

# AUTOTEORIZAÇÃO LITERÁRIA: O ROMANCE COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO E DISCUSSÃO DO FAZER LITERÁRIO<sup>1</sup>

## SELF-THEORIZING: NOVEL AS A SPACE FOR REFLECTION AND DISCUSSION OF LITERARY WORK

---

Aline César Schwab<sup>2</sup>

Rosana Apolonia Harmuch<sup>3</sup>

---

**RESUMO:** Os romances *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, são aqui tomados como exemplos de produções que, para além de enredos sedutores, oferecem a seus leitores um conjunto de reflexões acerca do estatuto do literário. Inicialmente chamado de ironia romântica, esse procedimento autoteórico se caracteriza pelo estímulo a uma atitude ativa dos leitores, convidados a confrontarem suas expectativas em relação ao texto que têm diante de si, mas também a mobilizarem o repertório que possuem. O romance, gênero que se estabiliza no século XIX, é o espaço privilegiado para a promoção desse exercício.

**Palavras-chave:** Autoteorização. Romance. *O primo Basílio*. *Viagens na minha terra*.

**ABSTRACT:** The novels *O primo Basílio*, by Eça de Queirós and *Viagens na minha terra*, by Almeida Garrett, are taken here as examples of productions that, in addition to seductive plots, offer for their readers a set of reflections about the statute of the literary. Initially called romantic irony, this self-theoretical procedure is characterized by the stimulus to an active attitude of the readers, invited to confront their expectations in relation to the text they have before them, but also to mobilize the repertoire they have. The novel, a genre that stabilizes in the nineteenth century, is the privileged space for the promotion of this exercise.

**Keywords:** Self-theorizing. Novel. *O primo Basílio*. *Viagens na minha terra*.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 20 de setembro de 2018 e aceito em 22 de novembro de 2018. Texto orientado pela Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch (UEPG).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Estudos da Linguagem da UEPG.  
E-mail: aline.schwab16@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Estudos Literários. Professora do Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem da UEPG.  
E-mail: rosanaharmuch@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

Desenvolvido em uma época em que valores como lucro e individualismo eram preponderantes, o romance – não por acaso denominado por Hegel (2000) como epopeia burguesa moderna – simboliza o universo do homem burguês, suas visões de mundo, seus anseios e ideais. Buscando desvendar-se a si mesmo por meio das ciências e das artes, o representante da burguesia ansiava por relatos de destinos individuais, por narrativas de rotinas, sentimentos e sensações com os quais fosse possível identificar-se.

Respondendo diretamente a essas expectativas, o romance narra, para Hegel, a “interioridade absoluta” tendo como “empreendimento unicamente essencial a luta interior do ser humano em si mesmo” (HEGEL, 2000, p.254-5), ao focar o “sujeito efetivo, particular, em sua vitalidade interior” (p.259).

Os personagens dos romances, portanto, são indivíduos comuns com os quais é possível ao leitor burguês harmonizar-se de forma integral. Esta aproximação possibilita – utilizando-se das palavras de Jouve – um “engajamento afetivo” que “é de fato um componente essencial da leitura em geral” (JOUVE, 2002, p.21).

Ou seja, os textos literários, permitindo ao leitor identificar-se com seus personagens, possibilitam o estabelecimento de um espaço de empatia com a obra que contribui de forma significativa com o aumento no interesse pela leitura. Ao mesmo tempo, a diminuição dos custos de impressão e o desejo de parecer intelectualmente superior figuram também como fatores preponderantes no aumento da popularização dos textos literários.

Este panorama transforma o livro – antes objeto de culto – em mercadoria que, para ser efetivamente comercializada e gerar lucro, precisa satisfazer e cativar o público. Para Lukács, “este é o momento em que o livro se transformou completamente em mercadoria e o escritor em vendedor da referida mercadoria” (LUKÁCS, 1965, p.52-3).

