123), isto é, a *work-in-progress novel*, um romance que se constrói a si próprio avançando com os elementos que hão-de tipificá-lo como gênero literário. O processo já está experimentado no teatro de Shakespeare

com aquilo a que se chama a *play-within-a-play*, de que o **Hamlet** é um perfeito exemplo de *pouïomenon*. Ora, a evolução dá-se em Sterne quando neste jogo narrativo auto-referencial se introduz o elemento auto-crítico e parodístico, sobretudo quando este se revela em forma de auto-elogio do caráter exemplar da obra *em progressão*.

Falamos de obras que podem servir de exemplo a várias categorias da literatura: obra de vanguarda literária, obra de anti-literatura, obra antifundacionista, obra metaficcional, obra moderna, obra pós-moderna, obra de colagem, obra de paródia, obra de sátira, etc. Se pensarmos que a maior parte destas categorias foram inventadas ou impostas no século XX, ficamos desarmados perante qualquer tentativa de obediência ao princípio de que uma dada obra pertence ao momento em que foi produzida e só em função dessa simultaneidade a podemos compreender e classificar. **Viagens na minha terra** segue o exemplo de **Tristram Shandy** com poucas variantes nas categorias identificáveis. O formalista russo Viktor Shklovsky foi o responsável pela idéia de obra exemplar, de obra que por si só pode servir de exemplo a todas as outras e constituir em si mesma a ilustração de um conceito universal. O célebre ensaio sobre **Tristram Shandy**,<sup>2</sup> obra que é apresentada como “uma ilustração de leis gerais”, ganha hoje um novo sentido: se o que interessou Shklovsky foi a obra como pretexto para reflexões sobre a teoria do romance, aquilo que se passou a chamar metaficção fornece-nos o espaço adequado para levar mais longe as especulações sobre as grandes narrativas que obstam à constituição de categorias estáveis.

Se existisse uma *magnus opera* deste calibre ficcional, depois do **Dom Quixote** não se escreveria o **Tristram Shandy**, as **Viagens na minha terra**, as **Memórias póstumas de Brás Cubas** ou o **Ulysses**, para não alongarmos os exemplos. Para além das familiaridades (ou *intertextualidades*, se quiser, benévolo leitor) óbvias entre estes textos, o que quero dizer é que são obras que se exemplificam a si próprias em primeiro lugar; depois, é possível então acrescentar que são referências obrigatórias na definição do gênero metaficcional. A exemplaridade de uma obra funda-se pelo significado que tem como obra de criação individual; um livro torna-se exemplar porque nos diz da melhor forma aquilo que outros não foram capazes de dizer até aí sobre o mesmo assunto. Na história da literatura portuguesa, **Viagens na minha terra** é uma obra exemplar porque ninguém até aí tinha sido capaz de escrever nada semelhante e o problema das influências não tem nada a ver com essa circunstância.

<sup>2</sup> “A Parodying Novel: Sterne’s **Tristram Shandy**”. (1968)

A RESISTÊNCIA À NORMA DE *TRISTRAM SHANDY* E *VIAGENS NA MINHA TERRA*

Tristram Shandy faz ver ao leitor que não há verdades garantidas no mundo da razão: só o ilógico e o irracional trazem consigo alguma verdade sobre este mundo. Daí a resistência às definições, ou seja, aos sentidos fixados academicamente, lembrando-se Sterne sempre do *Essay* de Locke, quando escreve sobre a natureza do nariz:

*I define a nose as follows – intreating only beforehand, and beseeching my readers, both male and female, of what age, complexion, and condition soever, for the love of God and their own souls, to guard against the temptations and suggestions of the devil, and suffer him by no art or wile to put any other ideas into their minds, than what I put into my definition – For by the word Nose, throughout all this long chapter of noses, and in every other part of my work, where the word Nose occurs – I declare, by that word I mean a nose, and nothing more, or less. (II, 24)*

Esta impugnação parodística das definições – “to define – is to distrust”, afirmara antes Tristram – mostra o tipo de filosofia da composição artística que vamos encontrar nestas metaficcões, que deverão ser digressivas e reflexivas sem a pretensão de controlarem o sentido.

