



PARTE 1  
DOSSIÊ ALMEIDA GARRETT

Página anterior – Almeida Garret por Henrique Medina, 1968. Grémio Literário, Lisboa. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. In: *Camões*, Revista de Letras e Culturas Lusófonas, n. 4, p. 84. Número especial: Almeida Garrett.

# A METALINGUAGEM EM GARRETT

Ângela Vaz Leão\*

## RESUMO

Presente nos mais antigos mitos da humanidade, a preocupação do homem com o fenômeno da linguagem se mostra de uma maneira mais aguda nos artistas da palavra. Almeida Garrett não escapa a isso. Sua obra *Viagens na minha terra* nos apresenta vários exemplos de discurso metalingüístico. Isto é: ao mesmo tempo que o Autor faz a narrativa alternada de uma viagem e de uma história de amor, ele se debruça sobre seus próprios procedimentos de escrita e sobre a linguagem literária em geral, analisando-os com originalidade.

Desde que se registrou sobre a terra a presença de um homem falante – *homo loquens* – esse homem se questiona sobre o mistério da linguagem, ou questiona o outro, ou mesmo o Grande Outro, sobre esse fenômeno impressionante que lhe permite pensar, comunicar-se, viver plenamente. Os textos fundadores da Humanidade são férteis em exemplos cujo tema central é a linguagem. No Antigo Testamento, logo às primeiras páginas do Êxodo, o Criador ensina o nome das coisas a Adão, fornecendo-lhe os primeiros signos lingüísticos. No mesmo Antigo Testamento, a Torre de Babel representa a ruptura daqueles signos únicos, comuns a todos os falantes. O mesmo Ser Supremo que criara falantes e signos castiga a soberba dos primeiros, destruindo a força significativa dos segundos, através da sua fragmentação. As unidades fragmentadas produzem o surgimento de outros conjuntos de signos, cujos significantes já não são os mesmos. Em outras palavras, cada um daqueles signos primitivos se muda em tantos outros quantos eram os múltiplos significantes para um mesmo significado. Muitas línguas surgem assim, no lugar da língua edênica única, gerando a incomunicabilidade entre os homens. Séculos mais tarde, já no Novo Testamento, homens de uma mesma comunidade religiosa e de uma mesma língua, tomados pelo Espírito Santo, começam a falar línguas diversas, podendo comunicar-se com povos diferentes, que os entendiam como se homoglotas fossem.

---

\* Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.



Todas as mitologias antigas, seja a judaica, a egípcia, a indiana ou a grega, registram mitos que tentam explicar o mistério da linguagem. A minha preferência pelos mitos judaico-cristãos, com que iniciei esta exposição, reflete o desejo de entrar logo em comunicação com o auditório, que os conhece tão bem quanto eu, para, por essa via, podermos aproximar-nos mais rapidamente do tema que quero versar.

Ora, essa preocupação do *homo loquens* com aquilo que sua fala produz, é natural que seja mais constante e mais pungente nos artistas da palavra, e, por isso, mais presente nas obras-primas da arte literária. Ao falante comum interessa atingir o outro, comunicar-se com ele, seja lá como for. Mas aos grandes escritores, aos grandes oradores, aos grandes conversadores, o que lhes importa não é tanto chegar lá, mas *como* chegar. E isso porque sabem que é esse *como* que regulará a eficácia do ato de fala, na troca comunicativa.

Desde o *Crátilo* de Platão e as cartas de Cícero até as grandes obras da literatura contemporânea, é difícil encontrar um escritor de gênio que não se tenha preocupado com problemas de sua linguagem e de sua escrita e que não tenha revelado ao leitor essa preocupação. Lembremos, a esse respeito, apenas três escritores brasileiros contemporâneos, dos maiores que tivemos, e que estão sempre a falar de sua própria escrita: Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa.

Aliás, um dos maiores lingüistas do nosso século, Jakobson, considerou como função inerente à linguagem essa função de falar de si mesma, função que ele denominou *metalingüística*. A metalinguagem é, pois, um tipo de linguagem que fala de si mesma, é uma linguagem auto-referencial.

Os desdobramentos da metalinguagem são muitos, conforme a especificidade de seu objeto e a natureza de seu instrumento de expressão. Pode-se dizer, por exemplo, que um filme faz metacinema, que uma peça dramática é metateatro ou contém momentos de metateatro, que um poema é metapoesia, e assim por diante.