Nesta conjuntura em que os anseios do público leitor passam a direcionar os moldes das narrativas – marcando o início da indústria cultural e das pressões mercadológicas – Costa Lima afirma:

(...) o autor era obrigado a planejar sua obra de acordo com o horizonte de expectativas do provável receptor. Antes de cogitar em ser útil, o escritor tinha de pensar em fazer com que sua obra lhe fosse vantajosa, isto é, garantisse sua



subsistência ou, pelo menos, um editor permanente. (LIMA, 2009, p.198)

Assumindo o papel de profissionais da escrita cuja renda, ao menos em parte, provinha diretamente da venda de livros, muitos escritores passam a construir seus enredos de forma a agradar ao público leitor, que se torna, a partir deste momento, uma esfera fundamental no processo de escritura.

Por sua vez, a proliferação de textos literários de todas as categorias acarretou no advento da preocupação com a qualidade deles e na necessidade de estabelecer parâmetros de diferenciação estética entre essas produções.

## O TEXTO LITERÁRIO COMO ESPAÇO AUTORREFLEXIVO

A proposição de narrativas com temas, composição e arranjo que rompiam com os modelos tradicionalmente consagrados constituiu-se em uma ferramenta utilizada por alguns autores como forma de induzir o público leitor a reflexões sobre conceitos de literatura e suas próprias expectativas.

Não raro, até mesmo o processo de construção do texto literário era desnudado no interior do próprio texto, em um modelo no qual: "Mais do que simplesmente divertir o leitor com comentários jocosos, seu narrador busca realmente refletir sobre o próprio texto, sobre o fazer poético, sobre a literatura em geral" (VOLUBUEFF, 1999, p. 95).

A discussão do senso comum, considerada por Culler (1999, p.17) como principal efeito da teoria, passa a figurar com frequência nos textos, estabelecendo o romance como o primeiro espaço de discussão e teorização no qual a literatura é pensada por meio da própria literatura. Conforme o autor: "A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura" (CULLER, 1999, p.41).

Além das reflexões fomentadas pelas estratégias utilizadas na tessitura dos próprios textos literários – direcionadas prioritariamente ao público leitor –, os escritores também comunicavam-se e criticavam as obras uns dos outros, tanto em paratextos quanto em textos críticos. Esta prática bastante comum demonstra a preocupação dos escritores com a qualidade estética dos textos publicados e, por consequência, com o lugar ocupado por essas produções naquela sociedade que os recebia. As reflexões, por vezes pouco amistosas, presentes nesses discursos, revelam a concepção do que seja valor literário para



aquele determinado autor, cujo alvo é, frequentemente, um outro autor. No que pode, à primeira vista, sinalizar apenas para o aspecto financeiro potencializado pela nova configuração da tríade autor/obra/leitor, explicitam-se posicionamentos que podemos qualificar como teóricos.

Nos limites impostos pelo texto literário propriamente dito, a autoteorização ou autorreflexividade pode também ser denominada ironia romântica que, conforme Volubueff caracteriza-se, em suma, por “determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLUBUEFF, 1999, p.91). A autora considera que alguns artifícios são utilizados no constructo do texto de forma intencional pelo escritor visando estimular “uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa (...) na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído” (p. 99).

Ou seja, utilizando-se de artifícios metaliterários, o escritor estabelece o texto como espaço por excelência para a reflexão e discussão sobre a própria literatura e o fazer literário. Buscando aclarar o conceito e algumas possibilidades de concretização da autoteorização literária, fazemos a análise de diferentes estratégias utilizadas por Eça de Queirós e por Almeida Garrett na representação do leitor no interior de suas obras *O primo Basílio* e *Viagens na minha terra*.

## ESTRATÉGIAS AUTORREFLEXIVAS EM *O PRIMO BASÍLIO* E *VIAGENS NA MINHA TERRA*

Sendo “parte integrante do livro” (ROUANET, 2007, p.57), o leitor é uma variável “indispensável ao efeito estético do todo” (p.57). Assim considerado, as maneiras como o escritor dialoga com o leitor e permite que ele participe da narrativa são fundamentais na criação do espaço de empatia que possibilitará que o leitor engaje-se ao objetivo do texto literário e participe das discussões e reflexões propostas.

Eça e Garrett apresentam estilos de escritura bastante diferentes e portanto, apesar de os dois escritores utilizarem-se de estratégias autoteorizantes, as maneiras de cada um abordar o leitor e promover um processo reflexivo divergem em grande medida.