Neste textos, não há nenhuma autoridade final que domine completamente o homem; não há nenhuma Providência que consiga salvar o homem, mesmo o melhor dos homens. Certamente que para os leitores portugueses de meados do século XIX o efeito da leitura de um texto que resiste às verdades absolutas e a qualquer moral indefectível produziu um choque maior do que aquele efeito que hoje tem as *Viagens* sobre nós, já totalmente vacinados contra as desconstruções da moral e da ética. O fato é que, à luz das normas do romance nos séculos XVIII e XIX, o leitor não devia ser deixado em estado de desorientação. Um aviso como o que Garrett nos deixa logo no Prefácio: “[Esta obra foi] composta bem ao correr da pena (...)” e é “talvez a que ele [Autor] mais descuidadamente escreveu”, é uma provocação para o leitor do século XIX. Ao autor, pedia-se respeito pela linearidade e coerência dos fatos narrados. *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* são, neste sentido, anti-normativas, o que está longe de constituir uma desvantagem. Neste tipo de literatura, desengane-se o leitor que procurar uma história simples, contada de acordo com aquilo de que se está à espera, mesmo que se concentre apenas na história de Joaninha. Por isso Garrett adverte: “isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever” (§ XXIX). Mesmo que não seja tão radical quando Sterne no papel de um autor que se diverte com jogos de desorientação do leitor, Garrett faz também algumas habilidades narrativas para não permitir que o leitor aceite a narração como um mero registro cronológico de acontecimentos. A atitude do autor-taful já a notáramos em *Tristram Shandy*, no mesmo tom desafi-

ador e irônico: “Ask my pen – it governs me – I govern it not” (vol. VI, §vi), “I begin with writing the first sentence – and trusting to Almighty God for the second” (v. VIII, §ii) e ainda: “for I write in such a hurry, I have no time to recollect” (v. I, §xxi). Concordo inteiramente, neste ponto, com o comentário de Wolfgang Iser, em toda a sua extensão aplicável às **Viagens** de Garrett:

*It must be said that in view of the subject-matter unfolded in **Tristram Shandy**, an omniscient narrator is out of the question, for this would be in direct conflict with the unfathomableness of subjectivity. He who knows everything is obviously incapable of not knowing, and thus incapable of conveying the limitations of knowledge as a means of experiencing subjectivity. To communicate this “message” the gnostic narrator would either have to narrate the demise of his own knowledge, or to transform unfathomable subjectivity into a sign for something else. (Iser, 1988, p. 56)*

O fato de os narradores dos dois romances em estudo serem narradores de primeira pessoa não deve obrigar-nos à conclusão de tal circunstância indicar uma tentativa de reprodução direta da vida e do real – a experiência da viagem diz-se com mais verdade se deliberadamente o sujeito-narrador se colocar no meio da ação e não depender dos mecanismos tradicionais da narração para descrever esse envolvimento. O capítulo XIII do quarto volume de **Tristram Shandy** explica isto divertidamente. Sterne, que se auto-apresenta ironicamente como um “autor biográfico”, oferece-nos aí uma implacável teoria anti-mimética, quando confessa que por mais que se esforce por assinalar os acontecimentos da sua vida à medida que os vai experimentando, jamais conseguirá escrevê-los porque envelhece mais depressa do que escreve. Sterne e Garrett são autores que se colocam acima de qualquer tentativa fundacionalista de institucionalização da própria categoria de autor literário; à razão, preferem a intuição criativa. Ambos os textos experimentam uma espécie de resistência à norma: não encaixam nas leis do Iluminismo sobre a objetividade e o exercício da razão. Sterne declara: “I confess I do hate all cold conceptions, as I do the puny ideas which engender them” (Sterne, 1929, p. 84); Garrett segue-lhe a doutrina noticiando o meu ódio: “Detesto a filosofia, detesto a razão” – De notar que o sujeito-narrador em **Tristram Shandy** e nas **Viagens na minha terra** – aquele que escreve: “Isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma; isto vai no papel, que doutro modo não sei escrever.” (§XXIX) – não é um narrador onisciente, mas um narrador entre personagens ficcionadas que participa em todos os fatos descritos. Não podemos falar aqui de subjetividade, mas de uma atitude agnóstica perante a escrita que visa colocar todas as personagens (incluindo o sujeito-narrador) num mesmo patamar de auto-interpretação. Só um narrador que seja capaz de se confessar *inseguro* sobre o progresso da escritura do romance pode servir o objetivo de revolta contra a tradição do romance como representação fiel do real.