Pois bem. Nesta celebração do segundo centenário do nascimento de Almeida Garrett, ocorreu-me falar precisamente de sua metalinguagem, por ser esse um dos traços mais marcantes da sua obra – o que confirma, não digamos à regra, mas pelo menos a minha observação de que todos os grandes escritores, em um momento ou outro, fazem metalinguagem. Aliás, Ducrot e Todorov, no seu **Dicionário das Ciências da Linguagem**, no artigo “Linguagem e ação”, afirmam que “a maior parte dos enunciados têm, implícita ou explicitamente, uma referência ao seu próprio código”.<sup>1</sup> (Ducrot, 1973, p. 400)

O discurso metalingüístico de Garrett comparece, em maior ou menor grau, na diversidade de sua atividade literária, tanto de poeta lírico, quanto de ensaísta, de jornalista, de folclorista, de técnico e crítico de teatro, de dramaturgo, ou de romancista.

---

<sup>1</sup> O código de um enunciado é a língua em que ele se acha expresso. Há enunciados que tomam como referente o seu próprio código.

Limitar-me-ei, entretanto, primeiramente a umas poucas observações sobre a linguagem metateatral de Garrett, para deter-me, depois, com mais vagar, na linguagem metaficcional das **Viagens na minha terra**.<sup>2</sup> (Garrett, 1946)

Nomeado inspetor geral dos teatros, em 1836, Garrett foi o reformador do teatro português e tentou criar um repertório dramático nacional. Abandonando as tragédias ao gosto clássico da sua juventude, começou esse novo projeto pela composição de **Um auto de Gil Vicente** (1963),<sup>3</sup> em cuja introdução associa o nome do criador do teatro português à sua própria reforma oitocentista. Evocando o esplendor da corte de Dom Manoel, a ação da peça se constrói em torno da representação de uma peça vicentina, **Cortes de Júpiter**, com a qual se celebra o casamento da Infanta Dona Beatriz com o Duque de Sabóia. Mas, na voz do povo, Dona Beatriz era a amada de Bernardim Ribeiro. Não só este, Bernardim, como também Gil Vicente, Garcia de Resende e o próprio rei Dom Manuel participam do auto garrettiano, lembrando ao espectador uma época de glórias para Portugal. Temos, assim, como o título da peça indica, a representação de um auto vicentino, **Cortes de Júpiter**, ou de uma parte dele, dentro da peça de Garrett. Esse procedimento de uma peça dentro da outra existiu no próprio Gil Vicente, existiu em Camões, foi típico do teatro de Shakespeare, aliás dos elisabetanos em geral, em que o enredo secundário era parte essencial da composição como um todo. Os críticos ingleses falam desse recurso, denominando-o “enredo duplo”. No **Hamlet**, temos a conhecida “cena dos atores”, que constitui uma “peça dentro da peça”. Também em **Sonho de uma noite de verão**, encontra-se a mesma técnica.

Considera-se essa técnica da peça dentro da peça como um legítimo procedimento metalingüístico. De sorte que a metalinguagem teatral de Garrett se realiza de duas maneiras. De um ponto de vista extrínseco, isto é, de fora da cena, ele teoriza sobre o teatro, como, por exemplo, na célebre “Memória ao Conservatório Real” (1950) ou quando, na qualidade de prefaciador, apresenta aos leitores suas próprias peças, comentando-as. Mas também se realiza de maneira intrínseca, quando insere uma peça no enredo de outra, como fez em **Um auto de Gil Vicente**.

Nas **Viagens na minha terra**, entretanto, a metalinguagem não é ato isolado, mas um procedimento constante, integrado na estrutura da obra, quase sistemático. Porém, antes de chegar à metalinguagem, vejamos que tipo de obra é essa. Trata-se, basicamente, de uma narrativa de viagem, cujo narrador é o próprio viajante, como já indica o possessivo de 1ª pessoa, presente no título.

Tão fascinantes quanto numerosas, as narrativas de viagens podem encontrar-se desde a Antigüidade. Quem não se lembra, por exemplo, das aulas de Filologia Românica, em que, em busca de testemunhos do latim vulgar nos textos escritos,

<sup>2</sup> Todas as citações serão tiradas dessa edição e acompanhadas dos números do capítulo e da página.

<sup>3</sup> O drama foi representado pela primeira vez em agosto de 1838, inaugurando o repertório nacional do teatro romântico português.