Na obra *O primo Basílio*, Eça de Queirós utiliza-se de um personagem escritor – Ernestinho Ledesma – como artifício de reflexão a respeito



da construção de seu próprio romance. O direcionamento do texto teatral de Ernestinho permite a discussão, por exemplo, dos entraves e pressões do mercado editorial, influenciado em grande medida pelas expectativas do público leitor.

Na primeira cena em que o escritor aparece, relata seus embates com o empresário que está finalizando a produção de sua peça teatral para a estreia. Devido a limitações nos recursos físicos e financeiros, o patrocinador sugere adaptações em relação ao roteiro original que fazem com que o escritor sintam-se lesado e ofendido. A cena final, por exemplo, imaginada por Ernestinho de modo romanesco e grandioso, precisa ser reescrita para adaptar-se às condições disponíveis para a encenação.

A decepção do escritor é devida principalmente ao fato de que a cena, segundo ele, perderá muito de seu encanto e peculiaridade ao ser adaptada. As adequações, porém, visam tornar possível a encenação em um palco.

Ernestinho: “– É uma cena muito comovente, dizia, é de noite, ao luar!”

(...)

– Enfim – acrescentou Ernesto, resumindo – aqui há um enredo complicado: o conde de Monte Redondo e a mulher amam-se, o marido descobre, arremessa todo o seu outro aos pés do conde, e mata a esposa.

– Como? – perguntaram.

– Atira-a ao abismo. É no quinto ato. O conde vê, corre, atira-se também. O marido cruza os braços e dá uma gargalhada infernal. Foi assim que eu imaginei a coisa!

(...)

– É uma obra de cunho, embatem-se grandes paixões! – disse o Conselheiro, passando as mãos sobre a calva. – Os meus parabéns, Sr. Ledesma!

– Mas que quer o empresário? – perguntou Julião, que escutara de pé, atônito – que quer ele? Quer o abismo num primeiro andar, mobilado pelo Gardé?

Ernestinho: – Não, Sr. Zuzarte, – a sua voz era quase meiga – quer o desfecho numa sala. De modo que eu – e fazia um gesto resignado – a gente tem de condescender, tive de escrever outro final. Passei a noite em claro. Tomei três chávenas de café!... (QUEIRÓS, 2010, p. 49-50)



As sugestões do empresário em relação ao roteiro original não são passíveis de questionamento, tendo em vista que o financiamento da produção depende do aceite das adaptações, que visam tornar a peça de Ernestinho viável do ponto de vista financeiro. Nesta conjuntura, não há alternativa para o escritor a não ser reescrever a cena, acatando as recomendações.

Eça de Queirós, portanto, discute assuntos relacionados à produção literária de forma indireta, por meio de estratégias narrativas nas quais é possível ao leitor atento identificar as reflexões propostas pelo escritor. O leitor não é abordado de forma direta, precisa engajar-se e sentir-se figurado na narrativa, de acordo com os mecanismos programados por Eça.

Almeida Garrett, por outro lado, desnuda o processo de construção de seu texto já no início de *Viagens na minha terra*:

Já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor 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 cousa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig, não das tais brochurinhas dos *boulevards* de Paris. (GARRETT, 2015, p.16)

O leitor de Garrett é interpelado de forma clara e objetiva:

Estas minhas interessantes viagens não de ser uma obra-prima, erudita, brilhante, de pensamentos novos, uma cousa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de *Impressões de viagem*, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie. (GARRETT, 2015, p.16)

São frequentes na narrativa de Garrett referências a obras, autores e estilos que buscam induzir reflexões a respeito da qualidade estética das produções e expectativas do público leitor. O autor utiliza-se destas menções para revelar opiniões e juízos de valor acerca de modelos tradicionais de textos literários.

Portanto, ao passo que Eça insere nas entrelinhas de seu texto os assuntos de que pretende tratar e aborda o leitor de maneira indireta, Garrett discute abertamente os temas que propõe e interpela o leitor explicitamente.



Em *O primo Basílio*, Eça propõe, por meio da insatisfação de Ernestinho com as adaptações sugeridas pelo empresário, uma reflexão sobre a situação dos escritores em geral, que muitas vezes cedem a sugestões que visam a um alcance maior de público ou ainda produzem narrativas encomendadas que se destinam a causar um efeito pretendido sobre um público-alvo pré-determinado.