O tipo de resistência contra a filosofia é declarada por Sterne como uma

manifestação contra aquilo que o *Essay concerning human understanding* de Locke representava, por exemplo, mas também serve o caso de Garrett, sob reserva: o filósofo inglês defendia que a comunicação entre os homens só podia estabelecer-se quando todos possuísem o mesmo conhecimento elementar da linguagem. Sterne e Garrett não nos dão definições de conceitos para uso enciclopédico, tendem a não permitir que as idéias se fixem num único momento histórico (e discursivo) – antes deixam que o sentido divirja, que se instaure aquilo que a se pode chamar a ruptura do sentido,<sup>3</sup> que não significa que as personagens não dominem a sua própria linguagem ou que o autor nos deixe apenas registros de *opiniões* avulsas e impensadas. A reserva que coloco às *Viagens na minha terra* como texto anti-essencialista diz respeito à menor evidência de uma narrativa construída com fragmentos diegéticos, de sentidos adiados e retardados – Garrett conta de fato uma história, a de Carlos e Joaninha, segundo o cânone, isto é, uma história que em si mesma podemos ler sem sobressaltos e que não nos surpreende com questões metaliterárias que refutem o próprio conceito de história narrada. Só fora da história de Carlos e Joaninha podemos ler a pós-modernidade deste texto. Tal não acontece em *Tristram Shandy*, que não tem nem um herói nem uma história canônica para contar.

#### O DISCURSO DIGRESSIVO EXPERIMENTAL

As digressões de *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* são descrições de acontecimentos que pertencem à narrativa e dela não devem ser dissociados como subtextos dispensáveis. As digressões de ambos os textos funcionam como meio de interrogação do ato de narrar, cuja temporalidade é insignificante para o desenvolvimento da intriga. Pertencem à narrativa e escondem-se no meio da intriga, mas não integram a seqüência de acontecimentos descritos segundo uma determinada temporalidade e casualidade. É a condição de reflexividade narrativa que faz das digressões discursos especiais, circunstância que serve de justificação às teorias pós-modernas para o estabelecimento da categoria de metaficção. Partirei do princípio de este tipo de discurso ser uma parte importante da metaficção enquanto modo narrativo, colocando de parte a hipótese de comparação com o conceito de metadiegeese que não me parece adequado aos textos em análise.<sup>4</sup> Também tomo como uma evidência o fato de uma obra de ficção que é digressiva por natureza poder ser *também* um romance.

<sup>3</sup> Uma variante ou interpretação possível deste princípio de ruptura do sentido pode ser encontrada no livro de Lamb (1989), cujo “duplo princípio” se refere ao trabalho de Sterne com as apropriações textuais (plágios, colagens, alusões e citações) que são premeditadas no romance com o objectivo de nos ensinar que o sentido do texto nunca está completo, nem o leitor pode ambicionar a tê-lo nas suas mãos seguras.

<sup>4</sup> A crítica de Jeffrey Williams ao conceito de *metadiegeese* aplicado ao *Tristram Shandy* é válida para as *Viagens*: “Tristram’s comments are not separate from, outside or above the narrative, as the term *meta*-diegesis implies.

