



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ALINE CANDIDO TRIGO

***TRISTRAM SHANDY, DE LAURENCE STERNE:***  
**ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA**

---

Londrina  
2016

ALINE CANDIDO TRIGO

***TRISTRAM SHANDY, DE LAURENCE STERNE:***  
**ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito.

Londrina  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Trigo, Aline Candido.

*Tristram Shandy*, de Laurence Sterne: entre a tradição e a ruptura / Aline Candido Trigo. - Londrina, 2016.  
167 f. : il.

Orientador: Luciana Brito.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Tristram Shandy; Laurence Sterne; romance; literatura inglesa do século XVIII; teoria literária - Tese. I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ALINE CANDIDO TRIGO

**TRISTRAM SHANDY, DE LAURENCE STERNE:  
ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Nícea Helena de Almeida Nogueira  
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de setembro de 2016.

Dedico este trabalho a Ana Maria da Silva  
Candido Trigo, narradora de grandiosas  
histórias.

## AGRADECIMENTOS

Encontrar a ordem sucessiva das influências em nossa vida seria um processo infinito, assim como não seria possível registrar aqui os nomes de todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu me tornasse capaz de alcançar essa etapa de formação acadêmica. Nos dois anos de mestrado, pude contar com pessoas que foram capazes de iluminar de uma forma ou de outra o percurso. Para o desenvolvimento desta pesquisa, que ainda não chegou ao fim, não há dúvidas de que minha orientadora, Luciana Brito, desempenha papel fundamental. Suas contribuições foram sólidas desde o período da graduação, com orientações e correções extremamente cuidadosas e generosas. Sou profundamente grata pela confiança que em mim depositou, pela paciência, pelos conselhos e por viver de ações que me servem de modelo profissional e humano.

Agradeço aos colegas e professores da UEL, que durante disciplinas contribuíram para minha formação acadêmica; à banca do exame de qualificação, composta por Nelci Silvestre e Maria Carolina Godoy, que encorajaram e cuidadosamente orientaram detalhes da pesquisa para aprimoramentos; e à professora Nícea Nogueira que tem contribuído para o desenvolvimento de minha pesquisa desde 2012, quando gentilmente enviou-me um exemplar de seu livro, até minha qualificação, ao corrigir meu texto e apontar maneiras de melhorá-lo.

Para chegar ao fim dessa etapa, preciso agradecer àquela que tem me orientado desde o nascimento, àquela que abriu mão de seus próprios sonhos e necessidades para que minha vida fosse digna, feliz e confortável, e que carregou sozinha todos os pesos que recaem sobre uma família: minha mãe, Ana Maria. Nada do que eu faça jamais será capaz de pagar os sacrifícios dessa super mulher, que caminha comigo, que me cuida e que tornou possível meus estudos e minha felicidade. Dela foi o tirado o direito de estudar, mas a vida difícil que lhe foi imposta tornou-a sábia, capaz de orientar tão bem a mim e a meus irmãos para que sempre permaneçamos no melhor caminho. Graças à minha mãe posso continuar a estudar, posso ter uma vida feliz e posso me espelhar em minha família. Meus irmãos, Cristiano e Juliano, constituem minha família que não é tradicional, mas que faz a vida ter sentido. Aos meus irmãos sou grata pelos laços de família que se tornaram

maior, ao lado de minhas cunhadas e meus maravilhosos sobrinhos, que alegram os almoços de domingo. O empenho que a dedicação exclusiva à academia exige só se torna viável quando se tem fontes seguras nas quais apoiar, pois nem só de resultados objetivos se faz uma pesquisa. Quando o caminho é tortuoso e há alegrias a serem comemoradas, é preciso manter-se perto de pessoas capazes de compartilhar tais momentos. Por sorte, sempre encontro pessoas inspiradoras, solidárias e agradáveis, das quais algumas tornaram-se grandes amigos e amigas e a estes estendo aqui meus agradecimentos: à Carol Orlandine e Camila, que estão sempre dispostas a acompanharem alegrias e tristezas, e também à Natália (Bellota), pela presença marcante, pela revisão das normas, por estar sempre perto e à disposição para me ajudar e incentivar; à Geovana Humeniuk, Rayne e Francine, amigas que generosamente contribuíram para que essa caminhada fosse possível, e deram colorido às fases mais árduas; à Érica que me abriu as portas de sua casa em acolhimento desde o momento das provas de seleção do mestrado, aos integrantes da Cúpula dos Gnomos, que são fonte de muito riso, álcool e rock 'n roll; à Mel Mazur, que foi minha alegre parceira de moradia em 2011, a quem sou grata não só pelos inesquecíveis momentos, mas pelo companheirismo durante o período intenso da graduação; aos integrantes dos Desarrazoados, pela música boa e pela diversão; e ao meu parceiro de vida, de estudos, de shows e festas, Anderson, que me traz alegria, me ajuda a manter a calma e o equilíbrio e revisa meus textos. De Jacarezinho à Londrina, caminho com amigos e reabasteço as energias necessárias para o bom desempenho acadêmico.

**O que é a vida de um homem! Pois não é rolar daqui para lá? De infortúnio em infortúnio? Abotoar uma ca(u)sa de aflição! e desabotoar outra!**

(Laurence Sterne – Tristram Shandy)

**Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca.**

(Umberto Eco – Seis passeios pelo bosque da ficção)

**Estudante e caçador. O texto é uma floresta na qual o leitor é o caçador. Rumores na floresta: a idéia – a presa arisca; a citação – uma peça do quadro. (Nem todo leitor consegue encontrar a idéia.)**

(Walter Benjamin – Passagens – m)

TRIGO, Aline Candido. *Tristram Shandy, de Laurence Sterne*: entre a tradição e a ruptura. 2016. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (*The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*), do escritor irlandês Laurence Sterne, a partir de sua relação com a tradição e a ruptura desta, à luz de diversos teóricos que contribuirão para pensarmos as relações da obra principalmente com as noções de realismo, modernidade, metaficção, hibridismo de gênero, paródia, autoconsciência dentre outros elementos presentes na obra. Por tratar-se de um romance que tem por narrador e protagonista uma personagem que se posiciona como escritor de sua própria vida e opiniões, perpassa pelo texto a discussão das formas convencionais da literatura, bem como das diversas perspectivas teóricas sobre os gêneros literários. Diante disso, propomos investigar a estruturação do romance e estabelecer contrapontos com as tendências literárias do século XVIII. No mesmo sentido, ao estudarmos a estrutura heterogênea da obra, buscamos evidenciar o diálogo consciente que Sterne estabelece, a partir do modo pelo qual Tristram narra sua vida e sua composição romanesca, com elementos que são convencionais ao gênero teatral. Para isso, amparamos nossa discussão, primeiramente, em trabalhos acadêmicos e críticos sobre o romance em questão, dentre os quais, a título de exemplo, Jorge de Sena, Nícea Nogueira, Sérgio Paulo Rouanet e Luiz Costa Lima. Para pensarmos a composição híbrida da obra, bem como seu caráter dialógico e os elementos como paródia, intertextualidade e metaficção, nos orientamos pelas perspectivas teóricas de Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon; os trabalhos de Joan DeJean, Massaud Moisés e outros são utilizados para estudarmos as diversas perspectivas teóricas da literatura que se fazem presente na construção de *Tristram Shandy*, enquanto um movimento de recusa e aceitação das normas, num procedimento crítico e reflexivo; as teorias de Ian Watt, ao lado de outros diversos estudos, embasam a apresentação dos traços característicos da literatura inglesa do século XVIII e as transformações da noção de realismo na literatura, ao longo dos tempos; para entendermos a atuação da personagem do protagonista, que, enquanto narrador e escritor, desordena as convenções narrativas, nos pautamos nas perspectivas de Walter Benjamin e Theodor Adorno, entre outros, para refletirmos sobre suas formas. Por fim, para a análise da presença das formas teatrais no romance de Sterne, buscamos respaldo nas teorias de Umberto Eco, acerca da compreensão do leitor, elemento importante na obra do romancista, e dos autores que discutem os procedimentos em voga no período setecentista, como é o caso de Roger Chartier e do canadense Alexander Jhon Dick, com sua dissertação de mestrado, e demais pesquisadores que abordam as teorias do teatro e a interação com o leitor.

**Palavras-chave:** *Tristram Shandy*. Romance. Gêneros literários. Tradição. Ruptura.

TRIGO, Aline Candido. *Tristram Shandy, by Laurence Sterne: between tradition and rupture*. 2016. 169 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

## ABSTRACT

The aim of this research is to analyze the novel *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, written by the Irish Laurence Sterne, from its relationship with the tradition versus rupture, in light of several theories that will help us to see the relations between the novel and the conceptions about realism, modernity, metafiction, hybrid genre, parody, self-consciousness and other elements present in the work. As being a novel that has by narrator and protagonist a character, which is the writer of his own life and opinions, runs throughout the text the discussions about conventional forms of literature and also multiple theoretical perspectives on literary genres. Therefore, we propose to investigate the structure of the novel and establish counterpoints with the literary trends of the eighteenth century. In the same way, by studying the heterogenic structure of the novel, we seek highlight the conscious dialogue that establishes Sterne, from the way in which Tristram narrates his life and his novelistic composition, with elements that are conventional to the theatrical genre. For this, we support our discussion, first of all, in academic and critical works about the novel in question, among which, for example, Jorge de Sena, Nícea Helena de Almeida Nogueira, Sérgio Paulo Rouanet e Luiz Costa Lima. To think the hybrid composition of the novel, among its dialogical character and the elements like parody, intertextuality and metafiction, we are guided by the theoretical perspectives of Mikhail Bakhtin and Linda Hutcheon; the works of Joan DeJean, Massaud Moisés and others are used to our study of the various theoretical perspectives of literature that are present in the construction of Tristram Shandy, while a refusal movement and acceptance of standards, a critical and reflective procedure; theories of Ian Watt, alongside several other studies underlie the presentation of the characteristic features of English literature of the eighteenth century and the transformations of realism notion in literature throughout the ages; to understand the role of the protagonist's character, who, as narrator and writer, clutters the narrative conventions, we are based in the perspectives of Walter Benjamin and Theodor Adorno, among others, to reflect on their ways. Finally, to analyze the presence of theatrical forms in Sterne's novel, we support our point view by the theories of Umberto Eco, concerning the reader's understanding, an important element in the novelist's work, and also of the authors who discuss the procedures in vogue in the eighteenth century period, like Roger Chartier and the Canadian Jhon Alexander Dick, with his dissertation, and other researchers who discuss theories of theater and interaction with the reader/spectator.

**Key words:** *Tristram Shandy*. Novel. Literary genre. Tradition. Rupture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – A página preta da edição de 1972 de *Tristram Shandy*..... 116
- Figura 2** – Página do romance *Tristram Shandy*, edição brasileira de 1984 ..... 117
- Figura 3** – Asteriscos em *Tristram Shandy*, na edição brasileira de 1984..... 118
- Figura 4** – Páginas com desenhos de próprio punho de Laurence Sterne, em  
*Tristram Shandy* ..... 119

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>TRADIÇÃO SHANDIANA: MÚLTIPLOS OLHARES PARA UM ESTILO CONSOLIDADO</b> .....	<b>16</b>
2.1	UM AUDACIOSO ROMANCE POR UM PÁROCO DESTEMIDO: LAURENCE STERNE E <i>TRISTRAM SHANDY</i> .....	16
2.2	<i>TRISTRAM SHANDY</i> ENTRE OS ANTIGOS E MODERNOS .....	42
<b>3</b>	<b>EM BUSCA DAS FORMAS: TRISTRAM SHANDY, UM EPÍTOME DE ROMANCE</b> .....	<b>58</b>
3.1	PARÓDIA DA AUTOBIOGRAFIA: DESENREDO .....	58
3.2	AS PERSONAGENS NO TEMPO E ESPAÇO SHANDIANO .....	76
3.3	UM NARRADOR DE PERSONALIDADE: O TECER DAS REMINISCÊNCIAS SHANDIANA .....	92
<b>4</b>	<b>HIBRIDISMO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS: A PARÓDIA TEATRAL EM <i>TRISTRAM SHANDY</i></b> .....	<b>109</b>
4.1	GÊNEROS LITERÁRIOS E A LIBERDADE DAS FORMAS .....	109
4.2	ESPETÁCULO DENTRO DO ESPETÁCULO: IRONIA ÀS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO A PARTIR DE ELEMENTOS TEATRAIS .....	128
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>163</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>165</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sterne permaneceu uma exceção porque prenunciava um novo horizonte. Sua própria existência, contudo, foi de certo modo semelhante à que concedeu a seu personagem: um malogro em que se demoraria a prestar atenção.

(Luiz Costa Lima)

Capítulos arrancados, páginas em branco, páginas em preto e marmóreas, palavrões, temas sexuais, filosofia, história, discussões literárias, desenhos, extensas digressões, personagens excêntricos e outras tantas características compõem a obra considerada precursora dos modernos, que forçou a posição livre do trabalho oficial da ficção. Trata-se do romance *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, do pastor irlandês Laurence Sterne, obra que escandalizou ao mesmo tempo em que deleitou a sociedade leitora do século XVIII. Não bastasse seu sucesso na recepção, a obra também servirá de modelo para inúmeros renomados escritores, e as formas estruturadas em *Tristram Shandy* servirão de referência para inúmeros escritores da pós-modernidade.

Diante de obra tão complexa e vasta em conteúdos, e tendo em vista o pequeno rol de produções acadêmicas no Brasil sobre tal romance, este trabalho busca contribuir para que as reflexões e estudos sobre o autor e sua obra possam ser ampliados. Isso em vista, nosso recorte consiste em estudar de que maneira o romance *Tristram Shandy* se relaciona com a tradição literária, especialmente a tradição romanesca e teatral, apontando para os elementos que demonstram a consciente ruptura com a herança destes gêneros.

Em vista disso, o trabalho está estruturado de modo que no primeiro capítulo seja apresentado o contexto histórico do autor e a maneira que *Tristram Shandy* o reflete. Junto a isso, evidenciamos as teorias e produções literárias do século XVIII e a maneira pela qual a obra de Sterne as aceita e, por vezes, num procedimento satírico, as contesta e as subverte. O segundo capítulo consiste em explanação das formas sob as quais a obra está composta. Para tanto, refletimos sobre sua relação com o tempo, o enredo, o tempo e o espaço, recursos estes que organizam a obra sob uma forma transgressora em relação às formas aceitas no período. Quem nos guia nessa jornada shandiana é um narrador que afirma ser o gênio por trás desse sistema narrativo e que, desapegado das convenções, não tem medo de infringir as normatividades esperadas por seus leitores e críticos. Portanto,

ainda no segundo capítulo, apresentamos uma análise desse tipo de narrador/protagonista/autor/dramaturgo. No terceiro capítulo estudamos o caráter híbrido e heterogêneo da obra, pois consiste em elemento fundamental na relação com a tradição e a ruptura desta, em termos de teoria literária. Em seguida, na segunda parte desse terceiro e último capítulo, procuramos evidenciar que, em decorrência da busca pela hibridez, por meio de um diálogo aberto com as formas já conhecidas de ficção no período, *Tristram Shandy* tem caracterizado em sua estrutura elementos próprios ao gênero teatral.

Ao iniciar o contato com a obra, no ano de 2012, deparamo-nos com artigos, dissertação e tese de uma única pesquisadora sobre o primeiro romance de Sterne, cuja tese de doutorado foi publicada em livro. Trata-se de obra da Professora Nícea Helena de Almeida Nogueira (2004), intitulada *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*, que destaca as aproximações e divergências entre Machado de Assis e Laurence Sterne. Suas pesquisas acadêmicas, desenvolvidas, em sua maioria, na Inglaterra, apresentam informações sobre os autores que analisaram as obras de Laurence Sterne. Para tanto, fez uso de fontes que se encontram em Oates Colletion<sup>1</sup>, o maior acervo do mundo sobre a bibliografia do autor, na Universidade de Cambridge. Em seu doutorado, a autora comprova que tanto Machado de Assis quanto Laurence Sterne transgridem as formas literárias convencionadas em seus respectivos momentos e apresentam características que ela demonstra serem da tradição da sátira menipeia.

Conforme demos continuidade aos estudos sobre Sterne, encontramos textos dos pesquisadores brasileiros Luiz Costa Lima e Sérgio Paulo Rouanet, e ainda que para o primeiro a obra seja analisada rapidamente ao fim de seu livro, e que o segundo analise a forma shandiana em outros autores, são trabalhos que nos servem de embasamento junto à pesquisa de Nícea Nogueira. Com o passar dos anos, novos artigos científicos que estudam *Tristram Shandy* pela perspectiva dos estudos comparados foram surgindo. Em contraste à pouca atenção por parte da crítica brasileira ao autor, de terrenos estrangeiros dispomos de diversos materiais de autores que analisam a produção de Sterne, em especial *Tristram Shandy*. Os que não pudemos ter acesso nesse primeiro momento,

---

<sup>1</sup> Organizada pelo estudioso John Claude Trewinard (1912-1990), segundo aponta Redmond (2004, p. 12).

conhecemos através da retomada da fortuna crítica do autor no livro de Nogueira (2004).

Assim como os estudos sobre o autor irlandês no Brasil demoraram a despontar, o público leitor brasileiro terá acesso à primeira tradução de *Tristram Shandy* somente no ano de 1984, fruto de um minucioso trabalho de José Paulo Paes, que nos proporciona também notas que elucidam as principais passagens do texto, em geral paródias inovadoras, intertextualidades, sátira aos costumes da época, crítica a intelectuais e filósofos, dentre outros. Devido ao importante auxílio das notas que dispomos da tradução brasileira, bem como a tradução cuidadosa que nos explica os jogos de palavras que ocorrem na edição original e expõem as dificuldades de tradução de certos trechos ambíguos, nos detemos, para este trabalho, em estudar *Tristram Shandy* através dessa tradução, haja vista que esta foi também elogiada por Luiz Costa Lima em seu estudo sobre a obra.

A presença de Laurence Sterne em terras brasileiras ocorre em 1880, a partir da apropriação feita pelo escritor Machado de Assis (1839-1908) em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ao expor a forma Sterneana, renovada pela forma machadiana, esse romance traz ao Brasil a forma livre da literatura, o hibridismo das formas romanescas, a sátira às convenções sociais, a exposição do grotesco da essência humana e o humor como abordagem de todo e qualquer assunto. Já no prólogo do romance, Machado de Assis apresenta a opinião do narrador Brás Cubas, este que irá desenvolver o papel de escritor de romance da mesma tendência intertextual de *Tristram Shandy*. Pelas pesquisas de Sandra Vasconcelos (2015) sabemos que, além de *Tristram Shandy* também circulou no Brasil do século XIX *As cartas para Eliza* e *Viagem Sentimental pela França e Itália*, em edições inglesas e francesas.

Encontramos, também, grande número de referências ao autor em dissertações e teses a respeito da influência de suas técnicas narrativas sobre o romance e o cinema moderno<sup>2</sup>. Para sermos específicos, são oito artigos encontrados sobre *Tristram Shandy* e um sobre o segundo romance de Sterne,

---

<sup>2</sup> Exemplos dessa última relação, realizada em trabalhos brasileiros, destaca-se a dissertação de Mestrado de Pavam (2011), intitulada *O cineasta historiador: o humor frio no filme Sábado*, de Hugo Giorgetti, no qual a autora empreende um comparativo com Sterne para analisar os desdobramentos do humor melancólico no filme em questão. Em termos de romance, há estudos que comparam não apenas obras estrangeiras a Sterne, como também brasileiras, principalmente em termos de narrativa fragmentária. Porém, nos trabalhos que não citamos devidamente aqui, o reatamento entre os autores não se detém em Sterne, apenas o menciona a partir da crítica, ou a partir de uma breve reflexão.

*Viagem Sentimental*, mas, como já mencionado, tratam-se de estudos baseados em comparações com o romance machadiano. Em relação a pesquisas de pós-graduação que elegem a escrita de Sterne como objeto de estudo propriamente dito, encontramos apenas uma tese que consiste em tradução comentada de *Viagem Sentimental*, e, como já dito, os trabalhos de Nogueira que apresentam como corpus *Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Destarte, o que se vê nos textos que elegemos até aqui é uma forte referência à importância de *Tristram Shandy* para que se compreenda a tradição de narradores e/ou romances autoconscientes, algo que torna-se recurso importante para a modernidade. A renomada pesquisadora do romance inglês no Brasil, Sandra Gardini T. Vasconcelos, comumente cita Sterne em seus textos como exemplificação dos desdobramentos de certos conceitos, no entanto, não há disponível uma pesquisa sobre o autor e nem orientações de pesquisas sobre o mesmo.

Em contrapartida ao cenário de estudos sternianos no Brasil, sua fortuna crítica estrangeira é extremamente vasta. Pela numerosidade não nos foi possível estudar a todos neste primeiro momento da pesquisa, haja vista que algumas de tais obras pudemos adquirir apenas recentemente. Das pesquisas realizadas na Grã Bretanha, destacamos o compêndio organizado por Marcus Walsh (2002), intitulado *Laurence Sterne*, que disponibiliza ensaios sobre o *Tristram Shandy* a partir de aspectos diversos, empreendidos por especializados estudiosos do autor, como Melvyn New, Roger B. Moss, H. J. Jackson, J. Hillis Miller, dentre outros. Utilizaremos ainda o trabalho traduzido para a língua inglesa do alemão Wolfgang Iser (2008), *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, além de uma dissertação de mestrado (*Master of Arts*) que aborda a relação do romance shandiano com o teatro do século XVIII.

Em língua portuguesa há escritos de pesquisadores portugueses, como é o caso dos dois livros de Jorge de Sena que será abordado ao longo da dissertação, nos quais o autor fala sobre *Viagem Sentimental* e *Tristram Shandy*, e também a pesquisa de Manuel Portela, este que traduziu *Tristram Shandy* para Portugal; ainda das terras portuguesas há o ensaio de Carlos Ceia (1999), que trata da metaficção em *Tristram Shandy*, no qual ele associa a digressiva técnica narrativa de Sterne ao pós-moderno “conceito eletrônico de hipertexto”. Em termos de pesquisas mais recentes, há o ensaio do português Miguel Ramalheite Gomes

(2008), que trabalha a digressão e a ironia em *Tristram Shandy* em uma perspectiva filosófica.

Ainda em Língua Portuguesa, temos o privilégio de contar também com o trabalho do historiador italiano Carlo Ginzburg (2004), intitulado *Nenhuma ilha é uma ilha*: quatro visões da literatura inglesa, no qual ele expande as relações de trocas literárias e destaca as relações entre *Tristram Shandy* e os textos de Luciano Samósata, Thomas More e Pierre Bayle.