Mas, perguntaram, o que quer o empresário mais agora? Já tem a sala...

Ernestinho, de pé, excitado, com um bolo de ovos na ponta dos dedos, explicou:

– O que o empresário quer é que o marido lhe perdoe...

Foi um espanto:

– Ora essa! É extraordinário! Por quê?

– Então! – exclamou Ernestinho, encolhendo os ombros – diz que o público que não gosta! Que não são coisas cá para o nosso país... (QUEIRÓS, 2010, p.51)

À medida que o texto teatral de Ernestinho é desenvolvido e as cenas são modificadas, os personagens dessa narrativa paralela confundem-se com os da narrativa principal, tendo em vista que o mote dos dois textos é semelhante. Isto faz com que as cenas nas quais é discutido o destino do texto teatral direcionem o leitor a um conjunto de expectativas em relação ao desfecho da narrativa principal.

Na primeira cena em que se dá essa discussão, já aqui citada, vários personagens emitem sua opinião em relação ao assunto. Essa estratégia é utilizada por Eça de Queirós como forma de inserir no texto, por meio da voz dos personagens, o público leitor e os pontos de vista possíveis em relação ao enredo de ambas as narrativas.

O leitor, a depender de seu ponto de vista, pode identificar-se com um ou outro personagem e sentir-se representado no interior da narrativa. Jorge e o Conselheiro retratam expectativas de públicos bem demarcados e opostos. O Conselheiro simboliza o leitor que deseja um final tradicional de romance romântico, no qual, após inúmeros percalços, todos são felizes para sempre: “No entanto, o Conselheiro aconselhava a Ernestinho a clemência: Tinha-lhe posto a mão no ombro paternalmente, e com uma voz persuasiva: – Dá mais alegria à peça, sr. Ledesma. O espectador sai mais aliviado! Deixe sair o espectador aliviado!” (QUEIRÓS, 2010, p.51).



Por outro lado, Jorge apresenta um posicionamento irredutível em relação ao adultério: defende com veemência a condenação. Representa o leitor que deseja que a personagem seja punida severamente para que sirva de exemplo:

E, então, invocou a opinião de Jorge. Não lhe parecia que o bom Ernesto devia perdoar?

– Eu, Conselheiro? De modo nenhum. Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho!

D. Felicidade acudiu; toda bondosa:

– Deixe falar, sr. Ledesma. Está a brincar. E ele então que é um coração de anjo!

– Estás enganada, d. Felicidade – disse Jorge, em pé, diante dela. – Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (QUEIRÓS, 2010, p.51)

Nesta cena, portanto, o leitor é representado ficcionalmente e lhe é permitido sentir-se emitindo sua própria opinião em relação ao destino dos personagens da peça de Ernestinho.

Ao figurar as personagens discutindo os desfechos possíveis, cabíveis e esperados, Eça traz à luz de forma indireta a discussão acerca das opiniões do público sobre a conduta e o destino merecidos por sua própria protagonista – Luísa.

Ou seja, o autor insere na narrativa um personagem escritor que está desenvolvendo um roteiro como forma de discutir a escritura de seu próprio romance. No decorrer do texto, o leitor percebe que a opinião que formou sobre a personagem da narrativa teatral possivelmente coincide com sua opinião sobre a conduta da personagem da narrativa principal. Neste ponto, os destinos das personagens confundem-se e o leitor tende a esperar que os desfechos se harmonizem.

Porém, considerando que uma das principais características dos textos literários que se utilizam da ironia romântica é a frustração das expectativas do público leitor, Eça faz isso com as expectativas que ele próprio induz o leitor a construir, estabelecendo de forma clara que ele, o autor, é quem está construindo a narrativa e decide quais serão os desdobramentos.



Conforme Rouanet, neste tipo de texto literário não há hesitação “sobre quem comanda o espetáculo” (ROUANET, 2007, p.49). Fica claro todo o tempo que há alguém definindo o roteiro, o que será ou não desvendado e qual será o desfecho da narrativa. Até mesmo a inexistência de um desfecho conclusivo é prerrogativa única e exclusiva do autor.