A digressão enquanto discurso auto-reflexivo (por exemplo, ao serviço da paródia, da sátira e da demonstração retórica) foi uma categoria desprezada na construção de uma narrativa, segundo a doutrina dos formalistas russos continuada pelos estruturalistas franceses, com o pretexto de desviar o bom curso da ação. Mas hoje reconhecemos na digressão uma função muito especial que está já insinuada nas obras de Sterne e Garrett, mesmo sabendo que, nesta técnica, ambos são aprendizes de Cervantes. Se o prefixo grego *hiper* significa “sobre”, “por cima”, então o conceito eletrônico de hipertexto serve-nos para descrever a técnica de construção narrativa de **Tristram Shandy e Viagens na minha terra**, no que respeita às digressões. Como não há em ambos os casos um registro linear da matéria narrada, o conceito de hipertexto aplica-se a todos os subtextos que escapam ao plano elementar da obra ou à narração da história principal. As digressões funcionam como hipertextos,<sup>5</sup> o que permite ao leitor vaguar por entre todos esses subtextos pela ordem que quiser e destacá-los como entender. E é esta liberdade de navegação que define a rigor a hipertextualidade de qualquer texto, pois a não-linearidade é apenas uma qualidade formal que diríamos *inata* no processo exato da construção do texto, ao passo que a possibilidade de determinar que texto queremos ler ou que texto queremos sobrepor a outro já existente é algo que se adquire ou se premedita.

A identificação da escrita do romance com o gênero da conversação é também essencial para compreendermos o significado das digressões reflexivas. Sterne resumiu assim a questão:

*Writing (...) is but a different name for conversation (...) no author, who understood the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding is to halve the matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.* (v. II, §xi)

Garrett também confessa algo semelhante, no fim do capítulo IV: “Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei-de eu fazer? Andando, falando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo”.

Se no caso de Sterne a história completa não chega a ser contada, quer no plano da escrita quer no plano da conversação digressiva, no caso de Garrett a indeterminação e a procrastinação do sentido não vão tão longe, pois as digressões não são suficientes para apagar a importância da novela da “menina dos rouxinóis”. Sterne deixa a história por contar-se e por contar, porque entende ser também da res-

---

On the contrary, Tristram is the central character in the plot of narrating. What Genette calls the meta-diegetic is really only one other plot, that is not demonstrably any more literal or less fictional than any other plot”. (“Narrative of Narrative (**Tristram Shandy**)”, 1990, p. 1.037)

<sup>5</sup> Ver a tentativa de hipertextualizar **Tristram Shandy** que se propõe em: [http://www.guilford.edu/web\\_class\\_96/pages/john/tristram/readme.htm](http://www.guilford.edu/web_class_96/pages/john/tristram/readme.htm).



ponsabilidade do leitor intrrometer-se no processo de busca de um sentido para o romance. O objetivo do estilo conversacional é precisamente, como lembra Sterne, o de manter a imaginação do leitor tão ocupada quanto a do autor-criador. A escrita não é uma responsabilidade exclusiva do autor, porque as inúmeras interrupções, reticências e espaços em branco estão lá para que o leitor também *escreva* com a imaginação. Talvez porque confessa detestar a imaginação crua, Garrett não convoca o leitor a participar da sua escrita do mesmo modo disruptivo que vemos em Sterne. No início do capítulo XLI, depois de confessar existir uma “lacuna” na história de Joaquina e recusando-se a preenchê-la com recurso à imaginação (“Oh! Eu detesto a imaginação.” – o que não deixa de ser estranho uma vez que também já repudiou a razão, anulado assim os dois modos intelectuais de criação; como é que se pode criar sem o uso da razão e/ou da imaginação?), Garrett diz preferir o **Tristram Shandy**: “Onde a crônica se cala e a tradição não fala, antes quero uma página inteira de pontinhos, ou toda branca – ou toda preta, como na venerável história do nosso particular e respeitável amigo Tristão Shandy, do que uma só linha da invenção do croniqueiro”. O tipo de imaginação que Garrett repudia não é afinal a imaginação criativa dos românticos mas a imaginação recriativa dos “croniqueiros”, dos que são incapazes de criar sem dependerem exclusivamente da observação objetiva da realidade. (No início do capítulo XXIX, esta tese fica demonstrada com o elogio dos clássicos e dos românticos que usam a imaginação como porta para o sonho criativo.) Trata-se aqui de um importante problema de representação do real que Garrett terá compreendido no **Tristram Shandy** como um programa de impossível consecução. A este nível, a escrita de Garrett também inclui a condição pós-moderna de embargamento da representação objetiva do real. O que é comum a ambos é a certeza da necessária participação do leitor, de outra forma o processo de transformação da escrita da viagem em conversação digressiva falhará. Garrett aprendeu bem a lição de Tristram – “the mind should be accustomed to make wise reflections, and draw curious conclusions as it goes along” (I, §xx) – quando desenvolveu uma forma particular de dialogismo com o leitor. O que ambos não querem é leitores passivos, cujas expectativas não chegam a interferir no texto. O leitor deve abandonar a sua crença nas estruturas tradicionais do romance de viagens e entrar no jogo meta-narrativo.