Na Europa, o grupo de pesquisas sobre o autor está bem firmado, com uma fundação em seu nome que conta com pesquisadores de diversas partes do mundo, *The International Laurence Sterne Foundation*<sup>3</sup>, fundada em uma conferência que ocorreu em Veneza, em 2013, e que, a partir de então, organiza uma conferência bienal internacional que reúne críticos do mundo todo em debates sobre as obras sternianas. O coordenador deste grupo de estudos atualmente é o renomado pesquisador de Sterne, Peter de Voogd, da Universidade de Utrecht. O mesmo, ao lado de Melvyn New e Judith Hawley, foram responsáveis por reunir e publicar em 2016 os trabalhos que nortearam as discussões da conferência ocorrida em Veneza.

Diante de tais perspectivas sternianas, brasileiras e estrangeiras, neste trabalho investigamos o romance *Tristram Shandy* a fim de analisar sua forma auto-reflexiva de estruturas convencionais, ora enquanto aceitação, ora enquanto recusa às formas literárias. Esse jogo entre tradição e ruptura que tentamos evidenciar, resulta em um processo de crítica aos sistemas literários vigentes no período. A partir dessa análise, fica fácil evidenciar o porquê de *Tristram Shandy* fora tantas vezes associado às vanguardas modernistas e aos procedimentos pós-modernos.

---

<sup>3</sup> O sítio onde está localizada a página da Fundação Internacional de Laurence Sterne é: <http://www.shandean.org/foundation.html>.

## 2 TRADIÇÃO SHANDIANA: MÚLTIPLOS OLHARES PARA UM ESTILO CONSOLIDADO

Ainda que não fossem indispensáveis, recomenda-se também possuir certos traços considerados tipicamente shandys: espírito inovador, extrema sexualidade, ausência de grandes propósitos, nomadismo incansável, tensa convivência com a figura do duplo, simpatia pela negritude, cultivo da arte da insolência.

Enrique Vila-Matas

Neste primeiro capítulo, o objetivo é apresentar o autor, Laurence Sterne, seu contexto histórico-social e seu romance *Tristram Shandy* junto ao contexto literário desta produção. Para tais propósitos é utilizada a crítica sterniana de diversos países, o que, concomitantemente, permite a apresentação do estado da arte. No intuito de ampliar as discussões já realizadas em torno do autor e de seu romance em questão, são utilizados textos teóricos que respaldam as análises da relação da obra de Sterne com as discussões acerca dos Antigos e Modernos, com as perspectivas teóricas do século XVIII e com as experimentações no campo literário.

### 2.1 UM AUDACIOSO ROMANCE POR UM PÁROCO DESTEMIDO: LAURENCE STERNE E *TRISTRAM SHANDY*

*A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, o primeiro romance do pastor anglicano Laurence Sterne, resultara em sucesso imediato e hoje não resta dúvidas de que sua influência na literatura tem se perpetuado ao longo dos séculos, dada a inovação em recursos narrativos que se tornaram característicos da pós-modernidade<sup>4</sup>. Desse romance resultou a forma shandiana, conforme denominada por Sérgio Paulo Rouanet (2007), e também a sociedade

<sup>4</sup> Linda Hutcheon (1991), ao definir os elementos que caracterizam a poética do pós-modernismo por vezes recorre a *Tristram Shandy*, além de *Dom Quixote* e peças de Shakespeare (e tanto este último quanto Cervantes se configuram como modelo paródico, intertextual e ideológico para Sterne) para afirmar que tais procedimentos já eram utilizados desafiadoramente séculos antes em tais produções. A autora afirma que as produções pós-modernas têm representado uma busca pelo mundano, em desafio ao cânone e como exposição do “sistema de poder”, ideologia que percebemos se destacar em Sterne: “Assim como a autoconsciência metaficcional não constitui nada de novo (lembremo-nos de *Tristram Shandy*, para não falar em *Dom Quixote*), também essa mistura do ideológico com o auto-reflexivamente literário em termos da ‘presença do passado’ não é, por si só, radicalmente inovadora: vejamos o envolvimento autoconscientemente crítico que as peças históricas de Shakespeare fazem com sua plateia no questionamento da ação e da autoridade sociais, passadas e presentes (HUTCHEON, 1991, p. 231).

secreta Shandy criada por Enrique Vila-Matas (2011), em seu romance *História abreviada da literatura portátil*, uma obra de mistério e repleta de intertextualidades com a criação de Sterne. Segundo informa o narrador de Vila-Matas (2011, p. 14), é a “[...] ânsia de constante transgressão que caracterizou os primeiros escritores que se vincularam à sociedade secreta Shandy.” Essa característica é a mesma que se observa em Sterne enquanto escritor literário. No entanto, de acordo com Rouanet (2007, p. 29):

Sterne afirma, virtuosamente, ser menos shandiano do que as pessoas acreditam. Ela [a palavra shandismo] designa uma atitude entre libertina e sentimental, um sensualismo risonho, um humor afável e tolerante, capaz de perdoar transgressões próprias e alheias, mas também de zombar, sem excessiva malícia, dos grandes e pequenos ridículos do mundo.

As definições da forma shandiana aprofundada pelo crítico acima poderá ser observada em *Tristram Shandy* ao longo deste trabalho, e trata-se de definição bastante semelhante às caracterizações exigidas para membros da sociedade secreta Shandy, do romance de Vila-Matas. Do mesmo modo, a definição acima do crítico brasileiro, quando comparada à afirmação de Nícea Nogueira (2004, p. 24), parece de fato representar a personalidade do autor de *Tristram Shandy*:

[...] Londres recebia Sterne como o pároco namorador, o espirituoso traquinas cujos trocadilhos eram repetidos por várias semanas nos elegantes salões da capital. Como o bobo da corte, com gorro e sinos, Sterne distribuía seus gracejos, pagando com frase feitas, brilhantes, sua acolhida na sociedade londrina.

Laurence Sterne nasceu em Clonmel, na Irlanda, e devido à profissão de soldado de seu pai passara grande parte da infância viajando de um lugar para outro, não tendo estadia fixa. Como a situação financeira não era adequada, seu pai o enviou, após certa parte da infância, para familiares que viviam em Yorkshire, um condado na Inglaterra, com o propósito de que o filho pudesse ter acesso à escola e ao ensino superior. Como o tio que criara Sterne era pároco da igreja anglicana, quase que para saudar a dívida, o irlandês tornara-se vigário de uma aldeia, no mesmo condado.

Ao tomar sob seu controle a paróquia, na Inglaterra, já está formado academicamente, tendo concluído o Bacharelado em Filosofia e Humanidades em

Cambridge, e começa a tornar-se renomado por conta de seus sermões, que são elaborados com requinte literário e, ao contrário do que era de se esperar, são “[...] voltados antes para os aspectos morais do que para os aspectos propriamente sobrenaturais da religião, coisa de se esperar numa quadra tão estranhadamente [sic] racionalista quanto o século XVIII [...]” (PAES, 1984, p. 9).

Provido de adequada formação intelectual, Laurence Sterne é capaz de refletir sobre a situação na qual está inserido sem se deixar cegar pela espiritualidade. Enquanto integrante ativo da Igreja protestante, Sterne viu-se em meio aos rebatimentos da Reforma e da Contrarreforma, que resultou em brigas políticas acirradas entre a Igreja anglicana e a Igreja católica. O tio de Sterne, seu superior na Igreja, recorria aos seus dotes artísticos para agredir a religião opositora através de panfletos satíricos. Após certo ponto de tais desavenças, Sterne começa a achá-las por demais desonestas e se recusa a continuar o trabalho com o tio. Este, porém, não aceita de maneira agradável a recusa do sobrinho e dá início a uma intensa luta pela difamação do pároco que, decepcionado, abandona a carreira eclesiástica.

Com uma capacidade literária que ultrapassava a pretensão de um pároco, Laurence Sterne (1713-1768), quando ainda à frente da paróquia, elaborava seus sermões com apuro intelectual e filosófico, pois, como afirma Jorge de Sena (1986, p. 83), “[...] o moralismo de Sterne é inteiramente amoral: a sátira e o seu humor, o seu sentimentalismo e a sua ternura, não se aplicam a documentar os erros e a sugerir virtudes”. Após tornar-se conhecido com o lançamento dos primeiros volumes de *Tristram Shandy*, já tendo deixado de ser pároco, publica os seus sermões sob o pseudônimo Yorick, bufão personagem do texto dramático *Hamlet* (1603), de Shakespeare. Em *Tristram Shandy* essa intertextualidade também aparece, através do bondoso e sensível Yorick, amigo íntimo de Tristram, com referência explícita à sua origem:

Veio-me amiúde à mente que esse posto não poderia ser outro senão o de Bufão-mor do rei;-e que aquele Yorick de *Hamlet*, do nosso Shakespeare, muitas de cujas peças, bem o sabem, se basearam em fatos autenticados,-----era certamente o nosso homem. (STERNE, 1984, p. 65)

A formação intelectual de Sterne pode ser vista como base para a produção de sua obra, pois, enquanto na posição de pároco, utiliza o pseudônimo de

um bufão para relativizar as convenções. Sua maturidade para distanciar-se das tradições o suficiente para poder questioná-las tem por contribuição a sua formação acadêmica: além de bacharel, também obteve o título de *Master of Arts* pela *University of Cambridge*. É devido a isso, portanto, que lida com diversas correntes filosóficas em seu texto e, por vezes, conduz reflexões sobre a essência humana, como o caso da personagem Yorick, que é um ser desapegado de tudo que é frívolo e que a sociedade por vezes não é capaz de perceber. Além das reflexões filosóficas, também desenvolve discussões em torno das produções literárias, o que resulta em uma obra inovadora.

Jorge de Sena (1986), em seu livro intitulado *Sobre o romance*, apresenta um claro percurso histórico no qual está inserido Laurence Sterne. Ao retomar as ideias e resultados do Renascimento, afirma que o segundo romance do pároco, *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, reafirma o caráter transgressor de Sterne, pois, ainda que estivesse outrora vinculado à Igreja, ao realizar seus romances firmara o interesse em desbravar os limites humanos para além das formalidades, explorando as concepções de pecado e erro, limites estes que são irônica e melancolicamente desconstruídos. Sena (1986) afirma que, por conta do Renascimento, a Itália consistia em algo indispensável à educação inglesa e, por esse motivo, Sterne também realiza sua viagem à França e à Itália, e daí a ideia de retratar, à moda de Swift com *Viagens de Gulliver*, seu romance de trajeto. Contudo, assim como *Tristram Shandy*, o segundo romance sterniano é mais uma referência irônica e questionadora quanto às tendências literárias do que uma literatura de viagens, pois da passagem por tais países pouco consta na obra.

Como visto há pouco, o pároco irlandês era conhecido como um namorado, mas, em 1741, casa-se com Elizabeth Lumley, com quem tivera uma filha chamada Lydia. Depois do falecimento do autor, Lydia organizou os últimos escritos do pai e publicou a obra *Journal to Eliza*, um diário escrito por Sterne, com evidente literariedade<sup>5</sup>, direcionado a Elizabeth Drapper, com quem viveu um romance a partir de 1766.

---

<sup>5</sup> O termo vem dos teóricos formalistas russos, que, em busca de definir o que propriamente diferenciava a Literatura dos demais textos, “[...] criaram o termo *literaturnost*, que foi traduzido para a língua portuguesa como literariedade” (CEIA, 2016, s/p). Hoje, no entanto, o termo abriga reflexões mais aprofundadas, que repensam ideias de que a literatura compartilharia uma forma de comunicação universal, ao passo que hoje entende-se que a forma da comunicação, a linguagem modificam-se com o passar dos tempos. No entanto, “[...] em cada período histórico podemos

Esse período em que o autor vivera consiste em fonte indispensável para o estudo de *Tristram Shandy*, dada a inevitável relação entre obra e sociedade. O século XVIII inglês apresenta importantes acontecimentos econômicos, sociais e políticos, bem como intensa efervescência científica, filosófica e artística, tendo sido marcado pelo surgimento de importantes escritores que foram capazes de pensar além das fronteiras ancoradas e rigidamente cuidadas pela crítica literária do momento. Porém, em termos de teoria literária, em contraste ao espírito de avanços nas diversas áreas, o Século das Luzes retomava valores e princípios clássicos, que estavam sendo seguidos há tempos na França e na Itália, orientados principalmente por Aristóteles, Longino, Boileau, Horácio, Cícero e Ovídio, como apontam diversos críticos dentre os quais Massaud Moises (1970), Sandra Vasconcelos (2007a), Joan DeJean (2005) e Marvin Carlson (1997). Com escritores adeptos dos preceitos clássicos, houve relutância em aceitar os novos romancistas que surgiram para desafiar as normas literárias vigentes, causando eufóricas discussões entre os críticos e também entre os literatos. O século XVIII, portanto, fora marcado por dilemas e contradições em relação ao romance, conforme aponta Vasconcelos (2007a, p. 149).

O período setecentista inglês experimentou, ademais, mudanças na forma de comunicação e de interação social, o que resultou em novas percepções do mundo como um todo e da noção do indivíduo sobre si mesmo. Com novas posições políticas, a Inglaterra se viu em um processo de urbanização, com comércio crescente e melhorias na agricultura que alteraram o cotidiano da sociedade, conforme apresenta o historiador Eric Hobsbawm (2007). Desse modo, a Grã-Bretanha, no século XVIII, configura-se como Estado mais poderoso da Europa em termos de desenvolvimento econômico. Índícios de tal supremacia já estavam sendo notados desde o século anterior, pois a ilha britânica já apresentava sinais de avanços em diversos setores econômicos, o que a levará a ter enorme influência sobre os demais Estados europeus (HOBBSAWN, 2007). Nesse período, ocorrem revoluções que reavivam a crença no progresso e surgem os pensadores Iluministas que irão respaldar as buscas pela liberdade do indivíduo. É, portanto, o século das ideologias humanistas, racionalistas e progressistas.

---

observar uma certa ordem, a partir da qual se estabelecem, com maior ou menor rigidez, as fronteiras do literário.” (CEIA, 2016, s/p)

A grande *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert não era simplesmente um compêndio do pensamento político e social progressista, mas do progresso científico e tecnológico. Pois, de fato, o 'iluminismo', a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza – de que estava profundamente imbuído o século XVIII – derivou sua força primordialmente do evidente progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar associada a ambos. E seus maiores campeões eram as classes economicamente mais progressistas, as que mais diretamente se envolviam nos avanços tangíveis da época: os círculos mercantis e os financistas e proprietários economicamente iluminados, os administradores sociais econômicos de espírito científico, a classe média instruída, os fabricantes e os empresários.” (HOBBSAWM, 2007, p. 40-41)

Os romances que surgem durante o século XVIII inglês compartilham a tendência à experimentação com base no cotidiano vivenciado e em notável transformação, tanto econômica, quanto na vida privada. Com novas concepções de narrativa em relação a conteúdo, espaço, tempo e herói, novas formas de representação e noções de verossimilhança também surgiram. Vasconcelos (2007a, p. 29) resume que essa tendência tem por base um contexto bastante efervescente:

No caso inglês, as mudanças envolviam a Revolução de 1688, que foi responsável por provocar o desmoronamento do Estado absolutista dos Stuarts e instituir as bases de uma democracia parlamentar burguesa, graças à aliança entre os proprietários de terras mais “progressistas” e a burguesia. Do ponto de vista filosófico, o empirismo inglês, ao se contrapor ao idealismo cartesiano, abre o caminho para o Iluminismo do século XVIII, postulando, a partir de John Locke (1632-1704), uma teoria do conhecimento que afirma o papel primordial da experiência do indivíduo como base da constituição de idéias e reflexões sobre si mesmo e sobre o mundo. (VASCONCELOS, 2007b, p. 29)

Conhecido como o “século do triunfo do romance”, os anos setecentistas constituíram “[...] um tempo de entrecruzamentos, apropriações e empréstimos [...]” (VASCONCELOS, 2007b, p. 76); e os autores que mais tiveram suas obras copiadas, intertextualizadas e parodiadas foram Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding e Laurence Sterne, os principais responsáveis pela ruptura com o tradicionalismo literário, e que geraram repercussão em diversos outros países e nas demais artes. Cada qual a seu modo produziu obras que ampliaram os limites do gênero, da representação, da linguagem e das fronteiras

geográficas, com questionamentos às normas de comportamentos, experimentando novos limites de exploração da subjetividade (VASCONCELOS, 2007b).

Os romancistas acima mencionados, conforme demonstra Sandra Vasconcelos (2007a), serviram de referência para diversos outros países, dentre os quais destaca-se França e Alemanha. As consequências do movimento de inovação desse período são sentidas ao longo dos tempos e caracterizam fonte indispensável de estudo. O momento histórico que lhe dá substância consiste em inovadoras perspectivas não só filosóficas como também políticas, experimentando novas concepções de vida e de ficção; o romance, em meio à nova sociedade que lhe dá vida, acaba também por contribuir para a formação de ideias e costumes no período:

Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático e, ainda que sua maleabilidade lhe tenha permitido acolher uma multiplicidade de vozes e valores morais, ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-los, ou, para dizer de outro modo, os romances foram “instrumentos que contribuíram para constituir os interesses sociais mais do que as lentes que os refletiram”. (VASCONCELOS, 2007a, p. 23)

Em meio às intensas transformações que ocorriam na sociedade, em especial na ciência e na arte, com “[...] um forte sentimento de liberdade [...]” (VASCONCELOS, 2007a, p. 86), romancistas como Smollett, Defoe, Richardson, Fielding desafiaram a noção de realismo, adotando maneiras diferenciadas de fazer uso do tempo e do espaço, além de inovarem também em temas, que não mais estavam pautados nas regras do decoro, trazendo então assuntos controversos, com novas moralidades antes recusadas pela literatura clássica: “o romance é pernicioso porque, até para interessar seu leitor, tem um enredo em que não primam as virtudes” (LIMA, 2009, p. 292). Cada qual à sua forma trata a realidade conforme a concebe, dando origem a obras literárias inovadoras para a época, que resultarão em uma legião de seguidores ao longo dos tempos. As inovações quanto à forma do novo gênero são resultados da percepção, por parte dos referidos autores, da nova sociedade em emergência, proporcionando a estes “[...] uma forma literária nova, que necessita brigar por espaço e hegemonia com o *status quo* – isto é, com uma sociedade aristocrática e suas formas literárias consagradas e tradicionais” (VASCONCELOS, 2007a, p. 30).

Contudo, *Tristram Shandy* amplia ainda mais os limites já sobrepujados pelos demais romancistas. Os autores mencionados acima ainda estavam por demais presos ao gosto do público, buscando orientar suas formas literárias com vistas a serem bem apreciados, apreciação essa que é composta por algumas das formas de controle das quais fala Luiz Costa Lima (2009). O crítico brasileiro contrapõe-se à tese de Wayne Booth acerca de *Tristram Shandy* e sua relação com a tradição dos demais romancistas do tempo de Sterne, e afirma que:

[...] o romance, para se legitimar, tivera de barganhar com duas frentes: a do controle institucional, que, querendo-o próximo da verdade histórica, de fato pretendia que ele não fosse um instrumento de valores “subversivos”, e a da disposição do leitor – sobretudo, mas não exclusivamente, inglês – que, não tanto preocupado com a verdade, dele queria que fosse coerente com a conformação subjetiva de seus personagens. Tomando as décadas correspondentes a esse quadro como um bloco, Sterne destaca-se pelo oposto de qualquer continuidade. É sua singularidade que o torna objeto das críticas ferozes de seus contemporâneos, bem como da relativa indiferença em que permaneceu até recentemente; e, ao contrário, essa também era a razão do extraordinário prestígio que gozava com um Nietzsche e com o nosso Machado, que nele ressaltam o mesmo traço de liberdade. (LIMA, 2009, p. 328)

O crítico acredita que Sterne não dá continuidade à tradição dos demais romancistas ingleses do século XVIII, mas sim que, em *Tristram Shandy*, satiriza as formas utilizadas por tais. Para isso, Sterne utiliza-se da paródia, da sátira, da ironia, do intertexto, de uma afluência subjetividade que altera a noção e a forma de representação do tempo e do espaço ficcionais, e também da autoconsciência da personagem principal que altera os limites ficcionais dos leitores acostumados aos demais romances em voga.

Pautado em temas considerados baixos pela teoria clássica, Sterne traz em *Tristram Shandy* reflexões sobre o fazer literário, sobre a teoria literária conhecida até então e sobre a sociedade burguesa e aristocrática do período. Sob uma forma híbrida, esse romance, ao lado de *Viagem Sentimental*, servirá de modelo para outras produções já naquele momento.

Na França, Denis Diderot (1713-84), um dos principais filósofos iluministas, vai buscar em Sterne o ponto de partida de suas reflexões no romance

*Jacques o fatalista*, no qual realiza intertextualidades com *Tristram Shandy*.<sup>6</sup> É possível perceber que, tanto na Filosofia quanto na Literatura, há estreitos laços que favorecem a formação do pensamento setecentista. Em *Tristram Shandy*, por exemplo, o pensamento iluminista perpassa toda a obra, na medida em que Sterne discute em diversas passagens a filosofia de Locke, “[...] cujo pensamento permeia todo o século XVIII” (WATT, 2010, p. 33).

A relação com o pensamento do filósofo contratualista, John Locke, gira em torno da teoria do processo de associação de ideias e da formação da identidade do sujeito. Diversos autores enfatizam essa relação e desconstruem críticas inglesas que eram extremistas ao afirmar que o romance de Sterne, devido à sua apreciação pelas digressões, era completamente fundado a partir da concepção lockeana de junção de ideias distintas que se conectam na mente humana. Quanto a isso, Carlo Ginzburg (2004, p. 70-71) apresenta inovadoras percepções e afirma que a abordagem feita por Sterne do *Ensaio sobre o entendimento humano* é “uma pista falsa”, uma vez que, ainda que Sterne tenha lido e parodiado as teorias de Locke, o seu projeto literário consiste em um mosaico de concepções narrativas retiradas de muitos outros autores. Para ele, a relação mais estreita que *Tristram Shandy* demonstra ter é com Pierre Bayle: “Bayle e suas preocupações teológicas lançam alguma luz tanto sobre a personalidade particularmente cindida que diz ‘eu’ no *Tristram Shandy* como sobre a própria estrutura do romance” (GINZBURG, 2004, p. 90).