Eça também possibilita a harmonização do leitor com outras personagens, como a vizinhança, que forma suas opiniões acerca da conduta moral de Luísa tendo como base apenas o que lhe é permitido entrever pelas portas e janelas. O mesmo se dá com a criada, que se posiciona sobre as ações de Luísa por meio dos indícios que vislumbra. Da mesma maneira, o leitor julga a personagem pelo que lhe é oferecido pelo autor, ou seja, apenas pelos episódios que o autor considera relevantes para atingir os efeitos que pretende que a narrativa alcance.

Como exemplo evidente da autoridade do autor, podemos citar a cena que narra o segundo encontro entre Luíza e Basílio:

Esteve um momento a limpar os dentes com a língua, o olhar fixo, refletindo. Sacudiu o avental, e desceu ao quarto de Luísa: o seu olhar esquadrihador avistou logo sobre o toucador as chaves esquecidas da despensa; podia subir, beber um trago de bom vinho, engolir dois ladrilhos de marmelada... Mas possuía-a uma curiosidade urgente, e, em bicos de pés, foi agachar-se à porta que dava para a sala, espreitou. O reposteiro estava corrido por dentro: podia apenas sentir a voz grossa e jovial do sujeito. Foi de volta, pelo corredor, à outra porta, ao pé da escada; pôs o olho à fechadura, colou o ouvido à frincha. O reposteiro dentro também estava também cerrado.

– Os diabos calafetaram-se! – pensou.

Pareceu-lhe que se arrastava uma cadeira, depois que se fechava uma vidraça. Os olhos faiscavam-lhe. Uma risada de Luísa sobressaiu, em seguida um silêncio; e as vozes recomeçaram num tom sereno e contínuo. De repente o sujeito ergueu a fala, e entre as palavras que dizia, de pé decerto, passeando, Juliana ouviu claramente: *Tu, foste tu!*

– Ah, que bêbeda!

(...)

Juliana voltou logo a encostar-se à porta, a orelha contra a madeira, as mãos atrás das costas: mas a conversação, sem



saliência de vozes, tinha um rumor tranqüilo e indistinto. Subiu à cozinha. (QUEIRÓS, 2010, p. 98-9)

Neste episódio, o leitor harmoniza-se com Juliana, pois é induzido a compartilhar de sua curiosidade por saber o que se passa dentro da sala. Por meio da descrição minuciosa das ações da personagem, Eça permite que o leitor sintá-se, ele mesmo, percorrendo os ambientes, ansioso, buscando uma fresta por onde lhe seja permitido espreitar o encontro dos primos. Ao final, retornamos com Juliana à cozinha, conformados com o fato de que não conseguimos nenhuma informação acerca deste segundo encontro, já que a cena foi **calafetada**.

Resta ao leitor, bem como à Juliana, resignar-se com a elipse de informações, pois o autor, novamente utilizando-se de sua autoridade, decidiu que não é interessante ao desenvolvimento da narrativa que se revelem os acontecimentos deste segundo encontro.

Almeida Garrett também convida o leitor a participar da trama, porém utilizando-se de uma abordagem mais direta, pois "*Viagens na minha terra* é um interminável diálogo com o leitor, amável ou severo, implícito e unilateral, quando só o narrador fala, ou simulando reciprocidade, quando o narrador faz o leitor intervir" (ROUANET, 2007, p.46-7).

Em algumas cenas, os leitores são transmutados em personagens, ganhando voz e participando de discussões acerca dos caminhos que o enredo deve tomar:

Como hei de eu então, eu que nessa grave Odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova?...

Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras, pode com isto só alimentar-se a vida do coração?

– Pode sim.

– Não pode, não.

– Estão divididos os sufrágios: peço votação.

– Nominal?

– Não, não.



– Por quê?

– Porque há muita coisa que a gente pensa e crê e diz assim a conversar, mas que não ousa confessar publicamente, professar aberta e nomeadamente no mundo...

Ah! Sim... ele é isso? Bem as entendo, minhas senhoras: reservemos sempre uma saída para os casos difíceis, para as circunstâncias extraordinárias. Não é assim?

Pois o mesmo farei eu. (GARRET, 2015, p. 52-3)

Garrett transforma os leitores em personagens de sua obra, realizando inclusive uma discussão em que os mesmos opinam em relação à viabilidade/sustentabilidade de seus motivos para escrever o romance. Da mesma forma que em *O primo Basílio*, os leitores são brindados com a oportunidade de expor sua opinião acerca de algo relevante. A diferença primordial é que, em *Eça*, o leitor participa da narrativa por meio das personagens, enquanto em Garrett, os leitores figuram como personagens de fato.