#### A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA METAFICCIONAL

O primeiro problema da metaficção dita pós-moderna é a sua definição localizada. De uma forma geral, os teóricos da literatura pós-moderna têm adoptado a proposta de Linda Hutcheon de uma “narrativa narcisista” (Hutcheon, 1980, p. 153) para os casos de textos auto-referenciais e metaficcionalis. Mas esta condição não é exclusiva do cânone que normalmente se define *ad hoc* para a literatura pós-modern-

na que ilustra este tipo de narrativa: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Italo Calvino, John Barth, Doris Lessing, Thomas Pynchon, David Lodge, José Saramago, Mário de Carvalho, Luísa Costa Gomes, etc. A história da literatura ocidental conhece desde os seus primórdios exemplos de narrativas auto-referenciais que parodiam a sua própria escrita. Discutindo o romance de Trollope, Henry James indigna-se sobre o desrespeito pelas normas clássicas do gênero: “He [Trollope] admits that the events he narrates have not really happened, and that he can give his narrative any turn the reader may like best. Such a betrayal of a sacred office seems to me, I confess, a terrible crime” (James, 1976, p. 26). Ora, a este “terrible crime” chamamos nós hoje metaficção. As estratégias narrativas de *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* – digressões reflexivas, interrupções, desconstruções do tempo da narrativa, contrato ficcional com o leitor – são exercícios de crítica literária incorporados no romance, ou, se quisermos, são ficções do próprio exercício crítico da literatura, uma vez que incluem a exposição de uma teoria ou de certas convenções e a respectiva demonstração da sua falibilidade, expondo as suas limitações ou simplesmente mostrando como é que essas convenções de escrita operam. Esta circunstância define o que hoje se entende por metaficção.

Em termos temporais, não há como resolver o problema da metaficção como paradigma pós-moderno, se quisermos que esta seja uma categoria datada. O que é atual, datado e divulgado internacionalmente é o conceito e a teoria sobre a condição metaficcional do romance. Por esta razão, parece-me mais adequado continuar a falar de metaficção como uma dominante técnica, cuja expressão literária é intemporal e cuja expressão teórica é atual. As obras de Sterne e de Garrett provam a primeira premissa – trata-se de duas obras que entram na categoria de *poioumenon*, atrás considerada, porque ambas constroem a sua própria poética interna ao mesmo tempo que produzem a ficcionalidade necessária ao romance para que seja reconhecido como tal. Será um processo de escrita simples? Tristram diz-nos que é um trabalho “vil”.<sup>6</sup> Este tipo de narrativa já transporta consigo a contra-estética que impedirá qualquer tentativa de redução crítica do texto a um só gênero, porque o primeiro crítico do texto é o próprio texto, porque a escrita serve para rescrever a própria escrita.

*Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* devem ao narrador o funcionamento da máquina narrativa. O papel principal em ambas as obras é desempenhado não por uma personagem mas pelo narrador, que é um não-herói (bem diferente de anti-herói). A garantia da metaficcionalidade destas obras está dada por essa personagem ativa que se encarrega de ordenar e desordenar a matéria a narrar (Booth, 1983, p. 221). Prefiro não falar aqui de coerência a propósito do papel do narrador,

<sup>6</sup> “For which reason, from the beginning of this, you see, I have constructed the main work and the adventitious parts of it with such intersections, and have so complicated and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another, that the whole machine, in general, has been kept a-going” (I, §xxii). Esta “máquina” deve ser lida como uma metáfora da própria narrativa em desenvolvimento.