No mesmo sentido, Luiz Costa Lima (2009) observa que *Tristram* expõe as falhas do processo de associação da mente humana e critica a teoria de Locke. Isso porque, a concepção lockeana, conforme é explicada por Lima (2009), credita à sensação (de matéria, portanto) e à reflexão, que partem da natureza, a responsabilidade pelas ideias e, conseqüentemente, pela formação da subjetividade do indivíduo: “[...] a preocupação primeira de Locke consiste em, reconhecendo o papel da subjetividade individual na formação das ideias, conservar intacta a objetividade delas. Daí a própria posição que ele assume diante do que costumamos chamar de sujeito autocentrado” (LIMA, 2009, p. 334). Desse modo, para explicar de modo simplista, a interação das ideias, na concepção de Locke, é organizada pela

---

<sup>6</sup> Para ressaltar a influência dos romancistas do século XVIII, é válido mencionar que Diderot também declarou sua fascinação intelectual e estética a Richardson, conforme se vê no terceiro capítulo deste trabalho.

consciência (*self*) e trata de dar coerência às sensações e reflexões por estas geradas. Já em *Tristram Shandy* essa tese encontra-se parodiada, pois o vício da digressão, que é ampliado a uma forma de doença (*hobby-horses*) que acomete a família Shandy, é responsável por constantes associações de ideias, que dão origem, por consequência a novas associações haja vista a interação com o ambiente. Isso faz com que as personagens tenham dificuldades em dialogar no dia a dia, estando mais imersas no fluxo de consciência, do que na conversa objetiva, pois uma coisa sempre lembrará a outra, resultando em certo exagero irônico e engraçado. Lima (2009, p. 335) ressalta que a teoria lockeana caberia “[...] com perfeição a um Defoe, a um Richardson ou a um Fielding”, mas não a Sterne. O crítico é, ainda, ferrenho ao se referir às demais pesquisas que caíram no senso comum de relacionar Sterne à teoria de associação de ideias de Locke apenas porque a personagem do romancista cita frequentemente o texto do pensador:

O costume, o *hobby-horse*, o chiste e a quebra do relato linear e casualmente motivado equivalem às formas de associação das ideias, detestadas por Locke e privilegiadas por Sterne. Como entender que tantos críticos cuja língua era o inglês tenham contribuído para tal equívoco? (LIMA, 2009, p. 337)

Destarte, além da presença de tal corrente filosófica na obra, há em *Tristram Shandy* um panorama da discussão científica de sua contemporaneidade, com discursos que versam sobre as mais diversas áreas, decorrentes do pensamento racionalista em ascensão no período, que busca o conhecimento respaldado pela razão. O narrador da obra, Tristram, demonstra plena consciência dos assuntos discutidos no período iluminista, de grande efervescência intelectual, pois ironiza em vários momentos o sentimento da obrigação em relação à ciência e à razão, como é o caso do trecho em que descreve a postura do cabo Trim na leitura de um sermão. Para explicar a ação da personagem, Tristram calcula o ângulo de inclinação do corpo naquele momento, e explica também ser importante ter uma clara visão de tal posição para que melhor se compreenda a ação da personagem. Seu discurso demonstra a perspectiva de que as diversas áreas do saber se relacionam diretamente entre si: “A necessidade deste exato ângulo de 85 graus e meio, de precisão matemática,---não mostra acaso,-----o quanto se auxiliam umas às outras as artes e as ciências?” (STERNE, 1984, p. 147)

Trata-se de uma obra que se mostra inserida em seu contexto na medida em que traz uma releitura da tradição, enquanto, ao mesmo tempo, avança os limites do pensamento setecentista, insurgindo às manifestações próprias daquele cenário e tornando-se o respaldo das tendências modernas, tanto literárias quanto filosóficas. Pelas formas da narrativa de *Tristram Shandy*, que será examinada no segundo capítulo, é possível observar inovações, mas ao lado disso, também tradição, pois carrega em si uma vastidão de outras produções literárias, fazendo uso das mais diversas formas. Consiste em uma forma de metarromance, visto que dentro da obra se discute o próprio fazer dela, através de um narrador que expõe os mecanismos de produção e, ao mesmo tempo, do próprio fazer literário, artístico.

Nogueira (2004, p. 85) explica esse processo presente na narrativa de Sterne da seguinte maneira: “A percepção da presença do passado induz o homem a não escrever apenas de acordo com sua geração e para esta, mas a partir do sentimento de que todas as obras da literatura universal têm uma existência simultânea”. Para a autora, a tradição literária que está inserida em *Tristram Shandy* é sinal de “vigor” e “força de expressão”.

As novidades empregadas na estrutura do romance shandiano, bem como seu conteúdo e linguagem, podem fazer com que o leitor chegue ao fim da obra com muitas indagações, que o leva a reflexões como as de Ginzburg (2004, p. 68), por exemplo: “Mesmo hoje, *Tristram Shandy* continua a parecer estranho. Será mesmo um romance?”. Isso porque, Sterne faz uso de imagens, colagens, travessões de tamanhos variados, pontuação irregular para expressar intensamente as intensões do discurso, idiomas vários, mistura de gêneros, novidades gráficas, discurso erudito em meio ao riso e, principalmente, aberta conversa estabelecida com o leitor, que expõe um lado da ficção que comumente ficava escondido para que o leitor se visse confortavelmente imerso na obra.

Devido às formas inovadoras, a obra obteve apreciações variadas durante seu lançamento. Escandalizou as senhoras leitoras e a maioria dos críticos tradicionalistas, ao mesmo tempo em que deleitou boa parte do universo artístico. José Paulo Paes (1984, p. 7) comenta como é surpreendente o fato de “[...] um livro ostensivamente escrito para frustrar as expectativas do leitor comum tê-lo conquistado de imediato, convertendo-se num dos *best-sellers* de sua época.” Tanto

as críticas negativas quanto as positivas favoreceram a divulgação de *Tristram Shandy* no período de seu lançamento.

O gênero romance, que acaba por ser discutido enquanto forma dentro de *Tristram Shandy*, “[...] só se saberia em que consistiria a partir do começo do século XVII, era uma forma de expressão dissonante perante os gostos e interesses da sociedade antiga” (LIMA, 2009, p. 19). No século XVIII, o gênero ainda encontra dificuldades em relação à publicação e ao público leitor, tanto no que diz respeito à tendência neoclassicista, quanto ao setor econômico. Diante disso, os escritores dos anos setecentistas encontram em revistas literárias o respaldo necessário para a divulgação do gênero, pois serviam de veiculação para o público burguês e uma interessante forma de sondar a aceitação dos leitores. Manuel Portela (1997), tradutor de *Tristram Shandy* em Portugal, menciona a presença da discussão desse contexto na obra, ao explicar que:

O crescimento do sector da edição, na produção, na distribuição e no consumo, reflecte-se no desenvolvimento da publicidade e da crítica literária em revistas especializadas, como *The Gentleman’s Magazine* (surgida em 1731), *The Monthly Review* (surgida em 1749), ou *The Critical Review* (surgida em 1756), ou em jornais como *The London Chronicle*. Além de resenhas, estes periódicos contêm listas das últimas edições, anúncios de novas edições e excertos, mais ou menos longos, de obras publicadas. A representação da crítica literária, quer através das doutrinas dominantes, quer antecipando futuras críticas, quer através de críticas efectivamente feitas às primeiras partes da obra, é um traço permanente ao longo de *Tristram Shandy*. (PORTELA, 1997, p. 20)

Com Ian Watt (2010) se percebe o outro lado desse cenário inglês, que tornava difícil o acesso à literatura, pois, ainda que houvesse tais meios de divulgação e apreciação crítica das produções literárias, o público leitor era pequeno, já que a população pobre levava uma vida precária e, portanto, não fazia parte da camada de leitores que compravam as obras. O dinheiro não poderia ser facilmente gasto com livros, ainda que, em certo período, as obras literárias não tivessem valor tão elevado. Além disso, não havia tempo e disposição dada às excessivas jornadas de trabalho. Outro fator de peso era o número reduzido de indivíduos alfabetizados. Os que não faziam parte do clero, da burguesia, da corte, não tinham acesso à educação. As crianças eram retiradas das escolas e levadas ao

trabalho ainda aos seis ou sete anos, e as escolas de caridade (que ofereciam instrução gratuitamente) tinham como foco:

[...] a educação religiosa e a disciplina social; ensinar a ler, escrever e fazer contas constituía um objeto secundário, raramente perseguido com grandes esperanças de sucesso: em vista disso e de outras razões, é bem pouco provável que as escolas de caridade tenham contribuído de forma significativa para uma ampliação do público leitor. (WATT, 2010, p. 41)

Havia ainda o fator da iluminação e da privacidade, que tornavam muito difícil o hábito da leitura. As velas eram extremamente caras e as casas eram habitadas com superlotação. Desse modo, os aprendizes e especialmente os criados eram os únicos dentre os grupos da classe baixa que poderiam se dedicar à leitura, pois:

[...] dispunham de tempo e de luz para ler; normalmente havia livros na casa onde trabalhavam e se não havia podiam comprá-los, já que não tinham de gastar o salário com alimentação e alojamento; e como sempre tendiam a imitar o exemplo dos patrões. (WATT, 2010, p. 49)

Tudo isso contribuía para que a relação com a obra se desse de maneira muito diferente dessa que hoje concebemos: “[...] os homens do século XVIII habitavam um universo mental que não existe mais [...]” (DARNTON, 2011, p. 143). Desse modo, a concepção dos autores em relação aos seus receptores também era diferente, o que resultava, como podemos ver no romance sterniano, em marcas de expressões não somente através da linguagem, mas também de elementos distintos, como é o caso dos desenhos, travessões, asteriscos, pontilhados, pinturas, etc. De acordo com Robert Darnton (2011, p. 149-150), esse tipo de literatura propiciava uma relação mais intensa entre leitor e obra:

É necessário lembrar que, no século XVIII, cada folha de papel era feita à mão e diferia sensivelmente de todas as outras do mesmo livro. Cada caractere, linha e página eram compostos à mão por complicados processos, em que o artesão deixava as marcas de sua individualidade. Os próprios livros eram individuais e deve-se imaginar o leitor do Antigo Regime abordando-os com cuidado. Tocava o papel para apreciar seu peso, a brancura e a elasticidade [...] Degustava o livro como se degusta o vinho, pois apreciava-lhe o

suporte assim como o seu conteúdo intelectual, e tocava o tecido do livro ao mesmo tempo em que extraía seu sentido.

Essa relação estabelecida entre suporte e receptor mostra que a leitura era um ato demorado, que exigia ociosidade, aos poucos se distanciando das práticas de leitura anteriores que eram caracterizadas como ato comunitário. Isso nos remete ao cabo Trim, personagem do *Tristram Shandy*, que é criado de Toby (tio de Tristram), que por vezes parece que não tem nenhuma função a não ser estar presente na vida de seu amo: “[...] a boa índole do meu tio Toby, que ficava ali sentado, de manhã até de noite a palestrar bondosamente com o cabo acerca de feitos idos e vividos,---faziam com que, de TRABALHO, aquele afã só tivesse a formalidade do nome” (STERNE, 1984, p. 436, destaque do autor). O criado Trim é uma personagem ilustrativa desse período, criada, ao que nos parece, para atacar as reclamações comuns na época acerca do ócio dos criados que se dedicavam à leitura. A própria escolha do nome, Trim, significa “atavio”, “adorno”, em inglês, e isso indica tratar-se de personagem que constitui uma alusão irônica a essa estrutura social. O criado é posse do indivíduo burguês e tem o propósito de unicamente cumprir seus afazeres e contentar-se em viver como ignorante e inferior. Em *Tristram Shandy*, no entanto, o criado Trim esbanja erudição. Era tão incomum que alguém na posição de criado pudesse ler de maneira hábil que, em certo episódio, Walter Shandy, pai de Tristram, demonstra estranhamento frente ao fato, conforme demonstra o trecho a seguir: “-----Ele pode ler tão bem, disse o tio Toby, quanto eu mesmo” (STERNE, 1984, p. 146).

Ainda que o século XVIII começasse a apresentar sinais de aumento do público leitor e, principalmente, leitor de romances, o cenário ainda não estava nem perto do suficiente. O gênero romance, segundo Luiz Costa Lima (2009, p. 19), só toma consistência a partir do século XVII, e “[...] era uma forma de expressão dissonante perante os gostos e interesses da sociedade antiga.” Quanto ao termo, propriamente dito, Ian Watt (2010, p. p. 11) afirma que só foi legitimado no final do século XVIII, e que no período de Sterne já estava acessível aos emergentes leitores da classe média, em contraste às “[...] muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular” (WATT, 2010, p. 44).

De acordo com esse panorama do público leitor, vemos que Sterne insere na obra um sinal dessa dura realidade da sociedade inglesa do século XVIII que não possibilitava, ainda, satisfatório desenvolvimento de um mercado editorial. A carreira de escritor era algo difícil de manter, e os mais bem sucedidos seriam os que seguissem o padrão de romances que agradava à burguesia. Autores como Sterne, que lançavam mão de inovações que diferiam completamente do que se estava afeiçoado, enfrentaria dificuldades financeiras com essa profissão. Diante desse cenário, observa-se que Sterne antecipa, em *Tristram Shandy*, importantes discussões acerca da profissionalização da carreira de escritor, pois realiza numerosas reflexões quanto às técnicas da produção de um livro literário, o que expõe a questão financeira, pois a personagem do narrador é um escritor que vive da carreira. Exemplo disso é quando Tristram coloca a dedicatória do livro à venda para qualquer pessoa da nobreza que se interesse, e deixa claro que a quantia dessa negociação deve ser entregue ao Mr. Dodsley, um dos verdadeiros editores da obra de Sterne: “Tende a bondade, caro milorde, de ordenar seja a dita quantia entregue nas mãos de Mr Dodsley, em favor do autor” (STERNE, 1984, p. 58).

Outro traço que dialoga com o quesito social do período é a maneira pela qual o narrador/protagonista se dirige ao seu leitor de maneira irônica em relação à posição social deste:

Se, portanto, houver algum Duque, Marquês, Conde, Visconde, ou Barão, nestes domínios de Sua Majestade, que esteja necessitado de uma formosa, elegante dedicatória, e a quem a acima transcrita sirva (pois diga-se de passagem, a menos que sirva de alguma maneira, dela não me apartarei)-----estará inteiramente ao seu dispor por cinquenta guinéus;---preço que estou certo, é vinte guinéus menos do que aquele a que poderia dar-se o luxo homem de gênio. (STERNE, 1984, p.. 58)

A referência irônica nessa passagem é também sugerida pela necessidade de tais leitores da nobreza em participar ativamente do livro, recebendo, por exemplo, uma dedicatória, ou tendo suas cartas publicadas dentro da obra, sua capacidade de interagir diretamente com os escritores ou, ainda, a possibilidade de encontrar seus nomes em personagens. Considerando que a moda naquele período era de que os romancistas nomeassem seus protagonistas e a obra com nomes comuns entre a nobreza, e que isso causasse imenso prazer entre os

leitores que tivessem o mesmo nome em uso nas obras, receber uma dedicatória diretamente seria considerado enorme privilégio. No entanto, Sterne é irônico por colocar à venda e por colocar a dedicatória em meio ao volume e não em seu início.

Pela consciência que o narrador-autor possui da condição excêntrica de sua obra, em meio a tantos outros romances autobiográficos que poderiam agradar em maior grau aos leitores, demonstra preocupação quanto a ser possível se firmar no meio literário, como é evidente na seguinte passagem:

Eu quisera apenas que a época em que fui gerado, assim como o modo e a maneira por que o fui, tivessem sido um pouco diferentes,- ou que ela tivesse podido ser adiada, sem nenhuma inconveniência para meu pai ou minha mãe, por mais vinte ou vinte e cinco anos, quando a um homem fosse dado ter alguma oportunidade no mundo literário. (STERNE, 1984, p. 100)

No ambiente de convívio dos artistas do período, Sterne obtivera grande reconhecimento, e diante do crescimento de uma indústria de livros, ainda que longe das proporções do mercado editorial de mais tarde, o autor acabou por morrer com muitas dívidas, já que não bastavam: “[...] seus ganhos de clérigo *doublé* de proprietário rural e escritor de sucesso [...] para fazer frente às suas despesas. [...] deixou um rol de dívidas e de saudades [...]” (PAES, 1984, p. 13). Por mais que suas fontes de renda lhe tenham permitido viagens a outros países e uma vida de efervescência social, o autor deixa em *Tristram Shandy* sinais de que não era um período de vantagens à sua profissão de escritor, como bem se vê no excerto acima, através do discurso da personagem de Tristram.

Paes (1984, p. 18) aponta que há em *Tristram Shandy* uma carência de “pontos de referência históricos oferecidos pelo seu elenco de personagens”, pois as ações nos dois tempos da narrativa apresentam contextos históricos distintos que não se preocupam com a exatidão realista. A falta de pertinência aos fatos que aludem aos marcos históricos, como a situação socioeconômica dos criados, por exemplo, deve-se à narrativa satírica, que distorce a realidade à qual se alude: “no espelho shandiano, a circunstância histórica, seja a contemporânea dele, seja a sua predecessora mais ou menos próxima, surge quase sempre distorcida pela ótica da sátira” (PAES, 1984, p. 14).

Em contraponto a isso, é possível observar que a investigação realizada por Nogueira (2004, p. 128-130) vai demonstrar justamente o contrário. A

pesquisadora afirma que, em meio à fragmentária narrativa shandiana, que subverte a noção da temporalidade, é possível encontrar uma série de elementos e cenas coerentes que compuseram um cenário histórico, principalmente através da personagem do tio Toby com sua participação na guerra entre Inglaterra e França, dentre outros, e também através de referências a personalidades reais da época e personagens mais antigos, como reis, imperadores, retóricos, pesquisadores, filósofos e outros tantos.

Contudo, tal controvérsia em torno da afirmação de Paes não invalida suas observações que relacionam a situação política daquele meio às diferenças com que são abordadas na obra de Sterne. Importa-nos, também, sua afirmação sobre a história do gênero no qual se insere *Tristram Shandy*:

[...] bastaria o gênero literário praticado pelo narrador do *Tristram Shandy* – o romance – para deixar-lhe entrever implicitamente a filiação de classe. É bem verdade que, em vez de declarar-se romancista, ele prefere sempre apresentar-se como “historiógrafo” [I 14] ou “autor biográfico” [IV 13]. Mas isto, tanto quanto a narração na primeira pessoa, própria da testemunha se não presencial dos acontecimentos narrados, pelo menos fidedignamente informada a seu respeito, não passa de um ardil do ofício com vistas a garantir-se aquele estatuto de veracidade de que a ilusão ficcional necessita para poder arrancar o leitor ao mundo da realidade e fazê-lo viver vicariamente num simulacro deste. (PAES, 1984, p. 18)

Nogueira (2004) nos mostra que a presença da sátira em *Tristram Shandy* insere a obra na tradição da sátira menipeia, uma tendência literária pautada na subversão das formas narrativas, que se constitui como “[...] um gênero que rompeu com os preceitos do realismo histórico e da probabilidade [...]. Na sátira menipeia, os estados de alucinação, sonho, insanidade, discurso e comportamento excêntrico, transformação pessoal e situações extraordinárias eram a norma” (NOGUEIRA, 2004, p. 36). Dentre as tradições às quais a narrativa shandiana está vinculada, perceberemos adiante que o caráter satírico figura entre os principais. Rouanet (2007, p. 224-225) também identifica a presença da tradição de Menipo de Gadara<sup>7</sup> (século III a. C.) em *Tristram Shandy*, ao atestar que tal ligação configura as

<sup>7</sup> Filósofo e escritor do qual não se mantiveram os escritos, apenas alguns títulos. No entanto, o que se soube de sua existência e de seus escritos burlescos e satíricos deu origem à tradição da sátira menipeia, a partir de um autor que o homenageou ao seguir sua tendência literária, intitulado sua obra em menção ao Menipo: “[...] no século I a. C., o escritor romano Marco Terêncio Varão foi o primeiro a utilizar o termo para designar um gênero particular, intitulado sua obra *Saturae Menippeae* [...]” (NOGUEIRA, 2004, p. 88).

transgressões e o humor presentes na obra de Laurence Sterne, porém, o foco do crítico reside nos trilhos de Luciano de Samósata que *Tristram Shandy* também segue.

Ao buscar em escritos tão longínquos os moldes para a narrativa de *Tristram Shandy*, Sterne acaba por criar uma nova tradição que, ao mesmo tempo em que inova, também carrega outras tradições, como o caso da sátira menipéia, pois “a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e distância” (HUTCHEON, 1991, p. 58). O trabalho de Sérgio Paulo Rouanet (2007), intitulado *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*, possibilita compreender esse método literário que o romancista irlandês criara e outros grandes literatos deram continuidade ao longo dos tempos, ampliando ainda mais as técnicas:

[...] existe uma afinidade literária, facilmente perceptível para quem lê esses livros sem espírito preconcebido. Em primeiro lugar, há semelhanças de conteúdo. Tem-se a impressão de uma influência em cascata, uma corrente em que cada elo tem algum vínculo com os anteriores. Assim, Diderot deve algo a Sterne; Xavier de Maistre deve algo a Sterne e a Diderot; Almeida Garrett deve algo a Sterne, Diderot e a Xavier de Maistre; e Machado de Assis deve algo a Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garret. (ROUANET, 2007, p. 21)

De acordo com Rouanet (2007), cada um desses autores utilizaram as técnicas de Sterne, em especial a quebra com a obviedade, com o padrão narrativo. Para tanto, realizaram paródias, digressões e um extenso número de intertextualidades.

Sterne frequentou aos círculos sociais mais prestigiados, tanto na Inglaterra quanto nos países pelos quais passou, tendo convivido com diversas personalidades. Assim, estreitou vínculos com grandes artistas de seu período e, inclusive, chegou a conhecer de perto o filósofo e romancista Denis Diderot, que registrou fascinação pelo pároco ao chamá-lo de “o ‘Rabelais inglês’” (ROUANET, 2007, p. 21) e ao parodiar *Tristram Shandy* em seu *Jacques o fatalista* (1796). Sua rede de relações, contudo, não impediu que Sterne inserisse, em sua obra, traços da realidade que o cercava, com caricaturas de indivíduos notáveis da sociedade.

*Tristram* ironiza diversas personalidades do período. Também debocha dos costumes burgueses, das frivolidades tidas como superiores e

adotadas pelas “pessoas de bem”, além de ser, em muitos momentos, obscuro e malicioso. Critica também a sociedade intelectual, artística, os romances lineares, os pintores, filósofos, pesquisadores desesperados por colocar em prática as descobertas, enfim, produzia uma sátira do cotidiano que não perdoava ninguém.