Na cena em que julga o comportamento de Carlos – personagem da história de amor que é contada paralelamente ao relato das incursões por Portugal – Garrett novamente dá voz ao leitor, imaginando os questionamentos que este pode estar se fazendo e respondendo a ele:

– “Pois já se acabou a história de Joanhina?”

– “Não, de todo ainda não.”

– “Falta muito?”

– “Também não é muito.”

– “Seja o que for, acabemos; que está a gente impaciente por saber como se conclui tudo isso, o que fez o frade, o que foi feito da inglesa, Joanhina e a avó que caminho levaram, e o pobre Carlos se...”

– “Pois interessam-se por Carlos, um homem imoral, sem princípios, sem coração, que fazia a corte – fazer a corte ainda não é nada – que amava duas mulheres ao mesmo tempo? Horror, horror! como dizem os dramáticos românticos: horror e maldição!”

– “Horror seja, horror será... e horror é, sem dúvida. E maldição que deitaram ao pobre homem. Mas imoralidade! Imoralidade é enganar, é mentir, é atraiçoar; e ele não o fez. Desgraça



grande ter um coração assim; mas não me digam que é prova de o não ter. Eu digo que ele tinha coração de mais: o que é um defeito e grande, é um estado patológico anormal. Fisicamente produz a morte; e moralmente pode matar também o sentimento. Bem o creio: mas é moléstia comum, e com que vai vivendo muita gente, até que um dia...”

– “Um dia, o órgão, que progressivamente se foi dilatando, não pode funcionar mais, cessa a circulação e a vida. Deve ser horrível morte!”

– “Falam fisicamente?”

– “Fisicamente. Mas no moral anda pelo mesmo. E se esse é o defeito de Carlos...”

– “Sentir muito?”

– “Não; ter sentido muito: que o coração, como órgão moral, não se dilata a esse ponto senão pelo demasiado excesso e violência de sensações que o gastaram e relaxaram. Se esse é o defeito, a moléstia de Carlos, digo que já sei o fim da sua história sem a ouvir.”

– “Então qual foi?”

– “Que um belo dia caiu no indiferentismo absoluto, que se fez o que chamam céptico, que lhe morreu o coração para todo o afeto generoso, e que deu em homem político ou em agiota.”

– “Pode ser.”

– “Mas qual das duas foi, deputado ou barão? Queremos saber...”

– “Saberão.”

– “Queremos já.”

– “E se fossem ambas?”

– “Oh horror, horror, maldição, inferno! Ferros em brasa, demônios pretos, vermelhos, azuis, de todas as cores! Aqui sim que toda a artilharia grossa do romantismo deve cair em massa sobre esse monstro, esse...”

– “Esse quê? Pois em se acabando o coração à gente...”

– “Eu não creio nisso. Acaba-se lá o coração a ninguém!...”

Houve gargalhada geral à custa do pobre incrédulo, e levantamo-nos para ir ver o Santo milagre, que era a hora



aprazada, e estava o prior à nossa espera. (GARRET, 2015, p.151-2)

Nesta cena, a opinião do leitor acerca de um personagem é requisitada. E, do mesmo modo que em *Eça*, o leitor opina sobre a conduta moral e o destino merecido por ele. Mais um exemplo no qual *Eça* personifica o leitor em um personagem da trama, enquanto Garrett transmuta o leitor em personagem e dá voz a ele próprio.

Garrett conta em seu texto toda a história pregressa de Carlos de modo a deixar claro aos leitores que ele não é, nem de longe, um típico herói romântico, valoroso, ético e honrado. Contudo, imaginando que alguns leitores podem ainda não ter captado seu recado e estar idealizando Carlos, ficcionaliza um novo diálogo com o leitor, de modo a deixar totalmente explícito como seu personagem é constituído.

Aqui, além de inserir o leitor na narrativa, confundindo os limites entre ficção e realidade, Garrett propõe também uma discussão sobre os padrões narrativos da época e os caminhos possíveis para a escritura de seu próprio texto, que poderia acomodar-se aos padrões ou romper as barreiras e inovar em relação aos modelos tradicionais.