como o faz Wayne C. Booth para **Tristram Shandy**, quando nos assegura que este é “o segredo da coerência” da obra, como resposta às condenações de irregularidade, promiscuidade, confusão, fragmentaridade, etc. a que Sterne esteve sujeito. *Coerência* é uma qualidade que repugna o projeto de Sterne e Garrett, pois não se conquista a ambigüidade e a plurissignificação criativas com coerência narrativa, sobretudo quando esta quer apenas dizer (como pretente Booth) idéias ordenadas segundo um determinado critério pré-fixado. O narrador é o não-herói que domina a narrativa das obras que estamos a analisar e esse domínio faz-se pela desconstrução da coerência dos fatos da narração. Não significa isto que as obras sejam ilegíveis, mas que a sua escritura se deve ler de outro modo, se quisermos dela extrair vários sentidos. A coerência narrativa obriga, pelo contrário, à unificação do sentido, o que é contrário ao programa das duas obras. “This chapter, therefore, I *name* the chapter of THINGS – and my next chapter to it, that is, the first chapter of my next volume, if I live, shall be my chapter upon WHISKERS, in order to keep up some sort of connection in my works.” (IV, §xii). Este exemplo que Booth apresenta não serve para demonstrar a coerência narrativa mas, pelo contrário, ilustra o processo irônico de construção do romance à luz de uma planificação rigorosa que simplesmente não existe como narrativa, isto é, não devemos tomar a confissão de tentativa de garantir “some sort of connection in my works” como uma prova de coerência na construção da narrativa, o que seria cair na armadilha metaficcional de Sterne. Sterne e Tristram (e Yorick) são o *sujeito* narrador de **Life and opinions of Tristram Shandy**; Garrett é o *sujeito* narrador das **Viagens na minha terra**. É este sujeito-narrador ativo que transforma o texto em *escrita-como-viagem*:<sup>7</sup> o viajante/o narrador Garrett procuram a identidade própria mais do que a identidade nacional, à qual se junta a procura de uma identidade da escrita enquanto ato criativo. É esta fusão de horizontes e de projectos que faz com as *Viagens* nos pareçam hoje um texto tão moderno como pós-moderno.

A deslocação dos planos clássicos da narrativa é outro sinal característico das metaficcões. Considero o prefácio à primeira edição das **Viagens na minha terra** um texto editorial, porque o prefácio a que chamarei narrativo, mais importante para a hermenêutica da obra, encontra-se no capítulo II, que se inicia com a célebre auto-definição da obra: “Estas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima,...”. O processo de deslocação do prefácio narrativo para um lugar mediano na narração é uma técnica da poesia épica que Sterne também havia adotado de forma mais provocadora com o título exato de “The Author’s PREFACE”, colocado no capítulo XX do terceiro volume. Enquanto na poesia épica esta técnica é meramente uma estratégia formal, sem importantes conseqüências no processo de compreensão da obra, no

<sup>7</sup> Narrador e Autor são uma e a mesma pessoa no **Tristram Shandy** (como nas **Viagens** de Garrett). Como persona do Autor, Tristram Shandy encarrega-se de manter a obra como uma escrita em constante revisão sobre os seus próprios fundamentos. A expressão “escrita-como-viagem” é emprestada de “‘Many Planes of Narrative’ – A Comparative Perspective on Sterne and Joyce”, de Michael Hart. (1996, p. 69)

romance metaficcional o autor pode recorrer ao exercício da disrupção para obter um efeito de complexidade narrativa que vai exigir do leitor uma atenção redobrada se quiser apanhar o fio à meada narrativa. Como é o autor que nos está a comandar a leitura, ele pode dar-se à paródia de nos desorientar até ao ponto em que nos promete o desfecho de uma história para o capítulo seguinte, aonde iremos frustradamente, porque tal desfecho só será revelado muito mais à frente do que fomos instruídos a esperar. Assim acontece, por exemplo, no capítulo XXVI de *Viagens na minha terra*:

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

— *“Não, minha senhora”, responde o autor mui lisonjeado da pergunta: não, minha senhora, a história não se 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.*