Em *Tristram Shandy* a presença do contexto em que o autor está inserido ocorre, muitas vezes, de maneira velada, em especial através de críticas aos leitores. O narrador declara, em diversos momentos, que se trata de uma obra de difícil compreensão, com ideias complexas, composta por uma narrativa fragmentária que tem como intuito instruir a humanidade (STERNE, 1984, p. 117). Em certa altura do enredo, alega ser indispensável que o leitor dê uma pausa ao chegar ao fim da frase e retome a leitura do livro desde o início, para que possa entender efetivamente a profundidade de seus pensamentos. Exemplo disso está na passagem que trata do caráter dúbio da narrativa acerca da mãe do narrador poder ser considerada uma papista<sup>8</sup>: “[...] insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente” (STERNE, 1984, p. 94).

O narrador afirma que grande parte dos leitores é incapaz de apreciar devidamente sua obra, pois possui um “gosto viciado” por “ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras que da profunda erudição e saber que um livro desta natureza, quando lido como deve, infalivelmente lhes proporcionará” (STERNE, 1984, p. 94). Como é costume de Tristram atacar a sociedade burguesa e seus hábitos, é ferrenho na crítica a seus hábitos de leitura e, por mais que pareça estar também criticando a tendência de romances que visavam retratar indivíduos integrantes de tal burguesia, na verdade reafirma nossa visão de que está a criticar os costumes burgueses: “Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores,--que não se sentem muito a gosto quando são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa” (STERNE, 1984, p. 50).

Isso porque, Tristram não se utiliza de uma narrativa tradicional, mas sim de um mosaico de tendências narrativas e humores ora melancólicos, ora

---

<sup>8</sup> Termo utilizado pelos protestantes em referência aos católicos, devido à supremacia dos papas. Tristram utiliza o termo ao narrar o momento de seu batismo, que precisou ocorrer antes de seu nascimento, porque não havia certeza de que sobreviveria ao parto. Isso gera grande transtorno ao pai, Walter Shandy, pois tem ele ciência do documento feito pelos Doutores da Sorbonne, – que Sterne copia na íntegra, em francês - embasados por textos religiosos, que impedia o batismo da criança antes do nascimento. (STERNE, 1984, p. 94-98)

alegres, buscados em autores anteriores ao século XVIII para construir algo que intenta a frustrar o gosto por uma história da vida alheia. Tristram acredita na teoria de seu pai e, assim, justifica sua liberdade como escritor literário, pois sua excentricidade se deve aos infortúnios que o seu nome confere à sua personalidade e ao destino. A ironia que evidencia o sentimento de liberdade do escritor personagem pode ser observada no seguinte trecho:

Muito embora, gentil leitor, eu ansiasse ardentemente, e me empenhasse zelosamente (na medida da reduzida habilidade que Deus me outorgou e nos convenientes lazeres que outras ocasiões de indispensável lucro e de sadio passatempo me propiciaram) em que esses livrinhos que ponho em tuas mãos pudessem sustentar-se tão bem quanto livros maiores---não obstante isso, tenho-me portado contigo de maneira tão caprichosa, negligente e folgazã que assaz desgosto estou de pedir-te a sério sejas condescendente-de rogar-te acredites que na história de meu pai e dos seus nomes de batismo,--jamais pensei em atropelar Francisco Primeiro,-nem no caso do nariz [...] intentei caracterizar os espíritos militares de meu país---a ferida em sua ilharga fere qualquer comparação desse tipo [...]---ou que meu livro se oponha à predestinação, ou ao livre-arbítrio, ou aos impostos. Se a algo se opõe,-permitam-me vossas senhorias dizer que é ao mau humor; visa, mercê de elevação e depressão mais frequente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a bile e outros sucos amargos da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de sua majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles. (STERNE, 1984, p. 307)

Inserido na tradição narrativa satírica e digressiva que possui expressividade principalmente com Jonathan Swift (1667-1745), Sterne lança essa autoficção (neologismo criado pelo teórico francês Serge Doubrovsky, em 1977) que, em vias de criticar a moda de narrativas autobiográficas e lineares, com enredo, tempo e espaço claramente definidos, em voga no seu tempo, cria um narrador que discute as formas literárias a partir de pressupostos teóricos e relativiza a veracidade das informações, expondo as fissuras da criação ficcional que, para o romance autobiográfico, deveria ficar completamente imerso<sup>9</sup>. Conceito relativamente novo no

---

<sup>9</sup> Anna Faedrich Martins (2011, p. 188-189) explica que, “para Lejeune, uma definição plausível para autobiografia seria ‘o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade’. A autobiografia, segundo o teórico, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um pacto autobiográfico, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor.”

campo literário, autoficção segue sem estrutura delimitada em termos de teoria. São os críticos franceses que mais têm se debruçado sobre essa modalidade de literatura, e na retomada desses escritos no Brasil, usamos por base o artigo de uma pesquisadora do tema autoficção que sintetiza as discussões já realizadas em torno do conceito, Anna Faedrich Martins (2011), intitulado *Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

A autora afirma que, na concepção atual de autoficção, esta é entendida como uma estrutura oposta à forma da autobiografia romanesca: “Sébastien Hubier acredita que a autoficção surge como uma solução para tirar a autobiografia de seus impases” (MARTINS, 2011, p. 186). Em seu artigo podemos perceber que a crítica considera o recurso autoficcional como puramente pós-moderno, surgido após a guinada da subjetividade no Romantismo que vai, mais tarde, dar origem ao monólogo interior e ao fluxo de consciência, para os quais a autora utiliza como exemplo Proust e Woolf, dentre outros. Porém, sabe-se que Sterne é o precursor de tais recursos (WATT, 2010), assim como também é grande sua influência ao movimento *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico alemão, conforme aponta Vasconcelos (2007a, p. 113). Do mesmo modo, Sterne é importante fonte para se estudar a autoficção enquanto estrutura que ultrapassa os jogos ficcionais da autobiografia, haja vista que Tristram tem por objetivo, em seu discurso, satirizar essa forma de romance, no sentido das definições encontradas pela pesquisadora do conceito de autoficção no Brasil:

A autoficção insere dentro do universo do Romance, o uso singular da primeira pessoa e o tempo do presente, mostrando uma nova perspectiva da possibilidade de criação de uma diegese e de um eu igualmente romanesco. Se, por um lado, Barthes observa que o eu é menos ambíguo e o ele é impessoal (grau negativo da pessoa), por outro, Doubrovsky teoriza a respeito do discurso autoficcional, em que o escritor estabelece um pacto oxímoro com o leitor, que, por sua vez, levanta o questionamento a respeito da identidade real do sujeito; estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica; e explora os limites fugidios da realidade e da imaginação. (MARTINS, 2011, p. 188-189)

Trata-se de um conceito considerado pós-moderno, mas que, no entanto, possui raízes calcadas já em *Tristram Shandy*, afinal, em sua definição encontra-se a seguinte estrutura: “[...] a autoficção é autorreferencial, metatextual e metaficcional” (MARTINS, 2011, p. 193). A autora ainda destaca, tomando por base

os teóricos Roland Barthes, Wolfgang Iser e Umberto Eco, a importância da relação com o leitor e do papel dado a este pelo romancista, na relação com o texto e com o narrador. Nos próximos capítulos será analisada essa mesma relação com o leitor em *Tristram Shandy*, um dos elementos responsáveis por tornar esta obra a precursora dos modernos, e, conforme Linda Hutcheon (1985), uma das iniciadoras da metaficção e da paródia, que ressignifica a noção do papel do leitor.

Num jogo entre tradição e ruptura, Sterne, bom leitor que era, para compor suas ideias inovadoras de texto, fizera uma junção de outras ideias transgressoras que lera de autores como Bayle, por exemplo. Além deste, Ginzburg (2004), em *Nenhuma ilha é uma ilha*, nos revela outras tradições às quais o pároco está vinculado, como por exemplo o filósofo Erasmo de Roterdã (1466-1536) e o escritor renascentista Thomas More (1478-1535).

É possível haver, ainda, inúmeras relações a serem descobertas em obra tão complexa. Detalhe que possibilita um novo olhar sobre a forma shandiana é o desvendamento do caráter obsceno do discurso de Tristram que é proveniente dos escritos do filósofo francês Pierre Bayle (1647-1706), que exercera enorme influência no Iluminismo. Ginzburg (2004, p. 72) conta que Sterne, em 1852, emprestara da Minster Library o grandioso *Dicionário* de Bayle e só o devolvera após dez meses. Nesse *Dictionnaire Historique et Critique* (1697), Bayle discute em certa passagem que “não há nenhuma diferença entre as expressões mais obscenas e as mais pudicas: tudo depende do leitor (ou do ouvinte)” (GINZBURG, 2004, p. 79). Sendo assim, procura demonstrar que as obscenidades que proporcionam dubiedade a uma obra de ficção é relativa da interpretação do leitor, e para isso cita um trecho elucidatório da peça de Molière (*Crítica da escola de mulheres*): nesta peça, enquanto uma personagem reclamava da obscenidade que se encontrava em uma metáfora (da fita que lhe tomaram) utilizada por outra personagem, aquela que a ouvia rebate: “[...] se a senhora quiser entender outra coisa, é a senhora, não ela, que se suja, uma vez que ela fala apenas de uma fita que lhe tomaram” (MOLIÈRE apud GINZBURG, 2004, 79). É diante disso que o crítico italiano afirma que “o tema das obscenidades tem implicações bem mais importantes, pois não se liga ao conteúdo desta ou daquela passagem, mas à própria construção do romance” (GINZBURG, 2004, p. 78). Ou seja, Sterne constroi a obra toda sob um discurso dúbio, que deixa o leitor alerta quanto a não ser seguro acreditar, em primeiro momento, nos sentidos do texto.

*Tristram Shandy* foi acusado, pela crítica, de ser ultrajantemente obsceno, desde seu primeiro volume. O personagem-narrador chocou as damas da época já na primeira página, ao relacionar o ato de dar cordas ao relógio com o ato sexual entre seus pais (STERNE, 1984, p. 47). José Paulo Paes (1984) conta que os maridos reclamaram que as senhoras estavam receosas de ir à relojoaria no período de publicação da obra temendo serem vítimas de dizeres maldosos devido à tal passagem do texto. A narrativa é toda permeada de ironia e metáforas que a tornam ambígua e, em muitos casos, obscena.

Um exemplo da aproximação de pensamentos entre Sterne e Bayle é o episódio discorrido em torno do nariz do narrador que fora achatado ao nascer por um aparelho de parto chamado fórceps, utilizado pelo parteiro local, Dr. Slop. Tratava-se de um aparelho recém descoberto e que o doutor estava deveras ansioso por utilizar. Tio Toby percebera tratar-se de um aparelho agressivo, mas ainda assim o médico realizara o parto com o mesmo e, acidentalmente, deformara o nariz de Tristram. Por conta desse nariz deformado, Walter desenvolve uma de suas obsessões (*hobby-horses*<sup>10</sup>) – que era dissertar a respeito da influência do tamanho dos narizes na personalidade do indivíduo, ideia embasada pela investigação do texto *Colloquia Familiaria*, de Erasmo de Roterdam (1466-1536):

De todos os opúculos que meu pai se deu ao trabalho de obter e estudar, em busca de apoio para a sua hipótese, nenhum outro lhe causou, a princípio, mais cruel desapontamento do que o celebrado diálogo entre Pamphagus e Cocles, escrito pela pena casta do grande e venerado Erasmo, acerca dos vários usos e oportunas aplicações dos narizes compridos. (STERNE, 1984, p. 241)

Ao explicar o “cavalinho de pau” (*hobby-horses*) de seu pai, Tristram realiza diversas metáforas provocadoras e parodia *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, ao fazer uso da palavra *Tickletoby*, que é uma gíria referente à palavra pênis; diante disso, insulta ao leitor chamando-o de “inculto” por não ser capaz de compreender apropriadamente suas metáforas, e, sendo assim:

---

<sup>10</sup> Na tradução brasileira o termo é equivalente à Cavalinho de Pau. Trata-se de um interesse concentrado demasiadamente em poucas coisas e que afeta a todos os membros da família Sandy. O tio Toby, por exemplo, possui obsessão por construir, com miniaturas, o cenário da Batalha de Namur onde recebera o ferimento da virilha.

[...] melhor seria que atirásseis o livro fora, sem mais perda de tempo; pois, sem *muita leitura*, com o que sabe vossa excelência que quero dizer *muito saber*, não conseguireis penetrar a moral da página marmórea ao lado (mosqueando o emblema de minha obra!), assim como, a despeito de toda a sua sagacidade, o mundo não logrou deslinda as muitas opiniões, transações e verdades que ainda jazem misticamente escondidas sob o escuro véu do negro. (STERNE, 1984, p. 242, grifo do autor)

Contudo, narrador autoritário que é, não permite que sossegadamente se interprete suas linhas, e tenta confundir o leitor, ao ironizar a possível compreensão das maliciosas entrelinhas: “[...] minha cara jovem, não permitas, se o puderes impedir de alguma maneira, que Satã se aproveite de qualquer elevação de terreno para cavalgar-te a imaginação” (STERNE, 1984, p. 241).

As muitas páginas que abordam o tema do tamanho dos narizes foram severamente repreendidas pela crítica, o que levou Sterne a prolongar, ainda mais, a discussão do assunto. Mas o que não é possível conceber na mentalidade da época é que não são despreziosas as suas afrontas. Através do personagem Walter Shandy, o autor consegue explicitar como é ampla essa inserção da dubiedade, pois, para além das ironias obscenas, o autor busca relativizar o papel do leitor e do discurso do narrador: o primeiro tem domínio sobre aquilo que, aparentemente, o narrador-autor estaria a controlar. Ao iniciar a leitura de uma obra, automaticamente se faz um pacto de leitura. Diante disso, vemos que Tristram provoca o leitor porque, ao exercer o papel de um escritor literário, recusa-se a aceitar que alguém seja capaz de retirar do texto apenas aquilo que o autor permite:

[...] essa liberdade só é possível precisamente porque – graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde mitos primitivos até o moderno romance policial – os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras. (ECO, 1994, p. 14)

No sentido do que diz Umberto Eco (1994) na passagem acima, é possível pensar que o leitor ficcionalizado por Sterne em *Tristram Shandy* mostra ter dificuldades em seguir o caminho ideal - que seria entender o que está dito - enquanto que, na verdade, este leitor representa as variadas leituras que o texto proporciona. O excerto abaixo pode ser visto como um epítome dessa problemática, encenada na obra quando Walter Shandy tenta desvendar o texto de Rotterdam, por

acreditar que há algo além do que está sendo dito:

Homens de saber, irmão Toby, não escrevem à toa diálogos sobre narizes compridos.-----Vou estudar-lhe o sentido místico e alegórico; aqui há terreno bastante para fazer um homem voltar a ele, irmão. Meu pai continuou a ler.-----  
 Pois bem, acho necessário informar a vossas senhorias e excelências que, além dos muitos usos náuticos dos narizes compridos enumerados por Erasmo, o dialogista afirma que um nariz [...] comprido possui também suas conveniências domésticas; pois, em caso de aperto,-e à falta de um par de foles, servirá muitíssimo bem *ad excitandum focum* (para avivar o fogo.) (STERNE, 1984, p. 242-245)

Conforme é elucidado pelas notas da edição de *Tristram Shandy*, Sterne faz uma paródia do texto de Erasmo, pois trocou a palavra *foculo* por *focum*, que mais adiante na narrativa acaba sendo desfigurada por Walter, durante sua pesquisa, e transforma-se em *ficum* que em latim é referência ao sexo feminino. O leitor, portanto, possui a liberdade de ir pelo caminho obscuro que a narrativa indica seguir (porém, somente os leitores mais cultos seriam capazes de o fazer), como também pode optar, caso não queira manchar sua mente, a ir pelo caminho literal.

Essa relação entre o narrador-autor e o leitor é evidente quando acontece o diálogo entre os personagens Tristram e Eugenius, um amigo da família Shandy, quando este alerta ao primeiro quanto à dubiedade do assunto acerca de narizes. Tristram, contudo, defende-se e coloca às claras a discussão já feita por Bayle, como mencionamos acima, sobre ser de inteira responsabilidade do leitor a recepção e compreensão do texto. Segue, abaixo, um excerto da conversa entre Tristram Shandy e Eugenius:

[...] aqui há dois sentidos,-disse ele.-E aqui há dois caminhos, repliquei, voltando-me abruptamente para ele,-um sujo e o outro limpo;-qual deles tomaremos?-O limpo,-evidentemente, replicou Eugenius. Eugenius, disse-lhe eu, pondo-me diante dele e encostando-lhe uma mão ao peito,-definir,-é desconfiar.-Assim triunfei de Eugenius; mas triunfei dele como sempre faço, como um tolo. [...] por isso, defino um nariz como segue-rogando e suplicando de antemão aos meus leitores, tanto do sexo masculino como do feminino, qualquer que seja sua idade, cor da pele e condição, que pelo amor de Deus e de suas próprias almas guardem-se das tentações e insinuações do demônio e não permitam que, por qualquer arte ou artimanha, ele lhes ponha nas mentes outras ideias que não sejam as por mim postas na minha definição.-Pois pela palavra *Nariz*, ao longo de todo este longo capítulo de narizes, e em

qualquer outra parte desta obra onde a palavra Nariz apareça,- declaro que, com a dita palavra, quero dar a entender Nariz; nada mais, nada menos. (STERNE, 1984, p. 234-235)

Apesar de mostrar que a malícia é obra que o leitor constrói, o trecho também mostra que, uma vez que “definir é desconfiar”, como o próprio afirma, a liberdade do leitor está em risco. Desse modo, se há um vislumbre de consciência acerca de ser um caminho mal e outro bom, tem-se consciência de que o mal existe, portanto já pensou a malícia. O leitor então, vê-se irremediavelmente conduzido pela forte mão desse “tolo” narrador que se faz de bufão para enganar aos mais inocentes.

As formas que Sterne escolhera para seu romance foram emprestadas num procedimento paródico que confirma o que tentamos demonstrar até aqui, qual seja: “[...] pela reunião imprevisível de várias vozes culturais, o riso carnavalizante foge ao controle do poder vigente, ideológico e literário, adquirindo um vigor denunciatório e antiilusionista, questionando valores tradicionais e evidenciando a literariedade da literatura” (SOARES, 2005, p. 73). Nessa obra, composta por tantos tipos de formas e características, e que parte dos princípios de variadas vertentes filosóficas e humanistas, Sterne evidencia sua gratidão e reconhecimento a cada um dos que permeiam o mundo da arte que ele tanto apreciava<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> O autor irlandês além de grande leitor literário, também era extremamente afeiçoado a peças teatrais, e devido à frequência com que as assistia, até mesmo lhe perguntaram porque não escrevia textos dramáticos, haja vista, também, a recorrência ao gênero teatral em *Tristram Shandy*. Sterne travou amizade com o grande dramaturgo David Garrick, o qual apreciou *Tristram Shandy* logo de início, e do qual as peças teatrais o pároco fora imensamente fã, o que foi observado através das cartas trocadas entre ambos. De acordo com o que traz Alexander John Dick (1994, p. 1-3), em sua dissertação de mestrado: “A especificidade das referências de Sterne ao teatro contemporâneo não é algo novo à escola Shandean. Críticos já estabeleceram extensivamente que Sterne tinha tanta familiaridade com a arte teatral quanto com pintura e música – nos quais era um entusiasta amador. Arthur Cash, biógrafo mais completo de Sterne, nota que, enquanto jovem clérigo em York, ele certamente apreciou peças de diversas companhias em tour e provavelmente engajou no teatro amador. A participação de Sterne no teatro não estava limitada a observação e ele parecia dar suporte ao teatro que estivesse aberto a experimentação. Mais tarde, as próprias publicações de Sterne e sua saúde em declínio constante começaram a demandar-lhe mais tempo e energia. Mas ele continuou a visitar o teatro enquanto estava na Itália, e quase todas as noites após seu retorno a Londres, apesar de sua debilitada saúde, até o fim de sua vida” (tradução nossa).

“[...] The specificity of Sterne's references to his contemporary theatre is not new to Shandean scholarship. Critics have established extensively that Sterne was as familiar with theatre arts as with painting and music - in both of which he was an enthusiastic amateur. Arthur Cash, Sterne's most comprehensive biographer, notes that while a young clergyman at York he likely enjoyed the plays of many touring companies and probably engaged in amateur theatricals (*Early Years 71*, 207: Hafter

## 2.2 TRISTRAM SHANDY ENTRE OS ANTIGOS E OS MODERNOS

É no século XVII que a intelectualidade começa a pensar sobre a individualidade do gosto que, segundo Joan DeJean (2005), é o motivo precursor que desencadeia as Guerras Culturais que irão efervescer a França e a Inglaterra. Na aclamada obra *Querelle des Anciens et des Modernes*, a autora apresenta o papel do “[...] conflito cultural do século XVII em conjunto com o do nosso século [...] como eixo propulsor para a história do que hoje pensamos ser a modernidade” (DEJEAN, 2005, p. 12). A Querela dos Antigos e Modernos reside em torno da defesa que Boileau (1636-1711) e outros muitos faziam na França da grande produção em verso que compuseram o cânone até o século XVII. Na Inglaterra, esse embate fora chamado de Batalha dos Livros, à qual Swift, em *The Battle of the Books* (1704), sob forma de sátira, buscou enfatizar como era fútil travar tamanhas disputas em torno de palavras e livros.

A crítica especializada, entre os séculos XVII e XVIII, tanto da França quanto da Inglaterra, era em sua maioria conservadora e, desse modo, o teatro era a forma literária mais apreciada devido à sua nobre origem. Como a crítica voltava-se com frequência à teorização da estrutura moral e verossímil, com propósitos utilitários ao teatro, o romance, a despeito de não possuir modelos estruturais rígidos, acabou por assumir a essência livre e gozar de liberdade, mesmo sob ferozes ataques por parte de Nicolas Boileau (VASCONCELOS, 2007a, p. 67):

O teatro, pelo lugar de honra que ocupou no século XVII, havia relegado a prosa de ficção a um plano secundário, mas foi quem acabou por ceder aos romancistas régua e compasso na difícil missão de unir arte e moral, dogma indiscutível dos preceitos clássicos vigentes na literatura dramática. Os romancistas adotaram as palavras de ordem instruir e divertir e distribuíram à farta a justiça poética aristotélica (também chamada de justiça imanente), que previa a recompensa da virtude e a punição dos vícios. Esses mesmos princípios iriam balizar também a atividade crítica em todo o século XVIII, **cuja tarefa envolveria detectar as transgressões ao bom senso e ao bom gosto, repudiar as cenas grosseiras e vulgares (o que levou alguns críticos a reprovar Fielding e Sterne, por exemplo)** e, muitas vezes, ter mais presentes os valores éticos do que os artísticos das obras em discussão. (VASCONCELOS, 2007a, p. 69, grifo nosso).