A provocação do autor é destinada tanto aos leitores, estimulados a questionar os próprios anseios em relação ao que leem, quanto aos escritores, desafiados a produzir narrativas que não busquem apenas a aceitação do mercado enquadrando-se perfeitamente às expectativas pré-estabelecidas.

Garrett frustra de forma radical o leitor que se interessa apenas pela leitura progressiva e pelo desfecho da narrativa, pois, conforme Rouanet:

(...) ele é um déspota absoluto. Se alguém não estiver satisfeito, que não o leia. Sua viagem está sendo descrita deste modo e não de outro, e, se alguém estiver interessado em descrições minuciosas de cada palmo de terreno, que consulte os guias ou os especialistas. (ROUANET, 2007, p.49)

Ao interromper constantemente o fluxo da narrativa com a inserção de digressões, por exemplo, o autor deixa claro que há alguém escrevendo o texto e que este alguém narra os fatos se e quando lhe interessar, correspondendo, desta forma, ao modelo de texto literário autoteorizante.



## CONCLUSÃO

As estratégias narrativas autoteorizantes são aplicadas com uma intencionalidade fundamental de formação de público leitor, na medida em que buscam induzi-lo a um processo de reflexão acerca de suas próprias expectativas e exigências em relação aos textos que lê. Os escritores utilizam-se destes artifícios como ferramenta de crítica da aceitação dos padrões e estilos tradicionais e do estranhamento e rechaço a modelos inovadores.

Nos dois exemplos analisados, as estratégias de escritura utilizadas pelos autores aproximam o leitor do texto a ponto de que ele sintam-se inserido no texto e até mesmo responsável por decisões importantes acerca do enredo. Contudo, esta ilusão é quebrada pela revelação da autoridade do escritor, que efetua intencionalmente escolhas que servem somente ao interesse da narrativa. Ademais, é normal que as expectativas às quais o leitor é induzido pelo próprio texto sejam frustradas, obrigando-o a deslocar-se de sua zona habitual de conforto em relação aos textos literários. Há uma intencionalidade pedagógica – apesar do preconceito contido nesta palavra – na medida em que os autores tentam conduzir o público por um processo autorreflexivo acerca das expectativas em comum.

Estas características definem as narrativas autoteorizantes, que derrubam definitivamente as barreiras da imprecisão entre ficção e realidade no texto literário, ao deixar claro para o leitor que há um escritor desenvolvendo a narrativa e que a autoridade de escolha do que e como será escrito é somente dele. Além disto, o escritor deixa clara a ciência do público leitor ao qual seu texto será destinado e das expectativas deste público, sendo capaz inclusive de antecipar as reações frente ao seu texto, respondê-las e/ou frustrá-las.

Em suma, os textos literários autoteorizantes desafiam o leitor ao apresentar a possibilidade de refutar os tipos padrão de estrutura narrativa e buscar opções diferenciadas e inovadoras, com modos alternativos de construção. Frente a estes textos, restam ao leitor basicamente duas opções: entender a estratégia proposta, engajar-se e prosseguir com a leitura, aproveitando todos os benefícios oferecidos por modelos que fogem do convencional ou retornar ao conforto das narrativas mais facilmente deglutíveis e que correspondam ao tradicionalmente esperado.

Nossa leitura tende a vislumbrar tanto em Eça de Queirós quanto em Almeida Garrett, no que se refere aos textos analisados, a construção de textos inteligentes, planejados de modo a ter seus mecanismos autoteorizantes decifrados por leitores perspicazes, ávidos por narrativas que não apresentam respostas prontas, tampouco enredos e desfechos previsíveis.



## REFERÊNCIAS

CULLER, J. *Teoria literária: Uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

GARRETT, A. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2015.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, v. 2. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

JOUBE, V. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965. (Biblioteca do leitor moderno, v. 58).

QUEIRÓS, E. de. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril, 2010.

ROUANET, S. P. A forma shandiana. Hipertrofia e subjetividade. In: \_\_\_\_\_. *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 17-59.

VOLOBUEFF, K. Ironia romântica. In: \_\_\_\_\_. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 90-99.