<sup>4</sup> Nessa Memória, que foi lida no Conservatório Real de Lisboa, em 6 de maio de 1843, Garrett disserta sobre o drama e a tragédia, falando da peça **Frei Luís de Souza**.



lia-se a *Peregrinatio ad loca sancta*, interessante relato na 1ª pessoa do plural, da viagem feita aos lugares santos por uma monja da Hispânia a suas companheiras? Não podemos fazer aqui um acompanhamento cronológico completo dessas narrativas através da sua história multissecular. O que o tempo disponível aconselha é darmos um longo salto e nos aproximarmos das **Viagens** de Garrett.

Nascido em 1799, penúltimo ano do século XVIII, estaria ele, por um acidente astrológico, destinado a fazer, na sua vida literária, a transição entre os dois séculos? Pondo de lado as brincadeiras que um mapa astral poderia sugerir, lembremos, entretanto, que Garrett foi educado ainda nos moldes do Arcadismo, ao qual pagou certo tributo, até que se reeducasse, com forte influência inglesa, segundo os padrões românticos. Conheceu, portanto, muito bem a literatura neoclássica e iluminista, em que não faltaram os relatos de viagem feitos na 1ª pessoa, principalmente os de intenção satírica e moralizante em relação à sociedade contemporânea, nos quais a crítica se dissimulava à custa do deslocamento dos fatos relatados para tempos, lugares ou situações extemporâneos e exóticos.

Em 1719, Daniel De Foe publica o **Robinson Crusoe**, cujo herói, depois de um naufrágio, encontra uma ilha perdida, onde se reeduca na solidão, com o aproveitamento daquilo que a natureza lhe oferecia à volta. Recapitulando a história da marcha do homem da *natura* para a *cultura*, deve o livro ter tido largo emprego na educação britânica.

Swift, a partir de 1726, publica uma série de livros de viagens – **As viagens de Gulliver** – bem diferentes do anterior pelo tipo de personagem principal, mas com a mesma associação entre a sátira à sociedade contemporânea e os propósitos de uma educação moral e política. Gulliver visita terras estranhas, cujos habitantes eram tão minúsculos como um de seus dedos, ou eram gigantes em cujas narinas ele poderia abrigar-se, ou, ainda, eram cavalos que, como donos do poder, faziam dos homens seus escravos. E em todas essas terras, encontra os mesmos vícios que podia observar, mas que não poderia criticar diretamente, na sua Inglaterra.

Sterne, com a sua **Viagem sentimental na França e na Itália**,<sup>5</sup> de 1768, fornece um testemunho precioso sobre os costumes da França antiga, mas, sobretudo, dá um exemplo de liberdade de composição e de tendência à digressão, numa prosa que deliberadamente ignora as fronteiras entre os gêneros.

A esses ingleses, que certamente lera durante os seus exílios insulares na velha Albion (e que teria lido, ainda que por lá não tivesse estado), Garrett certamente tomou algo da veia satírica; e principalmente a Sterne, tomou muito do estilo. Mas não é a eles que Garrett se refere, como estímulo para as suas viagens, aliás bem mais domésticas. É a um francês, Xavier de Maistre, que só andara à roda de seu próprio quarto, que Garrett atribui a sugestão do passeio. O francês viajara dentro do quarto e da imaginação, num gelado inverno de Turim. Já Garrett começaria por viajar

<sup>5</sup> A influência de Sterne se exerce tanto em Garrett quanto em Machado de Assis, sobretudo no que diz respeito ao estilo digressivo e às reflexões “em zigzague”.

também dentro de seu quarto, mas apenas até a janela, em “sufocadas noites de Estio, para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua”. Porém, logo ampliaria o itinerário e os limites da viagem. Iria até o quintal. E o quintal de Lisboa era Santarém. Bastava tomar o barco, partir da Lisboa oriental, subir o Tejo e lá chegar, ao vale de Santarém, “pátria dos rouxinóis e das madressilvas”. Aliás, nada mais compreensível que fosse Santarém o destino da viagem, pois dessa terra emana um forte apelo de poesia. E à poesia, quem pode resistir? Reparemos numa das primeiras frases do livro, em que Garrett, começando por uma adversativa, justifica a sua opção:

*Mas com este clima, / com este ar que Deus nos deu, / onde a laranjeira cresce na horta, / e o mato é de murta, // o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal. (CAP. I, p. 3) (Barras inclinadas e grifos de minha responsabilidade)*

Podemos dividir esse enunciado em duas partes. Na primeira, o Autor alude à terra portuguesa de forma tão poética, que a descrição lhe sai em versos: um pentassílabo, um heptassílabo, um decassílabo e, para fechar, outro pentassílabo, ainda por cima ornado por uma bela aliteração. Já na segunda parte, temos a aparição hipotética de Xavier de Maistre, e, aí, o estilo volta a ser prosaico.