---

480) [...] Sterne's participation in the theatre was not limited to observation and he seemed to support a theatre which was open to experimentation. Later, Sterne's own publications and ever declining health began to take up more time and energy. But he continued to visit the theatre while in Italy, and almost nightly upon his return to London, despite his ill-health, to the end of his life.”

Diante desse cenário, Sterne, na mesma linha de Swift, adota uma linguagem satírica para criticar e por vezes debochar dos intelectuais que defendiam o cânone clássico, em especial as regras rígidas, assim como os escritores que orientavam, por estas, seus escritos. Exemplo disso em *Tristram Shandy* é o prefácio que se encontra no meio do terceiro volume da obra e se pauta na sátira, na paródia e na ironia a esse universo da crítica-teórica do período. Em certo ponto do prefácio, o narrador passa a utilizar a forma de uma parábola para explicar porque ele não segue as regras tradicionais, uma vez que as considera a “[...] Magna Charta da estupidez,---mas vossas reverências vêem claramente que ela foi obtida de maneira tal que fazer jus a ela não vale um vintém furado [...]” (STERNE, 1994, p. 220). Sob uma forma dramática, o narrador discursa ironicamente sobre o processo de engenho de obras nobres, mas demonstra acreditar que não seria algo suportável: “[...] é mais do que a natureza pode suportar!---segurai-me,---estou atordoado,---completamente cego,---vou morrer,---morri.---Socorro! Socorro! Socorro!” (STERNE, 1994, p. 213). No prefácio também se encontram palavrões, como “filhas da puta” (STERNE, 1994, p. 215), que transgridem as leis do decoro, e a palavra “peidar” (STERNE, 1994, p. 212), considerada linguagem grosseira; ambos os casos servem de referência ao que afirma Vasconcelos (2007a) no excerto acima, pois a obra de Sterne foi repreendida por alguns críticos. Na passagem abaixo é possível observar referência a isso:

Pois bem, meus caros antishandianos e triplamente sagazes críticos e companheiros de trabalho, (pois para vós escrevo este Prefácio)----  
--e vós, sutilíssimos estadistas e discretíssimos doutores, (avante---  
puxai as barbas) renomados por vossa gravidade e sabedoria [...]  
[...] assim sendo, vossas reverências e senhorias descobrirão agora--  
-e não está mais em meu poder vo-lo ocultar um momento sequer---  
que o fervente desejo em prol de vós com que pus mãos à obra não  
era mais do que o primeiro e insinuante *Como passais?* de um  
prefaciador lisonjeiro a reduzir seu leitor ao silêncio, assim como um  
amante faz por vezes com sua esquiva amada! (STERNE, 1994, p.  
213-216)

Em seguida, Tristram passa a comentar acerca daqueles que por ventura decidem seguir esses caminhos canônicos, seus “irmãos de profissão” - os “milhares de viajantes perdidos na treva (no caso das ciências da erudição, pelo menos)” (STERNE, 1994, p. 216) – que passariam por situações difíceis, torturantes, cheias infortúnios e erros, tudo isso para agradar aos críticos conservadores, aos

quais se refere como “grandes cabeleiras” e “longas barbas” (STERNE, 1994, p. 220). Por fim, Tristram, em seu papel de autor, afronta diretamente as teorias clássicas e as opiniões dos críticos quanto à sua forma shandiana: “Qualquer que seja o propósito,---a paz esteja com elas;--- assinale-se apenas,---que não escrevo para elas.” (STERNE, 1994, p. 220)

O elemento cômico perpassa todo o prefácio: ao criticar os embates entre os “Antigos e Modernos”, demonstra ser o riso a única resposta às polêmicas que envolviam os dois grupos, estas que eram publicadas na imprensa da época. Quanto a isso, a teoria reconhece que:

[...] em geral, quanto mais séria a disputa, mais estridente o riso que a rejeita como um passatempo trivial. Os comentaristas contemporâneos que descartaram as Guerras Culturais atuais como discussões insulares de eruditos radicais privilegiados pela estabilidade universitária e em desarmonia com as principais correntes da sociedade seguem, por assim dizer, as pegadas de Callières e de Swift. Argumentar que a única resposta adequada a tais inconseqüentes controvérsias é o riso, pode bem ser o melhor meio de se eliminar a ameaça imposta por todas verdadeiras confrontações entre Antigos e Modernos.” (DEJEAN, 2005, p. 32)

Sobre o embate entre os críticos que se dividiram entre Antigos (pois defendiam os escritos clássicos) e Modernos (que defendiam os novos artistas, com novos e libertários ideais), DeJean (2005) apresenta as diversas mudanças que ocorreram durante os séculos XVII e XVIII, que contribuíram de maneira direta para o triunfo dos Modernos. O estudo da autora focaliza os anos de 1690 a 1990, período que compreende o assunto através de “proclamações, contraproclamações e ataques”, e a leva a perceber que a crença do progresso científico, dando origem ao iluminismo, dá início a uma ansiedade em relação às tradições, que resultam em questionamentos e transgressões que trabalham na construção de um outro novo (DEJEAN, 2005, p. 40). Desse modo, “[...] o iluminismo foi o primeiro precursor da modernidade; a modernidade foi em seguida gerada pela inquietação do que é conhecido como o primeiro legítimo *fin de siècle*.” (DEJEAN, 2005, p. 40)

No século XVIII, França e Inglaterra têm o terreno literário dominado pela prosa, e o romance está sendo consumido em grande escala, como podemos ver não só com DeJean (2005), mas também com Watt (2010). Diante disso, os Antigos vão à luta para tentar impedir essa tendência que, segundo eles, colocaria fim em muitos gêneros canônicos aclamados. Nicolas Boileau era personalidade

muito influente no período, em especial na Academia Francesa, e foi o que mais enfureceu-se com a leitura do poema em prosa de Charles Perrault (1628-1703) no qual este defendia os Modernos. Perrault, em seu poema de vinte e seis páginas, traça reflexões acerca da legitimidade da criação de cânones que, para ele, é relativa. Ao sair em defesa dos modernos e da necessidade da originalidade e gosto individual, contrapondo, assim, a visão dos Antigos, Perrault desencadeia a Guerra entre “Antigos e Modernos”.

Como resultado da agitação que causara Perrault, Boileu, crítico que sempre defendeu regras rígidas à literatura, publica, em 1688, um texto intitulado *Dialogue des héros de roman* que, segundo DeJean (2005, pp. 88) fora editado para configurar sua participação à “guerra literária”, já que se tratava de um texto satírico e paródico de uma obra dos Modernos, *Diálogo dos mortos*. Pelo olhar da historiadora, o texto de Boileau constitui:

[...] um violento ataque ao gênero romance, o primeiro sinal do que se tornaria um grave lugar-comum ao longo do século XVIII: a visão do romance como um agente de corrupção, como uma perigosa e subversiva forma de literatura e uma ameaça à fibra moral da nação. Tomar armas contra o romance durante o primeiro ano das Guerras Culturais foi também um perfeito, embora indireto, ataque à doutrina Moderna de que a originalidade deveria ser valorizada acima da tradição: o romance era o único gênero desenvolvido de modo importante no século XVII que *não* foi, de forma alguma, imitação de um gênero conhecido desde a antigüidade (DEJEAN, 2005, p. 88-89).

O romance, como se percebe na passagem acima, é um gênero inovador por excelência, pois diferia das demais produções já consagradas pelo cânone. Como já se conhecia produções romanescas desde o século XVII, ao elaborar *Tristram Shandy*, Sterne já dispõe de meios para conhecer as críticas a esse respeito, bem como as diversas formas de se fazer prosa. Diante da assumida liberdade que o romance experimenta, enquanto um gênero que não possui formas fixas, a narrativa shandiana manifesta um ideal de inovação a partir da autoconsciência do narrador. Por ser um gênero desprestigiado em meio aos Antigos, Sterne realiza um epítome dessa desvirtuação literária, subvertendo os mecanismos de escrita e de enredo. A consciência dessa discussão acerca do gênero romance para os Antigos parece transparecer nos momentos em que o romancista utiliza o riso para relativizar o olhar da crítica, pois dá voz ao crítico

literário. Isso ocorre por meio da descrição feita pelo narrador Tristram de um momento em que este é questionado por um crítico literário acerca de sua opção por determinados caminhos narrativos e procedimentos descritivos. Diante da pressuposição de que o crítico irá estranhar sua forma narrativa, Tristram explica o porquê de seguir os caminhos que escolhera e não outros mais tradicionais. Após introduzir suas reflexões quanto às formas convencionais e sua própria forma experimental, ri abertamente do espanto que isso causaria ao crítico de sua obra:

Não há nada mais tolo, quando se está incorrendo nos gestos de celebrar um divertimento desta espécie, do que dispor as coisas tão mal a ponto de facultar aos críticos e à gente de gosto refinado pô-las a perder. E nada há mais capaz de incitá-las a fazer isso do que deixá-las fora da festa, ou, o que é de igual maneira ofensivo, prestardes atenção ao restante dos convidados de maneira tão digna de nota que é como se não houvesse nada que se parecesse a um crítico (de profissão) sentado à mesa.

---Guardo-me de ambos; porque, em primeiro lugar, deixei de propósito uma dúzia de lugares livre para eles;---e, em segundo lugar, porque os cortejo a todos,---Cavalheiros, beijo-vos as mãos,----  
--assevero que nenhuma outra companhia poderia dar-me sequer metade do prazer que experimento,---juro-vos que estou contente de ver-vos,-----rogo-vos apenas não vos sintais como estranhos; sentai-vos sem cerimônia e atakai de rijo. (STERNE, 1984, p. 115-116)

A cerimônia feita em torno de seu respeito ao crítico é, no mínimo, algo dissimulado, uma vez que, ao fim do excerto acima faz uso da palavra “rijo” que pode indicar a rigidez com que comumente se lança olhar ao romance. Mesmo que pareça dar credibilidade às afrontas do crítico especializado, em todos os momentos o narrador justifica que possui consciência da forma correta, pois afirma que escreve “[...] como um homem de erudição;-----que mesmo meus símiles, minhas alusões, minhas ilustrações, minhas metáforas, são eruditas [...]” (STERNE, 1984, p. 116). Sua escolha por caminhos tortuosos, portanto, sem se importar sequer se o leitor “aprova ou deixa de aprovar” as suas escolhas, é justificada pela sua percepção de que a liberdade da qual faz uso é uma forma de melhor expressar-se na literatura. Para conseguir essa maneira mais eficiente de expressão, ultrapassa os limites da literariedade colocando páginas com desenhos que explicam cenas, sentimentos ou intenções, outras vezes desenhando de próprio punho ou subvertendo a noção de enredo. Tristram acredita que certas histórias que precisa contar poderiam ser recebidas de maneira “fria e desenxabida”, sendo assim é preferível cortá-la antes

de chegar ao fim, mesmo que isso desagrade ao “homem no ofício das Letras”:

-----Escritores de minha estirpe têm um princípio em comum com os pintores.-----Quando uma cópia exata é de molde a tornar nossos quadros menos impressionantes, escolhemos o mal menor, julgando ser até mais perdoável pecar contra a verdade do que contra a beleza. (STERNE, 1984, p. 121)

Em certos momentos, a liberdade adotada na obra de Sterne é tão cômica que beira ao grotesco. A personagem Tristram Shandy afirma que sua obra está sendo escrita para curar a melancolia, e demonstra ciência de assuntos medicinais e psiquiátricos acerca do riso como cura da bile negra:

O verdadeiro shandeiísmo, pensai o que quiserdes contra ele, abre o coração e os pulmões e, como todas as afeições que partilham da sua natureza, força o sangue e outros fluidos vitais do corpo a fluir livremente pelos respectivos canais e faz a roda da vida dar volta sobre volta, alegremente.

Fosse-me concedido, como a Sancho Pança, escolher meu reino [...] seria, isto sim, um reino de súditos sempre a rir abertamente. E como as paixões biliosas e mais saturninas, com criar perturbações no sangue e nos humores, têm má influência, pelo que vejo, tanto no corpo político quanto no corpo natural---e como só o hábito da virtude pode realmente governar tais paixões e submetê-la à razão---eu acrescentaria à minha prece---que Deus dê aos meus súditos a graça de serem tão SÁBIOS quanto tão ALEGRES; então, eu seria o mais feliz dos monarcas e eles o mais feliz dos povos sobre a terra.-- ---- (STERNE, 1984, p. 341)

Os estudiosos antigos, em geral médicos e pensadores, explicam a saúde e a doença através do equilíbrio ou desequilíbrio de quatro humores, no caso o sangue, a pituíta/fleuma, a bile amarela e a bile negra. Dentre os ditos humores, a bile negra é considerada a mais perigosa devido à sua instabilidade. Trata-se de uma substância corrosiva e sombria que pode influenciar estados de melancolia. Todos esses humores podem sofrer alterações e causar doenças. Os estudiosos acreditavam que irregularidades na produção da bile negra favoreciam o surgimento de inúmeras doenças, inclusive mentais, como é o caso de estados de melancolia. De acordo com o fragmento, Sterne promete que sua obra tratará a melancolia com o riso, remédio infalível contra os desequilíbrios dos fluidos (humores) vitais do corpo.

De acordo com Minois (2003, p. 558), o riso “[...] é uma faísca que

vela as emoções, responde sem responder, não fere e diverte. [...] é uma revolta superior do espírito. [...] sem ele os sofrimentos do século seriam ainda mais insuportáveis”. Assim, o caráter bem humorado do narrador, bem como suas inúmeras peripécias durante a construção do enredo, são semelhantes, em certos pontos, às produções picarescas que fazem uso do riso, da comicidade, para ocultar algo que é por demais sério.

O narrador-autor-personagem, Tristram, por vezes, porta-se como um bobo da corte, bem humorado para entreter, como se nada soubesse da sociedade que o cerca, assim como o pícaro. Afirma não ser um homem sábio, nem uma personagem que realizará grandes feitos como se espera dos heróis literários. Utiliza um capítulo inteiro para digressões sobre o herói de seu romance, o qual afirma, ironicamente, não ser um homem nobre. Sua discussão sobre o tipo de herói do seu romance é longa e encaminha-se para uma diminuição de suas características: “cortesmente, dai-me o crédito de um pouco mais de sabedoria do que a aparentada pelo meu aspecto exterior [...] ride comigo ou de mim [...]” (STERNE, 1984, p. 53). Afirma, ainda, que não se trata de um ser de boa sorte, como os heróis tradicionais:

Tenho sido contínuo joguete daquilo a que o mundo chama fortuna; e conquanto não a difame dizendo que me tivesse feito algum dia sentir o peso de qualquer grande ou assinalado mal;-----mesmo assim, com a melhor disposição do mundo, digo, dela, que em todos os estágio de minha existência, e a cada volta e esquina em que me podia favoravelmente tratar, essa descortês Duquesa castigou-me com uma série de lamentáveis infortúnios e acidentes adversos quais nenhum pequeno HERÓI jamais enfrentou. (STERNE, 1984, p. 52)

Ainda que não tivesse sido uma modalidade subversiva e marginal do gênero romance, a picaresca consistia em forma divergente daquela considerada propriamente em ascensão, que seria a autobiográfica. As autobiografias da época, vale enfatizar, buscavam retratar os indivíduos mais tradicionais da burguesia, enquanto que a picaresca trazia como herói o pícaro, aquele que reside às margens da sociedade, tanto na questão financeira quanto na questão social, sobrevivendo da trapaça. Segundo González (1988), o pícaro surge como uma sátira do romance de cavalaria e como uma carnavalização da nobreza. Na mesma linha da narrativa picaresca, *Tristram Shandy* apresenta um personagem que não segue os padrões clássicos de protagonista (cercado de grandes feitos e virtudes) e vive à margem da

nobreza, à qual dirige-se com ironia e desdém.

Essa tendência de abordar temas cotidianos e corriqueiros, a focalizar heróis plenamente humanos, com falhas e incertezas, e, por vezes, marginais, fizera do romance uma modalidade baixa da literatura, no momento em que a valorização literária estava condicionada aos padrões clássicos de arte, voltados para temas universais e nobres. O século XVIII é um período em que os preceitos aristotélicos são reacendidos e, portanto, o caráter da verossimilhança é algo buscado à risca pelos autores, bem como as grandezas clássicas. Segundo Luiz Costa Lima (2009, p. 201), trata-se de um “[...] Aristóteles empobrecido pela leitura normativa da *Poética*”.

Henry Fielding, por exemplo, influenciado pela arte verossímil, busca incessantemente aproximar-se ao máximo da realidade. Para tanto, parte em busca de aproximações entre documentos e os seus relatos, pois, “a ‘*porte étroite*’ do romancista consiste em extremar o provável sem recair em seu oposto. Historiadores e romancistas dão-se as mãos, são igualmente legitimáveis ao recusarem a matéria ficcional” (LIMA, 2009, p. 200).

Devido a esse tipo de controle que perpassa pelos romances em ascensão no século XVIII, da busca pelo crível, Tristram diz que realiza pesquisas em bilhetes de seu pai para conhecer melhor as histórias que vai contar, e também busca fazer uso de mapa, diagramas, gravador e tudo o que for possível para não dar margem a interpretações errôneas. Trata-se de uma ironia que relativiza a forma adotada pelos demais autores, como é o exemplo de Fielding que buscava deixar seu romance com o aspecto de um trabalho de historiador, através de pesquisas que poderiam respaldar suas histórias narradas. Lima (2009, p. 199) afirma que Richardson e Fielding tinham “reverência à história, a admissão de que o romance precisa se ver sob o espelho do historiador.” A crítica irônica à literatura mimética, tão em voga no período, justifica o jogo de ilusões que Sterne compôs em *Tristram Shandy*, pois, ora leva o leitor a acreditar, ora a duvidar do que diz, por vezes retirando-o abruptamente de sua imersão no mundo diegético, deixando às claras os procedimentos de produção da obra:

Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinquenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre a solicitar-lhe atenção, vistas e perspectivas que

não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar vôo;  
 terá, além disso, diversos  
 Relatos a conciliar;  
 Anedotas a recolher;  
 Inscrições a decifrar;  
 Histórias a entretecer;  
 Tradições a peneirar;  
 Personagens a visitar;  
 Panegíricos a afixar à porta;  
 [...] Para resumir a questão: a cada passo, há arquivos a consultar,  
 bem como pergaminhos, registros, documentos e infundáveis  
 genealogias, que a justiça uma e outra vez o obriga a voltar a ler.  
 (STERNE, 1984, p. 77)

Nessa passagem é possível observar que Sterne não tem medo de quebrar a literariedade e mostrar os convencionalismos de seu texto ao inovar com a lista que fizera sobre os procedimentos de produção de um romance. Além disso, está claro o diálogo com as regras que se prescreve quanto à ficcionalidade crível, pois ironiza que é um procedimento longo e necessita que as fontes sejam consultadas, como um historiador, para poder construir a narrativa. Contudo, além de recorrer às fontes, ele as transpõe na íntegra dentro de seu texto, por diversas vezes, até mesmo em outras línguas, demonstrando preferência ao latim. Isso acaba por desviar do enredo o foco do leitor e o transportar para outro plano diegético, que não aquele que era suposto fazer.

Recurso semelhante ocorre quando o narrador Sterneano concede ao leitor a tarefa de desenhar a viúva Wadman da maneira que este bem é capaz de imaginar, tão parecida quanto quiserdes à sua amante, ou ainda quando suprime partes do texto com asteriscos e pontilhados. Há também as páginas pretas, simbolizando liberdade à imaginação do leitor. Tais recursos configuram-se como uma quebra com a perspectiva de que a narrativa se orienta a fim de encontrar a verossimilhança, à qual presava Fielding e outros escritores do período. Pensa-se que essa “[...] participação ativa do leitor na produção do texto contrabalança o capricho despótico de um narrador que não conhece freios” (GINZBURG, 2004, p. 80).

Ainda no que concerne à verossimilhança, objeto de desejo da maioria dos escritores do período, o teórico Ian Watt (2010, p. 21-22) afirma que Sterne não seguiu a tradição de representar a individualidade partindo da concepção de que o nome próprio carrega em si todas as características da identidade de um indivíduo, discussão esta que permeava o mundo intelectual de sua época, e que

partira das reflexões de Descartes. Os romancistas ingleses estavam inseridos na tradição de nomear suas obras com o nome do indivíduo que seria descrito nas páginas de suas narrativas, tradição que tem a participação de autores contemporâneos de Sterne, como Defoe, Fielding, Smollet e Richardson. Foi grande a atenção dispensada à escolha dos nomes próprios dos heróis romanescos desse período. Em muitos casos, apresentando nome e sobrenome, como é o caso de Tom Jones e Robson Crusóé, os personagens eram baseados em pessoas reais retiradas do convívio de seus autores que, na ânsia por originalidade, chegavam a pesquisar nomes contemporâneos em publicações jornalísticas da época.

Essa realidade do período também está registrada nas páginas de *Tristram Shandy*, de maneira bem humorada, como se fosse uma consciência das tendências literárias com relação à preocupação com nomes de personagens por parte dos escritores. Trata-se das peripécias, ironias e discussões em torno do nome de batismo do narrador-personagem, seja pela concepção de Walter Shandy, seja pela trágica memória da serva Susanah, que esquecera o nome verdadeiro e resultou no batismo com o nome que Walter considerava o pior de todos os nomes próprios: Tristram. Tamanho fora o infortúnio de Walter ter um filho chamado Tristram, que, dois anos antes do nascimento deste, empenhara-se em escrever uma dissertação acerca de tal nome, “mostrando ao mundo, com grande franqueza e modéstia, os motivos de sua grande aversão ao nome” (STERNE, 1984, p. 93), conforme conta o narrador.

Para Walter, o filho deveria se chamar Trismegistus, porque era este o nome do deus grego Hermes Trismegistus, que é o deus egípcio da sabedoria, que corresponde ao deus grego da escrita e da magia. Pela concepção de Walter, os grandes homens que habitaram a terra e o universo mítico se tornaram grandiosos por inspiração de seus respectivos nomes. Tristram, “dissílabo de melancólico som!” (STERNE, 1984, p. 93), seria, segundo Walter, grande infortúnio no destino do filho.