Esta estratégia de diferiçã narrativa repete-se várias vezes, por exemplo, no capítulo IX, onde Garrett interpela o “Benévolo e paciente leitor” para que seja tolerante com “estas digressões e perenais divagações” e no capítulo XXXI: “Entraremos portanto em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito.” – de balde achará o “leitor amigo” a continuação da história prometida, que só se efectiva no capítulo seguinte. Sterne utilizou esta estratégia várias vezes no *Tristram Shandy*, deixando o leitor sentado à espera do acontecimento seguinte e autocriticando-se pela irreversível tendência para as distrações especulativas. Sterne foi mais longe: escreveu o capítulo XXV do volume IX antes do capítulo XVIII. A justificação autoral de Garrett é também ironicamente autocrítica: “não é que se quebre, mas 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” (§XXXII). É precisamente a premeditação desta “embaraçada meada”, que não é uma casualidade como se quer dar a entender, que constitui o tipo de ironia metaficcional que se tem vindo a identificar para as ficções pós-modernas.

Numa metaficção, os discursos auto-reflexivos tornam-se mais autênticos quando se combinam com interpelações parodísticas do leitor. É importante, neste ponto, não confundir auto-reflexividade com exercícios auto-hermenêuticos de psicologia do autor ou mesmo com definições de fluxos de consciência, conceitos que me merecem sempre desconfiança. Quando estudarmos o romance de David Lodge, compreenderemos melhor o conceito de auto-reflexividade. Falar de consciência numa narrativa obriga-nos a provar de que consciência estamos a falar: Da consciência do autor? Da consciência do texto? E o que é que isto significa a rigor? Quem possui autoridade crítica para determinar o que é a *consciência*? Como é que uma obra de arte opera ao nível da consciência? Como é que a consciência é responsável pela fic-

cionalidade de uma obra de arte literária?<sup>8</sup>

Trata-se aqui de chamar a atenção do leitor para o fato de que o autor não está morto: ele é o autêntico obreiro da escrita, ou como sugere Thackeray no capítulo introdutório de *Vanity Fair*, ele é o “Manager of the Performance”. Sterne foi o mestre deste tipo de estratégia, que Garrett soube imitar. Se é costume apontar Fielding e Richardson como pioneiros deste tipo de dialogismo entre autor e leitor, não há dúvida que Sterne comunica de uma forma diferente com o leitor: enquanto no primeiro caso se trata de estabelecer um tipo de comunicação passiva, para ir apenas ao encontro das expectativas do leitor, que assim partilharia acomodadamente as experiências narradas, no segundo caso, que é também o de Garrett, o tema da discussão com o leitor não é a vida e forma de a apreender mas a própria escrita do romance, colocando em causa aquilo que se reconhece como fato consumado na arte literária e desafiando o leitor a participar nessa desconstrução. A viagem não é mais objetiva do que a própria escrita da viagem. Por outro lado, quer o “fair reader” de Sterne quer o “leitor amigo e benévolo” de Garrett são entidades que servem aos autores para parodiar a própria categoria literária de leitor segundo uma tradição da qual querem diferir.

Nem sempre assim foi visto. A recepção do *Tristram Shandy* conheceu, como todas as obras de vanguarda, bastantes textos de reprovação e indignação. Se é evidente que Sterne rompe com uma tradição literária – à custa do plágio de Rabelais, do Burton de *Anatomy of melancholy*, de Marivaux, etc., conforme a primeira leitura de influências assinada por John Ferriar em “Comments on Sterne” (Sterne, 1929, p. 283 ss.), texto apresentado publicamente em 1793 –, não é menos evidente que esse rompimento é uma estratégia literária comum a qualquer estética que pretenda desafiar as leis do seu tempo. Apesar das acusações de plágio de idéias e de artifícios narrativos emprestados de outros autores (e assim Garrett estaria a pedir emprestadas em segunda mão as mesmas idéias e os mesmos artifícios), Sterne conseguiu construir um modelo de escrita virada para os problemas da própria escrita que não encontramos de forma tão assumida em qualquer outra obra. O modelo que estará sempre em julgamento para Sterne (e de certa forma também para Garrett) é o