Ouçamos mais uma vez o último pentassílabo com sua aliteração: “o mato é de murta”. No significante, os dois substantivos, *mato* e *murta*, além das consoantes iniciais em comum, têm o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação. E no significado, ou melhor, no referente, *murta* designa um arbusto que tem flores. E dessas flores vem o perfume que invade todo o *mato*. Como resistir a esse apelo?

A viagem começa, no livro, depois de um título-resumo, à maneira de um enorme título setecentista, no qual o autor sintetiza o conteúdo e faz várias auto-referências, todas na 3ª pessoa. Curioso: a narrativa se fará na 1ª pessoa, pelo narrador-autor, mas, no título, ele se despersonaliza e usa para si mesmo a 3ª pessoa. Por que isso? Na última leitura que fiz, pareceu-me que, desvinculando-se de si mesmo no título, o narrador pode melhor exercer a auto-ironia, que já não o atinge tanto, pois o alvo passa a ser ele, o autor. E dessa auto-ironia vai precisar Garrett, pois, metonimicamente, ela se estenderá a toda a obra. Com efeito, a ironia constitui aí uma espécie de fio mestre que perpassa as malhas do texto, religando-as e matizando-as. Leiamos o início do longo título e observemos o tratamento irônico que Garrett dá ao autor, à sua obra e às suas pretensões:

*De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens. (CAP. I, p. 3) (Grifos meus)*

Ocorre, entretanto, que essa auto-ironia mais parece um charme do autor: diz não o contrário do que pretende sugerir, mas exatamente aquilo que ele quer que



se pense e de que tem plena consciência. As **Viagens na minha terra** são realmente um livro *erudito* como ele diz, erudito e múltiplo, e, por várias razões, capaz de *imortalizar* um autor. Da sua multiplicidade nos fala o próprio Garrett:

*Neste despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens, não é que se quebre, mas inreda-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 imbaraçada meada.* (CAP. XXXII, p. 288) (Grifos meus)<sup>6</sup>

Garrett qualifica o livro de *despropositado e inclassificável*. Se *despropositado* significa ‘sem propósito, desprovido de propósitos’, temos aí mais um golpe de charme, em que o Autor é mestre. Quanto ao *inclassificável*, se quer referir-se ao gênero, deve ter sido dito com sinceridade, pois era um valor estilístico cultivado com lucidez por Garrett. Vitorino Nemésio, a esse respeito, chega a falar de *hibridismo de gêneros literários*, considerando as **Viagens** uma mistura de ensaio, jornalismo novela, poesia viagens.<sup>7</sup> Na realidade, trata-se de mais do que isso. Há uma combinação bem arquitetada de ensaio, jornalismo, poesia, crítica social e política, lendas do romanciero popular, literatura comparada, relato de viagem, filosofia, história de Portugal, análise de obras literárias e de diferentes artes plásticas, tudo isso com uma novela inserida, a história de Joaninha, a “menina dos rouxinóis”. E para separar uma parte de outra, não há fronteiras, e sim transições habilmente construídas. O estilo é calculadamente descuidado. O discurso é ondulante, contendo digressões que desenham idas e vindas do ensaio à narrativa e da narrativa ao ensaio. E tudo isso se faz sem camuflagem. Garrett se compraz com o seu estilo aparentemente indisciplinado e faz questão de declará-lo ao leitor

*Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já não importa guardar segredo; depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.* (CAP. V, p. 38)

E aí, dá Garrett, com mordaz ironia, a receita do romance e do drama românticos, fazendo-o sempre em diálogo com o leitor:

*Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do vivo da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento e sobretudo um tacto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.* (CAP. V, p. 38) (Grifo do original)

<sup>6</sup> As grafias *inreda-se* e *imbaraçada* e muitas outras do mesmo tipo, em que a sílaba inicial *en-/en-*, do português padrão, escrita com *i*, são usuais na edição das **Viagens** aqui utilizada.

<sup>7</sup> Nemésio, Vitorino. Prefácio. In: Garrett. **Viagens na minha terra**. Porto: Tavares Martins, 1946. Em seu excelente prefácio, Vitorino Nemésio vê em Garrett o “gosto romântico da indecisão de gêneros” (p. XVII).