Tristram diz que em sua família “[...] nada jamais ocorreu de maneira comum” (STERNE, 1984, p. 101) e que “[...] todos os membros da FAMÍLIA SHANDY ostentavam originalidade de caráter, em tudo e por tudo [...]” (STERNE, 1984, p. 100) e que por isso os membros não ficavam surpresos com as excentricidades uns dos outros. Sua excentricidade, por natureza, justifica a sua opção por não seguir a forma tradicional dos romances autobiográficos em ascensão

e que elegiam para isso a criação de seres cujos nomes estavam na moda em meio à classe média emergente. A atitude de Tristram em debochar de seu próprio nome, cujo pai abomina e afirma não ser um nome digno, é algo que subverte e satiriza a ordem de importância dada a tal característica.

Além de apresentar indivíduos reais, os escritores do período procuravam ambientá-los em espaços e tempos verossímeis a fim de criar cenas que copiassem a realidade para seus leitores. Watt (1990, p. 17) explica que:

Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como foram usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.

Essa mudança na literatura foi paralela à rejeição do sentido de universal e à ênfase nas particularidades, ainda que novamente “as novas correntes filosóficas e as referentes características formais eram contrárias à opinião literária predominante. No início do século XVIII ainda determinava a tradição crítica a forte preferência clássica pelo geral e universal” (WATT, 1990, p. 17). Todavia, uma tendência estética contrária a essa preferência clássica e apoiadora das particularidades logo se firmou devido à aplicação da abordagem psicológica (WATT, 1990).

Esse conceito de particularidade realista na literatura é relacionado com dois aspectos da técnica narrativa, especialmente importantes, e que fazem com que o romance se diferencie de outros gêneros e formas ficcionais anteriores: o da caracterização e apresentação do ambiente. Além desses dois aspectos, o tempo também se apresenta como um aspecto de grande importância e, segundo Watt (1990, p. 22), ao contrário das formas concebidas como atemporais e imutáveis na Grécia e em Roma, a concepção que se consolidou a partir do Renascimento foi de que “o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem”.

A grande importância atribuída à dimensão tempo pelo romance, por meio da ruptura com as formas literárias tradicionais anteriores de fazer uso de histórias atemporais para retratar verdades permanentes, une-se a outro aspecto de distinção do gênero romanesco: a experiência passada como a causa da ação presente utilizada no enredo (WATT, 1990).

Watt (1990, p. 27) atesta que “todas as características técnicas do romance [...] contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”. Para que tal objetivo pudesse ser alcançado, seria necessária a ruptura com outras tradições ficcionais além das já mencionadas, sendo talvez a mais relevante à adaptação do estilo da prosa para que fosse possível uma impressão de total autenticidade.

Sendo assim, o romance é definido por Watt (1990) como sendo um relato autêntico e completo da experiência humana e que tem como dever o fornecimento de detalhes da história e da individualidade das personagens, bem como as particularidades da época e dos locais onde se passa a ação. Tais detalhes são fornecidos a partir de uma linguagem empregada de modo muito mais referencial do que em outras formas literárias.

O procedimento zombeteiro que Tristram adota para lidar com o leitor perpassa o texto todo através de uma escrita artisticamente elaborada, com linguagens e referências intelectuais que, por vezes, é entrecortada por desenhos, asteriscos, pontilhados. Em meio a pronomes como “gentil leitor”, “caro leitor”, “senhor”, “senhora”, “vossas senhorias”, muitas vezes não apenas de forma cortês, mas irônica, afronta aos mesmos de maneira direta dizendo não serem capazes de compreender seu texto por serem leitores acostumados com narrativas tradicionais e lineares.

Como tentamos demonstrar aqui, Sterne parte de seu contexto histórico e da história literária para elaborar uma obra que é capaz de refletir sobre o próprio ato de narrar e sobre a formação dos cânones, que sacralizam formas fixas de narrativas. Através da ironia, realiza jogos que relativizam a verdade ficcional e a verdade real, e parece tentar quebrar a ilusão da história, quando na verdade está a subverter o sistema das invenções, criando sobreposições de planos diegéticos, que representa as diversas perspectivas da realidade.

Existe em *Tristram Shandy* um intenso jogo de luzes que trata de colocar em evidência outras obras, enfatizando suas características, e trazendo ao mesmo tempo outras tendências de narrativa. Conforme afirma Octavio Paz (1976, p. 134), na relação entre o antigo e o moderno o diálogo não se rompe, o modelo sim, é rompido, mas não o diálogo. Sterne reaviva autores muito anteriores ao seu tempo, numa mescla de aceitação e recusa das formas, mas deixa claro aquilo que,

mais tarde, o teórico Mikhail Bakhtin vai elucidar, sobre ser impossível a pura novidade. Os discursos sempre estarão entrelaçados e *Tristram Shandy* é o epítome disso.

Trata-se de um romance que não segue a forma padrão de narrativa, com começo, meio e fim claramente delimitados. Parte de sua extravagância em relação à forma consiste também no tipo de narrador, que não é apenas um narrador onisciente, mas também o escritor de sua própria biografia. Poderia ser uma autobiografia fictícia do mesmo modo que outros autores já haviam feito anteriormente, também buscando a experimentação literária, idealismo este que invadira o século XVIII. Sterne, contudo, subverte ainda mais essa técnica ao utilizar com esmero o recurso da metaficção. Não fora ele um gênio inventor desse procedimento, mas fora um dos primeiros a utilizá-lo de maneira exagerada e questionadora, e o que mais se empenhara em quebrar a ilusão do leitor em relação à história narrada, criando ao mesmo tempo um novo plano de ilusão narrativa.

[...] a imaginação britânica ocupou-se sempre, com muita liberdade e desprendida audácia, em alterar, a seu bel-prazer, os limites dos gêneros em pleno século XVIII, a ficção de Laurence Sterne – autor de *Tristram Shandy* e de *A sentimental Journey* – é tão inclassificável (não só como gênero de ficção, mas quanto ficção) como as fantasias poético-ensaísticas de muito Romantismo posterior. [...] a consciência técnica dos valores da linguagem e da expressão foi sempre tão lúcida. Essa lucidez não visou nunca à criação e à conservação estrita de um “classicismo” linguístico como a França fez (e desde o Romantismo, tanto tem lutado para livrar-se dele), ainda quando os ingleses sonharam sonhos “clássicos”; **mas aplicou-se sempre a uma competência artesanal, uma dignidade de fatura, que visam sobretudo a realizar as obras tão acertadamente quanto possível, nos moldes livres que o autor escolheu.** (SENA, 1986, p. 74, grifo nosso)

Tristram segue sua metanarrativa a explicar e justificar o porquê de ser tão minucioso e precisar contar tantos outros fatos para poder esclarecer o seu complicado nascimento, que deformara seu nariz, desvirtuara seu nome e, em consequência disso tudo, alterara o seu destino e sua personalidade. Desse modo, não chega a alcançar o propósito de autobiografar competentemente sua inteira trajetória, aos moldes tradicionais, pois a obra se torna um emaranhado de histórias diferentes, com foco ora em Tio Toby, ora na mãe que percorre o livro todo gritando em outro plano diegético (pois está no momento de dar a luz), ora na viúva Wadman,

ora no criado Trim e, em grande parte, nas peripécias de seu pai Walter. Esse procedimento consiste na autoconsciência que era um salto ao procedimento inovador do pós-modernismo, e assim definido por Vasconcelos (2007a, p. 39) no tópico “autoconsciência quanto à inovação e novidade”:

[...] o romance não tem apenas uma forte percepção de si mesmo e de seu processo de fatura mas também reivindica o caráter inovador, o que contribui para a sensação de novidade e estabelece uma relação sempre problemática com a tradição. A admissão da singularidade e da excentricidade de um romance como *Tristram Shandy* é um bom exemplo disso.

Nesse labirinto narrativo, que causara tremendo espanto e apreciação à sociedade leitora e intelectual da época, vemos que Sterne conscientemente coloca em discussão a própria arte literária. Para tanto, o autor incorpora à sua própria forma estruturas de outros textos, criando assim uma estrutura de paródia.

De acordo com a definição teórica do termo, paródia é:

[...] na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no <<vaivém>> intertextual (*bouncing*) [...] (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Segundo a autora, diante do uso da paródia, seja ela crítica, irônica ou de homenagem, o papel do leitor é fundamental para que seja realizado o jogo da aproximação e distanciamento entre as obras com as quais se dialoga. Essa discussão do papel do leitor não será aprofundada neste trabalho no sentido das reflexões da teórica, pois é assunto discutido por muitos autores como Michel Foucault, Roland Barthes e Wolfgang Iser, por exemplo, e ao observar as divergências das concepções de cada teórico, é evidente se tratar de assunto que precisa de estudo mais aprofundado. Sabemos, no entanto, que Sterne possui consciência da importância do papel do leitor para a recepção de qualquer obra, mas principalmente de obra tão intertextual como *Tristram Shandy*. É por isso que

há a presença frequente de diálogos entre narrador e as personagens do leitor e da leitora: para representar a multiplicidade de recepções distintas. Isso está diretamente relacionado à paródia, pois, uma das principais temáticas da relação entre as personagens mencionadas – leitor, leitora e narrador – é de que os primeiros estão acostumados a determinadas obras lineares e populares, por isso, ao usar a estrutura destas – como a autobiografia, por exemplo – faz com que o leitor identifique essa relação de aproximação e distanciamento das tradições.

O recurso pelo qual se estabelece a relação autor/leitor ficcionais é a metaficção, que faz parte dessa nova modalidade de arte que, de acordo com Mikhail Bakhtin (2015, p. 221), se inicia com Rabelais, Sorel, Scarron, Fielding, Smollet e Sterne, e pertencem à segunda linha estilística do romance. Para Hutcheon (1985, p. 94), “[...] a metaficção de hoje contesta a ilusão novelística do dogma realista e intenta subverter um autoritarismo crítico (contendo dentro de si o seu próprio comentário crítico).” Porém, isso que a autora afirma ser próprio de produções artísticas pós-bakhtinianas, conforme tivemos por objetivo evidenciar até aqui é o que define a obra de Sterne, ou seja, já desenvolvida no século XVIII.

O romance aprende a usar todas as linguagens, maneiras, gêneros, força todos os universos caducantes e decrépitos, todos os universos social e ideologicamente estranhos e distantes a falarem de si mesmos em sua própria linguagem e com seu próprio estilo, mas o autor constrói sobre essas linguagens as suas intenções e os seus acentos, postos em combinação dialógica com elas. O autor insere seu pensamento na representação da linguagem do outro, sem violar a vontade e a própria originalidade dessa linguagem. (BAKHTIN, 2015, p. 222)

A definição apresentada acima define a estrutura paródica que caracteriza o gênero em ascensão no período de Sterne e configura uma estrutura do qual o gênero não mais se disassocia, como vemos com os trabalhos de Linda Hutcheon<sup>12</sup>. A consciência que atinge a forma do romance naquele período resulta em uma nova modalidade de ficção que as artes da pós-modernidade não podem mais ignorar. O romance, de acordo com o teórico russo, não mais nega a multiplicidade de sua forma, e assim se apresenta sob uma estrutura metaficcional:

---

<sup>12</sup> Em *Uma teoria da paródia*, a autora afirma que “[...] hoje em dia, as nossas formas culturais são mais, e não menos, auto-reflexivas e paródicas do que alguma vez o foram” (HUTCHEON, 1985, p. 91).

O discurso do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo se funde orgânica e internamente com o discurso do autor sobre si mesmo e seu mundo. Com essa fusão interna de dois pontos de vista, duas intenções e duas expressões num único discurso, seu potencial paródico adquire um caráter especial: a linguagem parodiada exerce uma viva resistência dialógica às intenções parodiantes do outro. (BAKHTIN, 2015, p. 222)

Assim como Bakhtin confirma o caráter paródico e transgressor de Sterne, a relação das obras deste romancista com a literatura de seu período, ou seja, contemporânea, ao lado de obras clássicas e teorias literárias e filosóficas diversas, fez com que o discurso de *Tristram* e a estrutura da obra representasse algo completamente novo e que serviria atemporalmente de referência para novos ares de liberdade narrativa. Quanto a esse sistema, é interessante observar a definição abaixo:

[...] as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas – autorizadas pela própria norma que procura subverter. Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio. (HUTCHEON, 1985, p. 97)

*Tristram Shandy* carrega também consigo a responsabilidade imposta pela paródia, de fazer interagirem diferentes obras em uma só, permitindo que ao mesmo tempo se aprecie o novo e se recorde o Antigo, numa relação paradoxal.

### 3 EM BUSCA DAS FORMAS: *TRISTRAM SHANDY*, UM EPÍTOME DE ROMANCE

Este capítulo tem por objetivo evidenciar a maneira sob a qual se estrutura o romance *Tristram Shandy*. Desse modo, as análises são pautadas no enredo, com vistas a localizar de que modo a obra se aproxima e se distancia das demais produções; em seguida, para que se conheça melhor esse enredo, há uma breve explanação quanto às personagens que compõem o romance em questão; por fim, no intuito de compreender algumas das diversas análises críticas já realizadas em torno de *Tristram Shandy*, a pesquisa se orienta pelo estudo da personagem do narrador, para que, compreendendo sua atuação, seja possível entender de que modo a obra se configura como inovadora e precursora dos modernos e do romance psicológico.

#### 3.1 PARÓDIA DA AUTOBIOGRAFIA: DESENREDO

Ao tratar do enredo shandiano, alguns críticos, como por exemplo Gama-Khalil (2013) e Gomes (2008), dentre outros, costumam atestar que ele não consiste nas opiniões de Tristram Shandy, mas sim nas de Walter Shandy e outras personagens, e que a obra não aborda a vida da personagem biografada, o que constitui, portanto, um romance sobre a tentativa falha de escrever um romance.

São várias as perspectivas que analisam o texto pelo prisma que se segue: “O próprio Tristram, herói do romance, não passa de um pretexto, pois o que está em jogo no romance não é o traçado de sua vida, de suas memórias, mas o trabalho oficial da escrita” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 148). Ou seja, a autora entende que, por ser um metarromance, a história de vida do protagonista não é propriamente evidenciada. De fato, a biografia de Tristram não é apresentada de maneira convencional, mas isso não invalida a consolidação dela, como pretendemos demonstrar aqui.

Tomemos outro olhar sobre o assunto:

[...] onde seria de esperar uma narração autobiográfica sobre a vida e opiniões de Tristram Shandy, encontramos a vida e opiniões de uma variedade de pessoas excepto de Tristram Shandy (isto se excluirmos o volume VII), sendo mais frequentes as digressões e os obstáculos no caminho da narração do que a vida e as opiniões propriamente ditas. Mas nisto todos os críticos concordam. (GOMES, 2008, p. 169)

Interpretações como essas acima são bastante recorrentes ao tratar do romance de Sterne. Apesar disso, intenta-se aqui, abordar a obra sob outra perspectiva, que se contrapõe a grande parte das análises já realizadas. Percebemos que as digressões que livremente modificam a sequência das histórias, bem como os assuntos abordados, dizem muito mais sobre quem é Tristram, do que conseguiria dizer uma narrativa biográfica, descritiva, padrão. Vemos, assim, que a eficiência da narrativa sobre Tristram consiste em justamente opor-se à narrativa realista linear e objetiva, uma vez que se percebe que: “[...] o romance tradicional cria uma ilusão de ordem e significado inconsistente em relação à natureza radicalmente descontínua e aleatória da experiência moderna” (PELLEGRINI, 2009, p. 31).

Uma vez que a estrutura flexível do romance moderno percebera a força da subjetividade dos indivíduos, e se dera conta da impossibilidade da representação inteiramente fiel à realidade, outra consciência artística começou a perpassar pelo romance:

[...] a compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e pela imaginação do sujeito mediador, isto é, o narrador. Essa prismação [...] impede de antemão o mundo das consonâncias de Hegel, um mundo monológico, criado à imagem e semelhança do ponto de vista do narrador. Impede, sobretudo, que o mundo seja encarado como totalidade. (LIMA, 2009, p. 174)

No mesmo sentido, Ian Watt (2010, p. 10) afirma que o realismo do romance está na maneira pela qual se representa a vida no romance, portanto, algo subjetivo. Isso serve para que se perceba a técnica do romance de Sterne, pois este criou uma personagem que se mostra em poder de tomar todas as decisões na narrativa. O narrador constantemente nos informa sobre seus sentimentos e pensamentos em relação às histórias das personagens. Ao posicionar-se como autor da obra, o que resulta portanto em metaficção, Tristram mostra sua essência e personalidade através daquilo que resolve contar sobre as pessoas das quais fala e da maneira que escolhe para narrar as histórias. Afinal, para definir alguém ou algo é necessário que se faça um recorte que delimite quais histórias deverão ser mencionadas e de que modo o fará, “[...] pois existe um sujeito, um olhar que enquadra, recorta, organiza, confere um sentido àquilo que se observa e documenta,

ainda como desordem e ausência de significado” (PELLEGRINI, 2009, p. 16).

Tristram possui um entendimento diferenciado quanto ao assunto da representação da vida de alguém. Exemplo disso são as histórias de Toby, personagem do tio de Tristram, que foram escolhidas para retratar sua personalidade por um prisma diferenciado, pois o narrador possui consciência de que o leitor interpretará o caráter de Toby a partir daquilo que ele, Tristram, permitir:

[...] nossas mentes não luzem através do corpo, mas são envolvidas por uma cobertura opaca de carne e sangue não-cristalizados; desse modo, para poder chegar aos seus caracteres específicos, teremos de procurar algum outro caminho.

Muitos são, a bem dizer, os caminhos que o engenho humano viu-se forçado a tomar para fazer tal coisa com exatidão. (STERNE, 1984, p. 108)

Tristram descreve os diversos modos utilizados pela literatura e demais artes para representar um indivíduo e uma determinada realidade, no intuito de evidenciar que se trata de escolhas de métodos pelos quais isso será feito. Desse modo, esclarece, de antemão, qual será o seu método para falar sobre seu tio, homem de caráter elevado:

A fim de evitar todos esses erros, no pintar-vos o caráter do meu tio Toby, estou decidido a fazê-lo sem recorrer a nenhum tipo de ajuda mecânica;-----tampouco será meu lápis guiado por qualquer instrumento de sopro que tenha jamais soado neste ou no outro lado dos Alpes;---tampouco tomarei em consideração suas repleções ou descargas;---nem tocarei nos seus Não-Naturais;---numa palavra, traçarei o caráter do meu tio Toby a partir do seu **Cavalinho De Pau**. (STERNE, 1984, p. 109)

Nas afirmações de recusa de formas, Tristram deixa claro que aquilo sobre o que fala possui um recorte de abordagem inteiramente decidido por ele, uma vez que a exatidão e a completude das descrições são impossíveis. Nem o retrato pintado de alguém, nem a fotografia (neste caso, Sterne se refere à câmara obscura, que antecederia a câmara fotográfica) seriam capazes de compressar a realidade, como o próprio Tristram afirma, uma vez que, ali, “sereis certamente representado em alguma de vossas atitudes mais ridículas” (STERNE, 1984, p. 109).

Não ficam dúvidas, ao ler a obra, que as opiniões de Tristram são constantemente exploradas por Sterne, principalmente porque ele nos proporciona

saber muito daquilo que pensa o narrador sobre como descrever cenas, personagens e sobre como organizar seus capítulos, e, ainda, de que maneira tudo isso o afeta, através de um recurso, hoje comum, denominado metaficção. Ao refletir sobre sua própria escrita, sobre os mecanismos de convenção literária, sobre os prós e contras de cada caminho que lhe está disponível para trilhar, Tristram evidencia sua própria mentalidade, nos proporcionando saber sobre sua essência, que é mais importante que seus feitos. Destarte, é pela perspectiva filosófica e histórica que possui a personagem do narrador que nos é possível perceber sua sensibilidade sobre o mundo e sobre os indivíduos. Esse mergulho pela subjetividade shandiana ocorre, também, através das paródias e intertextualidades, que evidenciam quais as perspectivas que embasam suas opiniões e suas decisões pela estrutura narrativa. Isso se torna algo ainda mais difuso por ser uma narrativa que se estrutura através do fluxo de consciência, característica comum ao romance psicológico. Esse procedimento reafirma a liberdade do narrador em mostrar-se ora propenso a uma história, ora a outra, através de formas que ele ora aceita, mas logo em seguida recusa, realizando jogos ficcionais que apontam para uma recusa do realismo tradicional, conforme a definição, abaixo, acerca do conceito:

O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, aquisições estilísticas agora comuns, correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como reais e representáveis, as tensões e ambivalências da consciência humana. (PELLEGRINI, 2009, p. 23).

Isso se comprova na obra de Sterne a partir da afirmação de Ian Watt (2010, p. 312) quanto às técnicas do autor em manejar a estrutura do romance a partir do “[...] fluxo de associações na consciência do narrador”:

O tratamento bastante flexível do esquema tempo prenuncia a ruptura com a tirania da ordem cronológica da narrativa realizada por Proust, Joyce e Virginia Woolf, e, assim, nos anos 1920 Sterne passou a ser valorizado como precursor dos modernos. (WATT, 2010, p. 312)

É por essa característica que Tristram é chamado de narrador volúvel: “a hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente.”

(ROUANET, 2007, p. 35)

Com base no trabalho teórico de Ian Watt (2010), foi exposto no capítulo anterior que o romance de Laurence Sterne relativiza as convenções literárias, as discussões em torno das técnicas de um romancista e a própria busca por uma nova tendência narrativa, que estaria vinculada à noção de realismo dos romances autobiográficos. No entanto, ao questionar e ironizar tais procedimentos, faz uso de novos recursos narrativos, que mais tarde seriam considerados próprios do gênero romanesco. Nesse procedimento, a produção de Sterne acaba por relativizar as próprias técnicas das quais se utiliza, numa composição que Bakhtin (2015) denomina de heterodiscurso, do qual o romance humorístico inglês é a maior representação. O teórico russo, inclusive, elege Sterne como um dos “representantes clássicos” desse sistema literário, uma vez que:

no romance humorístico inglês encontramos uma reprodução paródico-humorística de quase todas as camadas da linguagem literária falada e escrita de sua época. Praticamente todos os romances dessa variedade que mencionamos são uma enciclopédia da totalidade dos discursos e formas literárias [...] (BAKHTIN, 2015, p. 79)

Ao inserir discursos distintos na irônica e satírica voz do narrador, Sterne não se intimida em parodiar e intertextualizar estruturas de produções literárias já sacralizadas pela crítica e que servem de embasamento linguístico e estrutural, tanto para seu método de frustrar as expectativas do leitor, quanto para criar a ilusão de que está a escrever um romance.