<sup>8</sup> O livro de Robert Alter *Partial magic: the novel as a self-conscious genre* (1975) não responde a estas questões e ajudou à divulgação de um método de análise literária muito discutível, que tinha sido imposto pelo modelo americano da Escola de Chicago, representada por Wayne C. Booth, cuja leitura dos narradores “auto-conscientes” que serviram de modelo a Sterne, em particular o *Tom Jones* de Fielding, explica tudo sobre influências e não diz nada sobre a natureza da “auto-consciência” (cf. *Rhetoric of fiction*, ed. cit.). Daí que o princípio do narrador “auto-consciente” seja uma falácia científica ilustrada em afirmações do tipo: “If no other textural principle is employed to hold a metafiction together, the consciousness of the self-aware narrator serves this purpose” (Imhof, 1986, p. 36). E não deixa de ser curioso como um capítulo com o título “Modernism and post-modernism: the redefinition of self-consciousness” de um livro de referência para a metaficção (*Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, de Patricia Waugh) não contenha mais do que a seguinte “redefinição”: “Contemporary reflexivity implies an awareness both of language *and* metalanguage, of consciousness *and* writing”, concluindo depois, paradoxalmente, pela menoridade da “consciência”: nas metaficções, “Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention”. (1984, p. 24)

que dominou o século XVIII e a maior do parte do século XIX: um romance deve esconder o melhor possível a gênese da sua escrita; não deve assumir que trata essencialmente de ficção mas de fatos que no seu conjunto representam uma experiência de vida; deve construir cenários que conduzam de imediato o leitor ao local descrito, sem distrações nem armadilhas. Não esqueçamos também que o que domina a época de Sterne e depois ainda a época de Garrett é o conceito de *história* como o conjunto de acontecimentos descritos, pressupondo que esses acontecimentos foram realmente vividos. É esta a teoria que é desconstruída em **Tristram Shandy e Viagens na minha terra**, provando-se que uma história pode ser contada de múltiplas formas sem deixar de ser uma história.

### ABSTRACT

Metafictional literature today includes works of different periods. It is then appropriate to speak of a postmodern paradigm common to several moments of literary history and not only to the present. In **Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman** (1760-67), Laurence Sterne offers us already what we now understand as metafiction: the fictional text that speaks of itself and questions its own fictionality. If this is the most important virtue to be recognized in metafiction, then Almeida Garrett has written in XIX century a masterpiece. His **Viagens na minha terra** is full of digressions, self-reflexivity trends, and interpellations to the reader which can easily incorporate any canon of metafictional literature. This essay will try to demonstrate that there is little difference between what we call today metafiction and those texts before postmodernism was even an artistic possibility.

---

**Referências bibliográficas**

- ALDRIDGE, A. Owen. **The winged skull**: papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference. New York: The Kent University Press, 1971. p. 173.
- ALTER, Robert. **Partial magic**: the novel as self-conscious genre. 1. ed. Berkeley: University of California Press, 1975.
- BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- FWLER, Alastair. **Kinds of literature**: an introduction to the theory of genres and modes. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- HART, Michael. **Laurence Sterne in modernism and postmodernism**. Amesterdam: Rodopi, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- IMHOF, Rüdiger. **Contemporary metafiction**: a poetical study of metafiction in english since 1939. Heidelberg: Carl Winter, 1986.
- ISER, Wolfgang. **Tristram Shandy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- JAMES, Henry. The art of fiction. In: EDEL, Leon. (Ed.). **The house of fiction**. Westport: Conn., 1976.
- LAMB, Jonathan. **Sterne's fiction and the double principle**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MONTEIRO, Ofélia M. Caldas Paiva. Introdução. In: GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. 2. ed. Coimbra: Atlântida, 1973.
- RAITT, Lia. **Garrett and the english muse**. Londres: Tamesis Books, 1983.
- STERNE, Lawrence. **A sentimental journey**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- SHKLOVSKY. **A collection of critical essays**. New York: Prentice-Hall, 1968. p. 66-89: A parodying novel: sterne's Tristram Shandy.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Methuen, 1984.
- WILLIAMS, Jeffrey. Narrative of narrative (Tristram Shandy). **MLN**, Johns Hopkins University Press, v. 105, n. 105, 1990.