E depois dessa teoria geral, em que o Autor despeja sua ironia e seu sarcasmo contra algum contemporâneo não identificado, mas certamente um romântico assumido e radical, vem uma receita específica, com os ingredientes que não podem faltar nem ao drama nem ao romance. A ironia de Garrett se torna mais visível pela disposição tipográfica do texto, em que cada ingrediente do romance ou do drama, enunciado de forma direta e objetiva, constitui um parágrafo, como se se tratasse de itens ou alíneas de um artigo de lei, que não se deve infringir:

*Todo o drama e todo o romance precisa de:  
 Uma ou duas damas,  
 Um pai,  
 Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos,  
 Um criado velho,  
 Um monstro encarregado de fazer as maldades,  
 Vários tratantes e algumas pessoas capazes para intermédios.* (CAP. V, p. 39)

É como se Garrett, dando uma piscadela marota para o leitor, lhe dissesse: —“Está vendo, leitor meu cúmplice? Essa é a fórmula de um drama ou de um romance que se respeita. Mas eu, leitor meu amigo, ao respeito prefiro a arte. Por isso faço drama e romance à revelia da norma”.

Assim, toda a obra vai se construindo e ironicamente glosando, em colaboração com o leitor, ou pelo menos, na presença do leitor. Garrett o interroga, provoca, insulta, bajula, identificando-o, às vezes, pela sua categoria: há leitor benévolo, leitor pateta, leitor amigo, leitor cético. E lá estão também as leitoras, muitas leitoras, à escuta da história romântica de Carlos, Joaninha, a velha cega, Frei Dinis e Georgina.

De um ponto de vista estilístico, não há como não pensar na herança garrettiana, que enriquece, com o seu espólio, a “burra” de Machado, como diria o próprio Machado.

O estilo dialógico da narrativa, a provocação ao leitor, a digressão erudita, a intertextualidade explícita com obras da literatura universal desde a **Eneida** e a **Bíblia**, as citações em latim e em várias línguas modernas, a ironia e o humor aplicados a certos produtos literários, as idas e voltas no discurso narrativo com remissões explícitas a capítulos anteriores, a auto-referência quase constante do autor, e, sobretudo, a “técnica à vista”, isto é, a reflexão em voz alta sobre a própria composição, ou, em outras palavras, a metalinguagem, como guia de leitura – tudo isso está em Garrett e está em Machado. Mas não sejamos leitores ingênuos, muito menos patetas! Recursos análogos não dão produtos iguais. Afinal, não é o *quid*, mas o *quomodo* que dá à obra o seu selo de identidade. Garrett é Garrett, e Machado é Machado. Como diria a velha ama que, na sua sabedoria analfabeta, me ajudou a criar os filhos, “cada um é um, neste mundo de meu Deus”.

Sim. Cada um é um, também neste mundo da literatura. Não obstante isso, a Garrett e a Machado, na sua inegável diferença, uma coisa os irmana: a mesma excelência literária. Mas é uma excelência peculiar e específica, que Garrett confere à

prosa portuguesa em *estilo garrettiano*, e Machado à prosa brasileira, em *estilo machadiano*. São estilos ambos nomeáveis, mas no fundo indefiníveis: *machadiano*, o de Machado; *garrettiano*, o de Garrett. E me perdoem, ouvintes benévolos, se para caracterizar os dois estilos, utilizo dois adjetivos que repetem, pela derivação, os nomes dos autores. Tais redundâncias, com que termino esta fala, foram o recurso que me ocorreu para, em ambos os casos, suprir a definição do indefinível.

## RÉSUMÉ

Présente dans les mythes les plus anciens de l'humanité, la préoccupation, de l'homme avec le phénomène du langage se montre d'une manière plus aigüe chez les artistes de la parole. Almeida Garrett n'y échappe pas. Son oeuvre **Viagens na minha terra** nous présente plusieurs exemples de discours métalinguistique. C'est-à-dire: en même temps que l'Auteur fait le récit alterné d'un voyage et d'une histoire d'amour, il se penche sur ses propres procédés d'écriture et sur le langage littéraire en général, pour nous en donner une analyse tout à fait originale.

### Referências bibliográficas

- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. Linguagem e ação. In: DICIONÁRIO DAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM. Lisboa: Dom Quixote, 1973. p. 400.
- GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmãos, 1963. v. 2: Um auto de Gil Vicente.
- GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Porto: Tavares Martins, 1946.
- GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Souza**. Lisboa: Europa-América, 1950. Memória ao Conservatório Real.