Ao considerar o período em que *Tristram Shandy* fora criado é possível perceber que o caráter inovador e a forma livre de Sterne - definição de Nogueira (2016) - estava não apenas nos recursos que se tornaram padrão literário hoje, de intertextualidade, paródia, metaficção, quebra de ilusão literária, mas também no próprio gênero adotado pelo autor. Isso porque, ainda que o romance já estivesse se tornando algo consistente naquele período, com produções alcançando ampla escala de leitores, tratava-se de um gênero baixo, não muito bem visto pela crítica em oposição aos gêneros dos Antigos.

O romance, enquanto gênero moderno, com novos recursos literários estruturais, propôs uma forma distinta de ficção. Ian Watt (1990, p. 22) afirma que as produções literárias que antecederam ao romance:

[...] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.

O realismo do qual fala o autor na passagem acima, enquanto sistema que perpassa as produções dos romances ingleses do século XVIII, consiste numa representação ordenada, para a qual os autores buscavam maneiras de se conectar ao cotidiano real, conforme explicado no capítulo anterior. Em *Tristram Shandy*, Sterne recusa essa forma já inovadora de composição do romance, pois acredita que retratar de maneira ordenada e linear os acontecimentos que representam uma realidade iria em direção contrária à realidade vivida, na qual não há ordem sequer no pensamento, o que resulta em lembrança também não linear. A definição abaixo delimita a técnica de Sterne e mostra que seu enredo não trata de uma mera história sobre a incapacidade narrativa, mas, sim, numa representação estética da complexidade das percepções e lembranças:

*Tristram Shandy* põe em cheque valores caros ao romance realista, tais como a referencialidade e a causalidade, num gesto patente de apreender o movimento caótico da própria vida. Assim, enquanto virava de ponta-cabeça o modelo narrativo de aprendizagem da personagem diante da sua experiência, como em *Tom Jones* de Henry Fielding por exemplo, Sterne conseguiu, com um mínimo de dados externos e de referências, criar um sentimento de realidade precisamente por captar o caos em que o homem está mergulhado e a falta de linearidade na trajetória de qualquer destino, que tem apenas dois acontecimentos certos e inelutáveis: o nascimento e a morte. (VASCONCELOS, 2007b, p. 7)

Para Sandra Vasconcelos (2007b, p. 7), Sterne teve uma noção ampliada daquilo que estava sendo proposto como realismo, pois percebeu a relação histórica do conceito de realismo que acabou por implodir “qualquer noção de enredo linear e teleológico”. Isso porque, a partir da definição da autora, o realismo consiste em:

[...] uma categoria histórica e, por isso mesmo, um conceito que se modifica – para incluir a noção de que a impressão de realidade nasce da capacidade do artista de absorver, para além dos fragmentos descritos, para além dos dados externos, certos princípios constitutivos da sociedade. (VASCONCELOS, 2007b, p. 8)

O narrador do romance sterniano afirma que, a não ser que tivesse sido instalada uma janela de vidro no peito de um indivíduo, para que o biógrafo pudesse sentar-se e tomar de caneta e papel para anotar tudo o que compõe internamente aquele ser, não seria possível uma fiel abordagem das personalidades:

[...] tivesse o dito vidro sido instalado, nada mais seria preciso, para conhecer o caráter de um homem, senão pegar uma cadeira, aproximar-nos devagar [...] e olhar lá dentro,---ver a alma completamente desnudada;---observar-lhe todos os movimentos,---suas maquinações;-rastrear-lhe todas as fantasias desde seu engendramento até o momento de se arrastarem para fora;---contemplá-la livre em suas travessuras, cabriolas e caprichos; e, após dar alguma atenção à sua postura mais solene, subsequentemente a tais travessuras, &tc.-----tomar então da pena e anotar apenas o que se viu e se pode afiançar ter visto.---Mas esta não é uma vantagem com que o biógrafo possa contar nesse planeta [...] (STERNE, 1984, p. 107)

Como as ideias se associam de maneira involuntária na mente, Sterne procura fazer uso dessa teoria para questionar a tradição dos romances realistas tradicionais, que enveredavam por uma percepção oposta do conceito. Sua recusa ao padrão de histórias lineares consiste, na mesma medida, em recusa ao padrão narrativo que era norteado pela noção de que o leitor deveria ser imerso pelas artimanhas do autor, como se ele não tivesse participação ativa na composição da obra. Sterne parece ter percebido que o desempenho da ficção era mais complexo que aquilo que se estava sendo proposto nas literaturas. É por isso que não há, em *Tristram Shandy*, uma definição de enredo, à maneira tradicional, com histórias que descreveriam objetivamente a vida do cavalheiro Tristram. O narrador, numa referência às produções realistas, informa ao leitor o seguinte:

[...] devo neste ponto informar-vos, de uma vez por todas, que isso será delineado e explicado de maneira mais precisa num mapa, ora em mãos de um gravador; mapa que [...] ser-lhe-á acrescentado no fim do vigésimo volume,---não para avolumá-lo---abomino a simples idéia disso,---mas à guisa de comentário, escólio, ilustração e chave das passagens, incidentes e alusões que possam ser consideradas de interpretação confidencial ou de significado obscuro ou duvidoso,

depois de completada a leitura de minha vida e de minhas opiniões (e não esqueçam o significado da palavra) por todo o mundo [...] (STERNE, 1984, p. 76)

Essas informações apresentadas pelo narrador buscam dar credibilidade às histórias contadas pelo narrador, ironicamente referenciando a tradição autobiográfica, já que as temáticas que escolhe para descrever são demasiadamente excêntricas e, na maioria das vezes, sem relação com sua própria vida, da qual deveria tratar o enredo. No excerto acima Tristram evidencia a sua intenção em orientar a leitura da obra, uma vez que, se o leitor aperceber-se das formas utilizadas para comprovar a veracidade das histórias, não correrá o risco de interpretá-las erroneamente. No entanto, o narrador possui consciência de que a sátira à tradição será evidenciada, pois comenta na sequência:

[...] a despeito de todos os senhores resenhadores da Grã-Bretanha, e de tudo quanto suas senhorias hajam por bem escrever ou dizer em contrário,---estou seguro do que o farão,---**não careço de dizer a suas senhorias que tudo isto está sendo dito em caráter confidencial.** (STERNE, 1984, p. 76, grifo nosso)

É possível perceber que, embora o narrador demonstre saber que será criticado por suas atitudes narrativas, não se importa verdadeiramente com isso, já que extremiza o caráter metaficcional da obra ao aludir que as explicações técnicas que expõe são confidenciais, ou seja, tal passagem não faz parte da obra como um todo. Essa passagem, portanto, reflete o monólogo interior, do qual falamos acima. Importante ressaltar, neste ponto, que essa voz não consiste na voz do autor Laurence Sterne, mas, sim, na voz do narrador Tristram, que desempenha o papel de escritor romancista.

Tristram está posicionado como um autor que está disposto a dar vazão à liberdade que exige uma narrativa memorialística. Cria expectativas de que contará determinadas histórias, mas as deixa congeladas por muito tempo, para fazer digressões sobre suas opiniões acerca do próprio ato de escrever um romance. Entrementes, deixa claro que isso pode vir a acontecer com frequência: “pode ser abordada matéria nova, e muitos assuntos inesperados interporem-se entre o leitor e mim, assuntos que talvez exijam solução imediata [...]” (STERNE, 1984, p. 75). Tristram conta que escrever uma biografia é algo que desperta muitas curiosidades, tanto para o escritor que se vê em meio a múltiplos pontos a serem

esclarecidos, quanto para o leitor que, ao menos que o romancista deixe claro, ao máximo, os pontos obscuros, este ficará por demais intrigado e, quanto a isso, o escritor “[...] nem de longe desconfia que obstáculos e impedimentos irá encontrar pelo caminho,---ou a que tipo de dança será levado, por esta ou aquela digressão [...]” (STERNE, 1984, p. 76).

Segundo Watt (2010, p. 310), a produção de obras romanescas teve um exorbitante aumento a partir de 1740, porém, foram obras criadas essencialmente em torno das expectativas do público leitor, este que “[...] em geral procurava nos romances fantasia e sentimentalismo”. O teórico visualiza, diante disso, que Sterne residiu entre os romancistas que “se elevaram acima do nível da mediocridade” (WATT, 2010, p. 3010). O narrador shandiano evidencia essa realidade, pois não acredita ser digno de ser considerado bom romance aquele que tenha como principal propósito contar uma história cotidiana que não envolva as complexidades do que compõe a essência humana, pois tais obras servem para formar leitores incapazes de lerem algo de propósitos elevados, como a obra que ele, Tristram, está a escrever:

É um terrível infortúnio para este meu livro, mas ainda mais para a República das Letras,---dado o que aquele é totalmente absorvido pela consideração desta,---que o mesmíssimo e vil prurido de novas aventuras em todas as coisas esteja tão fortemente incutidos em nossos hábitos e humores,---e tão totalmente preocupados nos vemos em satisfazer dessa maneira a impaciência de nosso desejo,--que só as partes mais avultadas e mais carnis de uma composição são deglutidas:---As sutis insinuações e as ardilosas comunicações da ciência voam, como espíritos, para cima;---e a pesada moralidade escapa-se para baixo; e tanto uma como a outra ficam tão perdidas para o mundo como se tivessem sido deixadas dentro do tinteiro. (STERNE, 1984, p. 95)

Por conta dessa sua concepção, Tristram faz constantes desaforos aos leitores comuns e orienta-os na leitura, pois acredita que não estão sendo capazes de compreender sua profundidade irônica. Suas afrontas aos leitores, aos críticos da Academia de Letras e aos outros literatos são disfarçadas com um jogo de discurso irônico, sensível e bem humorado. Desse modo, só se percebe o grande efeito humorístico que a obra pode causar quando se indentifica tratar-se de uma linguagem híbrida e heterodiscursiva que Bakhtin (2015, p. 79), especificamente, chama de paródico-humorística.

Tristram, na busca por justificar sua recorrência ao tom satírico, e não propiciar ser interpretado apenas como alguém que intenta causar o riso, sem condições de bom escritor literário, justifica:

Podeis ver, tão bem quanto possível, que escrevo como homem de erudição;-----que mesmo meus símiles, minhas alusões, minhas ilustrações, minhas metáforas, são eruditas,---e que devo sustentar meu caráter, bem como contrastá-lo adequadamente;---senão, o que seria de mim? Ora essa, senhor, estaria perdido [...] (STERNE, 1984, p. 116)

É recorrente no romance de Sterne a discussão de temas fora do comum ao abordar o cotidiano da família Shandy, já que esta, segundo o narrador, é composta por indivíduos que possuem costumes excêntricos. O recorte feito pela personagem de Tristram aborda sempre os fenômenos tolos e, em grande parte das vezes, envolve a sexualidade de cada personagem, através de formas diferenciadas. É por esse motivo que, na passagem acima, o narrador fala de suas metáforas, pois são compostas, muitas vezes, com linguagem lírica, mas que remetem a cenas que, pela tradição Antiga, não seriam dignas de espaço na literatura, como, por exemplo, o momento do parto, que deixa sua mãe a gritar durante muitas páginas narrativas, o que atrapalha a conversa no andar de baixo do aposento da família Shandy e incomoda a Toby, Walter e às demais personagens que vão chegando à casa; outro exemplo é o ferimento na virilha de Tio Toby que o deixa na cama, ao qual a viúva Wadman acaba por tocar na tentativa de curá-lo; temos, também, a obsessão – cavalinho de pau – de Toby em construir miniaturas que representassem as fortificações das batalhas das quais participara; ou, ainda, a mais comentada de todas as cenas, o momento em que o narrador fora fecundado.

Por conta das temáticas não grandiosas e aparentemente (e apenas aparentemente) insignificantes que compõem a excentricidade das personagens, a obra constitui-se como uma sátira dos romances de seu período que bem delimitavam o enredo com começo, meio e fim, a partir de uma aventura que percorreria toda a obra, como é o procedimento feito por Daniel Defoe (1700), em *Robinson Crusoe*. Este romance, publicado originalmente em 1719, explica e esclarece muito bem cada ação, cada sequência da vida do protagonista e comprova detalhadamente de que maneira conseguiu sobreviver ilhado, desde o naufrágio que sofrera, quando embarcara em busca de aventura, tornando a

narrativa, por impossível que seja, plausível. De fato, Crusoe experimentara muita aventura, e elas são bem evidenciadas na obra. Em *Tristram Shandy*, contudo, a aventura é a vida do escritor Tristram que, recluso em seu quarto, conta o processo difícil que é, contar sobre a vida e o caráter dos indivíduos, e como é relativa a realidade que se procura expressar, uma vez que, além de passar pela ótica daquele que conta, também vai ser alterada por aqueles que a recebem.

Ao invés de relatar ordenadamente suas histórias vividas, Tristram inicia contando sobre o momento de sua concepção, algo anormal nas autobiografias em ascensão no período, que tinham por foco as aventuras da personagem cujo nome já aparecia no título, focalizando seus grandes feitos ou superação. Tristram, nas primeiras linhas, explica a importância que tivera para a formação de sua personalidade o momento em que foi concebido. Devido à falta de atenção de seus pais ao ato que o gerou, sua habilidade como escritor também sofrera alterações, e resulta daí não querer escrever como os demais romancistas e precisar fazer sua autobiografia à sua maneira, tão shandiana quanto possível. Para melhor evidência, segue as primeiras linhas do romance:

Bem quisera eu que meu pai ou minha mãe, ou na verdade ambos, já que estavam igualmente obrigados a tanto, tivessem posto maior atenção no que faziam quando me geraram; que houvessem levado na devida conta o quanto dependia do que então faziam;—que não só a produção de um Ser racional estava em causa, como também, possivelmente, a boa formação e temperatura de seu corpo, talvez do seu gênio e da própria disposição de seu espírito;—e que, ao contrário do que supunham, até os destinos de sua mesma casa poderiam talhar-se, de acordo com os humores e disposições que então predominavam:—Tivessem eles ponderado e devidamente considerado tudo isso, nessa conformidade procedendo,—estou verdadeiramente persuadido de que eu teria feito, no mundo, outra figura, bem diferente daquela com que o leitor provavelmente me verá [...]. (STERNE, 1984, p. 47)

Esse início da obra introduz a narrativa que trata do ato em que Tristram fora gerado e que tivera o ápice bruscamente interrompido por uma pergunta da mãe. Isso acontecera por conta do costume entre o casal Sr. e Sra. Shandy que fora desenvolvido por aquilo que Locke mostra ser o processo de associação de ideias: quando o marido, Walter Shandy, dava corda nos relógios era o momento em que ele cuidava de todos os afazeres importantes da casa, inclusive das necessidades matrimoniais. É devido a isso que, no excerto acima, o narrador

afirma que os pais foram “feito loucos” ao ato, uma vez que, nesse dia, o marido havia esquecido de dar corda aos relógios, tendo, portanto, a espontaneidade tomado conta de todo o processo que gerou Tristram.

O processo de associação de ideias, a partir da teoria de Locke, resulta em longas reflexões e análises acerca do ato da concepção e da importância do mesmo, e como a associação feita por sua mãe fora prejudicial ao fato. Resultou desse momento que o destino de Tristram fora alterado, pois, pelo descuido dos pais, ele não viera a ser aquilo que se esperava que fosse. Resultou, também, que Tristram não fora bem sucedido em aderir ao meio romanesco da maneira tradicional, sendo levado, devido às suas concepções e opiniões, a ironizar e subverter as ordens preestabelecidas.

Tristram afirma que a obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, a qual ele escreve, narra e atua como personagem, vai tratar da profundidade da mente humana, ao que o seguinte trecho exemplifica: “Agora, se vos atreverdes a ir mais longe comigo, para chegar ao fundo desta questão, ver-se-á que a causa da obscuridade e da confusão na mente humana é tripla” (STERNE, 1984, p. 117). Após tal afirmação, dá início a uma série de informações psicológicas e medicinais sobre o funcionamento da mente humana para demonstrar como isso altera sua relação com as palavras, podendo, simples palavras, causarem melancolia, como é o exemplo de Tio Toby, que sofre desse mal quando está a rememorar as technicalidades da guerra em que combatera: “Aquilo que a causava, insinuei-o mais acima, era---e será sempre---uma fértil fonte de obscuridade; refiro-me aos usos inconstantes das palavras, o qual desconcertou os mais claros e mais insignes entendimentos” (STERNE, 1984, p. 118).

Seu foco no trabalho da escrita, e a relação desta com as palavras, altera a abordagem que dá às personagens. Com histórias digressivas, que dão vazão ao fluxo de consciência, expõe a liberdade do enredo que quebra a linearidade. Isso vai compor a técnica que é chamada por Teixeira (1988) de *antinarrativa* ou *antimétodo*. Consiste em uma forma que não segue ao tradicional romance de enredo. Para esse tipo de escrita, que também foi adotada por Machado de Assis, “[...] os acontecimentos quase nunca se ligam por uma relação estrita de causa e efeito. Ligam-se mais frequentemente, pela livre associação de idéias ou palavras: aquela coisa lembra essa, essa lembra outra... e assim por diante” (TEIXEIRA, 1988, p. 93).

A forma da narrativa shandiana, conforme mostra Nogueira (2004, p. 43), é completamente diversa da forma tradicional que fora adotada por Fielding em *Tom Jones*, obra considerada “o arquétipo do romance tradicional”, pois [...] “a vida e as aventuras do herói são apresentadas de forma ordenada e progressiva”, ao passo que em *Tristram Shandy* essa ordem é completamente avessa:

O narrador nasce quase na metade do livro e, os 45 últimos capítulos, tratam de eventos que aconteceram cinco anos antes de seu nascimento. As histórias do Sr. e da Sra. Shandy, do tio Toby, do cabo Trim, da viúva Wadman e a história de infância e da mocidade de Tristram são constantemente deixadas de lado para, logo a seguir, serem retomadas e, então, abandonadas novamente. Sem hesitação, o narrador nos conta inicialmente o final de uma história para depois contar o início e, em seguida, o meio. Ou então, relata o início de um evento e suspende o assunto nas 100 páginas seguintes. Manipula os anos e os acontecimentos; coloca, recoloca e desloca as pessoas de sua família até a si próprio conforme lhe agrada, tirando-as do contexto de seus atos e colocando-as de volta de acordo com suas reflexões. (NOGUEIRA, 2004, p. 43)

Há assim, em *Tristram Shandy*, um desvio da estrutura tradicional de enredo, o que dificulta uma ordem para explicá-lo. Ao começar a obra pela história que seria o verdadeiro início de sua vida, claramente ironiza a atitude de querer contar a vivência de um indivíduo, pois a complexidade de uma vida extrapola os limites da narrativa linear e objetiva. É por esse motivo que afirma:

É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão pormenorizado. [...] estou deveras contente de ter começado a história da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab Ovo*<sup>13</sup>, conforme diz Horácio. (STERNE, 1984, p. 50)

No entanto, começar a narrativa com o que seria o verdadeiro início de sua vida, não dá à obra o caráter linear com o qual nos ilude. Depois dessa história, esperaríamos na sequência o seu nascimento, algo que não ocorre tão logo, e, portanto, grande parte de sua obra não terá Tristram biografado (no sentido tradicional do termo), mas, sim, as demais personagens. Além disso, o narrador

<sup>13</sup> Expressão utilizada por Horácio na obra *Arte Poética*, que significa “desde o ovo”. Trata-se de um louvor a Homero por ter começado a narrativa no meio da história da guerra de Tróia e não pelo princípio, ou seja, desde o ovo que deu à luz Helena. Essa referência ao método em consonância aos preceitos clássicos, aos quais Sterne subverte, é uma demonstração de sua busca pela liberdade literária.

deixa todas as histórias pelo avesso, começando pelo fim ou interrompendo uma história porque ela o lembrou de outro fato, o qual ele terá que narrar para que o leitor compreenda a primeira cena. Esse recurso estrutural, que consiste em deixar as histórias temporalmente desordenadas, como uma rememoração livre, é perpassada pelo método digressivo, que provém do fluxo de consciência. O narrador livremente passeia de uma história à outra, contando memórias que não abordam sua autobiografia, pois é uma obra “[...] digressiva, mas progressiva também,---isso ao mesmo tempo” (STERNE, 1984, p. 106). Porém, conforme explicamos de início, são recortes que evidenciam o caráter do protagonista, uma vez que partem da concepção deste sobre cada um dos assuntos tratados.

O narrador constantemente ilude seu leitor, para deixá-lo na expectativa de que logo terá início a obra, propriamente dita, pois tem consciência de que é esta a forma que os leitores de romance esperam de uma obra, mas em diversos momentos, realiza digressões extremamente técnicas, que vão explicar o que ele, enquanto autor, pensa sobre a técnica narrativa e sobre a importância das digressões.

Fazer uso deliberado de digressões lhe permite inserir diversos assuntos distintos na obra e, mesmo assim, manter a expectativa do leitor, pois demonstra haver conexões entre as histórias distintas que são apresentadas. A expectativa torna-se entrelaçada a várias histórias, sobre diversas personagens diferentes, uma vez que o narrador nunca termina as histórias que começa sem, nos entremeios, começar outras, assim como também as personagens dão início a narrativas próprias e leituras de textos ao longo da obra. Como há um pacto entre o leitor e o narrador, este dá continuidade à leitura acreditando tratar-se, de fato, de um procedimento memorialístico do narrador, com introspecção psicológica. A paixão que esse recurso desperta em *Tristram* é tamanha, que realiza líricas metáforas para justificá-lo: “As digressões são incontestavelmente a luz do sol [...]” (STERNE, 1984, p. 106). Para ele, sem as digressões não existe livro, pois, em semelhança à função do sol, sem elas reinaria apenas o inverno, tudo seria gélido e não haveria expectativas. Devido a tal concepção, compõe um capítulo todo apenas sobre digressões.

Destarte, Sterne contesta a tradição dos romancistas ingleses do século XVIII, dos quais trata Watt (2010), na medida em que, ao realizar diversos procedimentos e descrições que indicam um verdadeiro retrato da vida das

personagens, evidencia o caráter irônico através das atitudes narrativas de Tristram ao presentear o leitor com páginas em branco, para que este possa desenhar a viúva Wadman de acordo com sua imaginação, em conformidade com as descrições da história que a personagem protagoniza. Outra representação dessa forma que encara a composição do enredo, e a participação do leitor nesse processo, é a inversão da ordem dos capítulos, que acontece no volume IX: ao finalizar o capítulo dezessete, deixa duas páginas marcadas apenas com as indicações “capítulo dezoito” e “capítulo dezenove” (STERNE, 1984, p. 598-599), respectivamente, e, em seguida, começa o capítulo vinte com várias linhas compostas por pontilhados que darão continuidade à narrativa.

A temática do labor com a composição da obra é tida pelo próprio Tristram como algo experimental, ou seja, inovador: “todavia, nunca se chega ao fim, se me permitem vossas senhorias, em matéria de experimentos com capítulos [...]” (STERNE, 1984, p. 319). Tristram também demonstra ser adepto da interrupção de histórias antes do fim, para realizar digressões ou retomar histórias que foram antes congeladas porque, como os fatos que conta sobre as personagens são demasiadamente complexos e com histórias fora do comum, o leitor precisaria de tempo para digerir e “deixar esfriar” (STERNE, 1984, p. 121) cada passagem importante:

Eu não daria um vintém pela proficiência de um homem no ofício das Letras se ele não fosse capaz de entender,---que a melhor narrativa singela do mundo, posta logo a seguir à última e arrebatada apóstrofe ao tio Toby,---teria sabido fria e desenxabidamente ao paladar do leitor;---por isso incontinentemente pus fim ao capítulo,-----conquanto estivesse ainda na metade de minha história. (STERNE, 1984, p. 121)

Essa passagem ressalta a importância que se dá, na obra, ao papel do leitor, no sentido do que declara Umberto Eco (1994, p. 13-14) de que as digressões compostas por Sterne servem para que o leitor tenha tempo de realizar suas reflexões e tentar alcançar alguma conclusão em torno da história anterior. Tanta liberdade com os procedimentos narrativos e ficcionais só são justificados no capítulo vinte e cinco, quando o narrador diz:

[...] encaro com respeito um capítulo no qual há *tão-somente nada*; e considero haver no mundo coisas piores---eles não são de modo algum um substituto adequado da sátira.-----

Por que foram então deixados em branco? E neste ponto, sem esperar pela minha resposta, irão chamar-me de cabeça oca, cabeça-de-pau, bronco, burro, bobalhão, papalvo, palerma, débil mental, b-----a botas---e outras tantas designações tão repugnantes quanto as que os fazedores de bolos de Lerné lançaram à cara dos pastores do Rei Gargantua.---E eu os deixarei ir tão longe quanto queiram, conforme disse Bridget; pois como lhes foi possível antever a necessidade em que eu estava de escrever o 25º capítulo do meu livro antes do 18º, &tc.?

-----Portanto, não leveis a mal.---**Tudo quanto quero é que possam ser uma lição para o mundo “deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira”**. (STERNE, 1984, p. 607-608, grifo nosso)

O trecho destacado, na passagem acima, esclarece a percepção que tem o narrador do recurso ficcional, pois enxerga a necessidade que existe, não só em contar histórias “à sua própria maneira”, como também de o leitor ter papel ativo na narrativa, pois, se este vai interpretar a história de maneira adversa à qual espera o autor, ele pode, também, participar diretamente da construção da história, seja imaginando como seria a sequência da história que viria nos capítulos em branco, seja desenhando nas páginas que o autor deixara para este propósito. No mesmo sentido estão os desenhos deixados na obra, de punho do próprio Sterne, que podem gerar diferentes interpretações, assim como a supressão de nomes de lugares, que apresentam apenas as iniciais, seguidas de asteriscos.

É devido à percepção diferenciada do real que Sterne buscou alcançar, na narrativa de seu livre e excêntrico escritor personagem, uma relação profunda com o psicológico, na medida em que:

Opõe-se à narração direta e ao estilo regular, ambos empregados para criar a ilusão da realidade, um estilo zigzagueante, de movimentos circulares de contorno de seu objeto, de guinadas à direita e à esquerda. Este estilo desnuda os elementos que integram o jogo ficcional como o narrador, o leitor, o enredo e a linguagem. Nega-se a criar a ilusão da realidade, afirmando a realidade presente da ficção, sendo esta a única realidade de que se acha em condições de afirmar alguma coisa com certeza. (NOGUEIRA, 2004, p. 113)

Isso porque, ao retratar de alguma forma a realidade, esta vai passar pelo filtro das percepções do narrador e, sendo assim, a compreensão vai alterar, em alguma medida, o fato em si, que será transmitido de maneira diferente do que

outra pessoa o faria. Portanto, o real torna-se ficcional por passar pelo filtro da imaginação. Duas pessoas, quando contam o mesmo fato ao qual presenciaram, não contam da mesma maneira, pois cada qual traz em si experiências diferenciadas que vão alterar a percepção de tudo ao seu redor. Diante desse consenso, Tristram demonstra que uma narrativa literária não precisa retratar o crível, mas sim, trabalhar para imergir o leitor naquilo que o autor quer que seja crível, ainda que ultrapasse os limites do real. Esse recurso lida, portanto, com a noção de ficcional, que permite ao leitor imergir no mundo literário tendo, acima de tudo, a ilusão de que pode ajudar diretamente na construção da narrativa.

A participação do leitor em *Tristram Shandy* é requerida porque o narrador pretende modificar a concepção de romance, e para isto é necessário que o leitor tenha seus hábitos de leitura modificados. Tristram possui a expectativa de que as insinuações presentes no seu livro possam ser completamente absorvidas e, também: “[...] que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.” (STERNE, 1984, p. 95-96).

Ao propor ao leitor uma participação ativa na produção do romance, ocorre o que Carlos Ceia (1999, p. 27) chama de “condição pós-moderna de embargamento da representação objetiva do real”. Quebra-se um estado de contemplação ficcional e realoca o pacto ficcional em outro plano da diegese. De acordo com o crítico português, Sterne se utiliza da premissa de “disrupção de sentido”, que consiste, de acordo com as notas do ensaio, em fazer uso de colagens, imagens, cópias de outros textos, referências a outros textos e pessoas, de modo a guiar a compreensão do leitor “com o objetivo de ensinar que o sentido do texto nunca está completo, nem o leitor pode ambicionar a tê-lo nas suas mãos seguras.” (CEIA, 1999, p. 25). Se o leitor possui conhecimento sobre aquilo que Sterne cita, por exemplo, a interpretação será conduzida por um caminho adverso daquele em que se verá o leitor que passar despercebido pelas referências e paródias.

Por fim, confirma-se que, na obra, “[...] não há enredo, e do romance convencional Sterne retém apenas a descrição psicológica dos personagens principais [...]” (ROUANET, 2007, p. 18). Tristram tenta enganar ao leitor. Tenta justificar seus avanços oniscientes na narrativa declarando que seu trabalho se assemelha ao trabalho de pesquisa do historiador. Buscou dados grafados,

memórias dos familiares para reconstruir as suas memórias, mas não está de fato interessado em deixar tais histórias mais claras ao leitor, não se importa de fato com o verossímil e a representação do real, do contrário não daria tamanha liberdade ao seu processo de escrita, realizando digressões, remendando as histórias de maneira a criar um labirinto que necessita que o leitor ajude a dar sentido à história, ao chegar no corredor final da estrada literária shandiana. Discute a forma da obra e a maneira como contará as histórias.

Apesar do foco do narrador consistir nos aspectos psicológicos sobre os quais evidenciar, o leitor não fica totalmente ignorante quanto a questões mais específicas de sua biografia. Ocorre que tais detalhes estão apenas disfarçados entre as demais histórias digressivas e metatextuais, pois nada em *Tristram Shandy* é óbvio. De sua vida temos a declaração de que é casado e a maneira pela qual nos expõe tal fato serve para exemplificar seu método de inserir sua vida e opiniões na história, sem, contudo, fazer uso da linearidade:

Antes de concluir este capítulo, quero pedir permissão para interpor um embargo de terceiro no coração de minha boa leitora,---qual seja:-----Não ter ela absolutamente por certo, mercê de uma ou duas palavras descuidadas que eu possa haver deixado escapar,-----“que sou homem casado.”---Reconheço que a terna designação de minha querida, queridíssima Jenny,---de par com alguns outros toques de experiência conjugal disseminados aqui e ali, possam ter induzido o mais imparcial juiz do mundo, muito naturalmente, a tal desfavorável conclusão a meu respeito. (STERNE, 1984, p. 87).

Tristram demonstra preocupação quanto ao que pode pensar os leitores a seu respeito. Desse modo, costuma interromper a narrativa sobre alguma personagem para justificar sua opção por descrevê-la da maneira que pela qual o faz, ou para mostrar, como no caso acima, que suas atitudes não são de mau caráter como se poderia pensar num primeiro momento. Tristram tem uma amante, Jenny, a quem ele se refere no excerto acima, e antes que se pudessem interpretá-lo deliberadamente, afirma:

Permiti-me suplicar-vos que examineis as partes puras e sentimentais dos melhores Romances Franceses; ficareis verdadeiramente atônita de ver, senhora, com que variedade de castas expressões esse delicioso sentimento, de que tenho a honra de falar, se reveste. (STERNE, 1984, p. 88)

Sabemos também que Tristram não possui boa saúde e que, por isso, passa a viajar para outros países e a fazer uma dieta balanceada em busca de melhorias. Também conta que fora circuncidado por acidente, quando uma janela caíra sobre ele e que seu nariz hoje é torto devido ao aparelho utilizado em seu parto, que ao puxar seu crânio, esmagara o nariz violentamente. Além disso, em meio a muitas histórias que conta sobre as demais personagens, proporciona relances sobre algumas passagens de sua vida, e até mesmo de suas emoções, como é o caso da seguinte passagem, na qual fala sobre um ato de Toby:

Eu tinha apenas dez anos quando isto aconteceu; mas fosse porque ação em si mesma estivesse mais em unísono com os meus nervos naquela idade de compaixão, pondo instantaneamente todo o meu corpo a vibrar na mais deleitosa das sensações [...] a lição de boa vontade universal então ministrada pelo tio Toby, e gravada em minha mente, nunca mais dela se apagou. (STERNE, 1984, p. 140)

O enredo de *Tristram Shandy* consiste, portanto, na lida com a escrita, no fazer literário, suas artimanhas e ficcionalidade, pois, sendo Tristram um escritor por profissão, focalizar este assunto é algo indispensável, uma vez que o objetivo é sua vida. Mas consiste, na mesma medida, em expor suas opiniões sobre tudo quanto possível, sobre seus sentimentos e seus pensamentos. Quanto às histórias que compõem os diversos fios digressivos, serão abordadas nos próximos momentos, ao discorrer sobre cada personagem que compõe o romance de Sterne.

### 3.2 AS PERSONAGENS NO TEMPO E ESPAÇO SHANDIANOS

Como vimos anteriormente, o romance de Sterne se passa na mente de Tristram Shandy. É pela rememoração e opiniões deste que a obra toma forma. Desse modo, ao fazer uso de um tipo diferenciado de realismo<sup>14</sup>, que não aquele

---

<sup>14</sup> Quanto às diversas facetas da noção de realismo e das discussões que a busca de sua forma nas artes em geral proporcionou, Tania Pellegrini (2009, p. 27) explica: “Enquanto o realismo, de modo geral, determina racionalmente o sentido da representação, definindo os códigos de leitura e de apreciação, sem dissipar a ilusão da transparência – a verdade da ‘mentira’ -, as novas tentativas expressivas remetem às falhas, às fissuras da representação – às fissuras da própria realidade social”. Pelas investigações quanto à historicidade do termo, sabe-se que foi utilizado pela primeira vez em 1835, mas ao contrapor as manifestações literárias através de suas sequências temporais, os historiadores do romance percebem que “o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Furetière, Scarron e Lesage” (WATT, 1990, 12). Nesse início, a manifestação do realismo se orientava por aquilo que Watt denomina de realismo formal, pois

que busca expressar ordenadamente a realidade cotidiana conforme produções anteriores, Tristram expõe a vida da sua família, que foi rodeada por livros, pesquisas e amigos, a fim de apresentar ao leitor sua própria vida, formação e pontos de vista. Assim, há, na obra, narrativas sobre assuntos variados, conforme a memória os retome, tanto a memória do narrador, quanto das personagens, embora a memória destas passe pelo filtro da memória do narrador, também.

Como as opiniões do narrador perpassam pela obra toda, é natural que aconteça o recurso da digressão, pois é ele que permite o desvio da história linear para as mais variadas perspectivas dentro do romance, e, por tratar-se de opiniões, evidentemente é necessário que sejam apresentadas as ações para que possa haver sobre o que opinar. Do mesmo modo, é natural que não haja ordem cronológica na colocação das cenas, sendo plenamente subjetiva a organização das histórias e a presença da consciência em torno das formas do romance, pois, uma vez que se trata de um fluxo de consciência, Tristram pode (e seria inevitável fazê-lo) livremente expor suas opiniões sobre a maneira pela qual pretende organizar seu livro (WATT, 2010, p. 313). Segue, abaixo, uma explicação desse recurso Sterneano de lidar com o realismo, que altera a apresentação das personagens, do tempo e do espaço:

O tratamento da dimensão temporal em *Tristram Shandy* tem crucial importância ainda em outro contexto, pois fornece a base técnica para a conjugação de realismo de apresentação e realismo de avaliação. Como Fielding, Sterne era um erudito e queria ter total liberdade para comentar a ação de seu romance ou qualquer outra coisa. Todavia, enquanto Fielding conquistara sua liberdade sacrificando a verossimilhança da narrativa, Sterne conseguiu alcançar os mesmos objetivos sem esse sacrifício graças ao simples mas engenhoso expediente de situar suas reflexões na cabeça do herói – assim, podia-se atribuir a alusão mais recôndita às notórias incoerências dos processos de associação de ideias. [...] Sterne consegue dispor os elementos de seu romance em qualquer sequência que lhe apraza [...] (WATT, 2010, p. 313)

A forma narrativa desenvolvida por Sterne, portanto, não dá importância ao enredo tradicional, que descreve de maneira ordenada a vida do herói, em consonância ao estilo biográfico que Bakhtin (1997, p. 231-232) descreve como a forma recorrente, que consiste em descrever o fluxo normal de uma vida:

---

procurava retratar os lados extremos da sociedade, exibindo indivíduos subversivos que, antes da picaresca, por exemplo, não seriam considerados possíveis protagonistas.

“[...] o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um destino humano, os trabalhos e as obras, a morte, etc.” Diferentemente, o romancista irlandês expõe, em primeiro plano, o próprio funcionamento da mente do herói, sua maneira de lidar com as percepções; sua maneira de buscar a memória das mais variadas formas, seja a partir da lembrança, seja a partir da pesquisa de documentos e evidências; e também sua liberdade de atuação que permite às demais personagens contribuírem ao enredo com suas próprias lembranças. Desse modo, a obra é composta por um mosaico de histórias distintas, com diversos protagonistas que são postos sob o foco da luz shandiana conforme a cena.

A maneira pela qual Sterne compôs o romance, conforme atesta Ian Watt (2010, p. 314), é eficaz porque a “[...] consciência do herói é o local da ação [...]” e, desse modo, Tristram constitui, de fato, o protagonista do romance, e a obra torna-se uma resistência àquilo que se propunha no período setecentista, pois, à medida em que na obra “não existe dicotomia absoluta entre as abordagens exterior e interior da personagem”, opõe-se à tendência de “[...] equiparar o ‘realismo’ no romance à ênfase na sociedade e não no indivíduo e a excluir da principal tradição realista os autores que investigam a vida interior de suas personagens” (WATT, 2010, p. 314).

O romance shandiano apresenta um desenredo porque, ao seguir uma linha narrativa irregular, desconstrói a noção de enredo básica, com histórias que encaminham para uma única finalidade. Ao invés disso, constrói histórias diversas que tornam deveras complexo o processo de leitura, visto que são bruscamente interrompidas, retomadas muito adiante e aproximadas de outras tantas histórias, o que acaba por gerar diversos tipos de digressões, que fazem com que o leitor fique por um longo tempo afastado das histórias que estão sendo narradas, sendo exposto a outras novas que vão sendo costuradas à narrativa.

O narrador, ainda que esteja a contar histórias de outros indivíduos, e por mais que os deixe manter extensos diálogos durante o enredo, jamais afasta-se da obra. Quanto a isso, o próprio Tristram atesta: “Deixemos, se possível, *a mim mesmo*.---Mas isso é impossível:---devo acompanhar-vos até o fim da obra” (STERNE, 1984, p. 435).

*Tristram Shandy* aparenta constituir uma sátira dos romances realistas, pois aborda os atos das personagens e os fatos rememorados por um viés microscópico que busca expor ao máximo aquilo que se passa ao redor das

personagens enquanto acontece a história por ele focalizada. Trata-se de uma sátira às descrições da vida dos indivíduos, pois há tantas personagens que fazem parte da vida do herói que, ao trazê-las para o romance, torna-se difícil conciliar as histórias de todos e ainda sobrar tempo para que o protagonista possa ser descrito, conforme o próprio Tristram reclama:

Este mês estou um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume---e apenas ao meu primeiro dia de vida---fica claro que tenho, sobre que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume,---eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida,---estou outros tantos volumes em atraso. (STERNE, 1984, p. 294)

Tristram, apesar de haver prometido que seguiria um compasso real entre literatura e realidade, admite que isso não é possível. Seria necessário, portanto, que Tristram despendesse tempo não só para as ações das personagens, que são ininterruptas e complexas, mas também para sua própria percepção sobre as personagens, e sobre como isso influencia sua vida; e, mais ainda, precisaria haver espaço para narrar seus próprios passos, na mesma medida.

Apesar desse embate, Sterne encontra a fórmula para subverter a ordem, e ainda continuar dentro do sistema autobiográfico, que seria, como indicado há pouco, a introspecção psicológica, através do fluxo de consciência. Acontece, na obra, uma subversão completa da ordem dos acontecimentos, e o recurso da digressão permite que o narrador vá adiante daquilo que estava a narrar, e volte mais atrás daquilo, e só muito mais tarde retome o primeiro assunto. Além disso, com a presença do recurso da digressão metaficcional é possível que o narrador, ainda que cuide das histórias e opiniões de outras personagens, continue a demarcar suas próprias opiniões de maneira constante, e não precise ficar afastado da obra. Quanto a isso, o narrador justifica, ao ironizar a tendência de outras obras que prismam pelo realismo formal:

[...] onde, a cada passo, o juízo é surpreendido pela imaginação, eu desafio, não obstante quanto se disse acerca de linhas retas em diversas páginas do meu livro---desafio o melhor plantador de couves jamais aparecido, quer ele as plante de trás para diante ou de diante para trás, já que isso faz pouca diferença no fim das contas (exceto

pelo fato de que ele terá mais por que responder num caso do que no outro)---desafio-o a continuar friamente, criticamente, canonicamente plantando suas couves, uma por uma, em linha reta e a distâncias estóicas, especialmente se houver nas saias rasgões por costurar,---sem de quando em quando desviar-se ou obliquar em alguma digressão bastarda. (STERNE, 1984, p. 523)

A liberdade com que a narrativa shandiana lida com o enredo e, conseqüentemente, com as personagens, faz com que o tempo seja, portanto, definido de maneira bastante peculiar, diferente das estruturas convencionais. José Paulo Paes (1984, pag. 14) identifica que, nas extremadas descrições shandianas, ocorrem dois tempos na ação do romance:

Um é o presente do seu narrador, vale dizer: o próprio momento em que ele está escrevendo o livro [...]; cronologicamente, corresponde aos anos que vão de 1760 a 1767, isto é, os mesmos anos que seu autor real levou a compô-lo; [...] O segundo tempo é o passado familiar do narrador, sobretudo os anos entre 1695 – data da batalha de Namur, em que o tio Toby foi ferido na virilha [...] e 1718, data do nascimento de Tristram [...] (PAES, 1984, p. 14)

Talvez poderia ser mais assertivo afirmar que há na obra, além do presente do narrador – tempo em que atua o narrador e que permite saber quem é Tristram através da metaficção – dois tipos de passado: um seria o passado das personagens, protagonizado especialmente pelo cabo Trim e pelo tio Toby, em que estes contam seus momentos durante a guerra, pelas Batalhas em que atuaram; o outro passado seria o do narrador, pois este despence grande número de páginas a listar o itinerário de seu *grand tour* pela Europa, que fizera com seu pai, seu tio, Trim e Obadiah. Nessas partes encontra-se uma narrativa de como isso acontecera, e, portanto, uma história que ocorrera antes da escrita de tais páginas, uma lembrança de uma parte da vida do próprio protagonista. Além disso, suas reminiscências também giram em torno do passado que remete ao seu nascimento e à sua infância, que é o tempo em que as demais personagens do romance atuam.

Esse procedimento alinear de organizar suas memórias e as ações das personagens resulta em uma complexa forma temporal e espacial tão transgressora que a consciência deste fato é demonstrada através do discurso do narrador:

---Bem, este é o mais intrincado de todos os enredos---pois desde o capítulo anterior, pelo menos na medida em que me ajudou a atravessar Auxerre, empreendo duas diferentes viagens ao mesmo tempo e com o mesmo traço de pena---visto que saí inteiramente de Auxerre nesta viagem acerca da qual ora escrevo, e ainda estou em vias de deixá-la na outra viagem que passarei a descrever.---Em todas as coisas, só se consegue um certo grau de perfeição, e com tentar ir além dele, eu me meti numa situação que nenhum outro viajante teve de enfrentar antes de mim, pois neste momento estou atravessando a pé, em companhia de meu pai e de meu tio Toby, a praça do mercado de Auxerre, de volta à hospedaria para jantar---e no mesmo momento, estou entrando em Lyon com minha carruagem de posta desfeita em mil pedaços---e, ademais, encontro-me neste momento num belo pavilhão construído por Pringello às margens do Garona, que me foi emprestado por Mons. Sligniac e onde estou sentado a compor rapsódias sobre todas estas questões. (STERNE, 1984, p. 500)

Os diferentes tempos e espaços em que se encontra o narrador, além do fato de que, para o leitor, ele inevitavelmente se apresenta naquele tempo/espaço em que narra, sentado em um galpão, Tristram se encontra em outro, ainda, devido ao fluxo de consciência em que nos imerge, pois, à medida que histórias diferentes dão-se as mãos e ajudam a compor novas histórias, o narrador não se prende às tradições e permite-se contar os fatos da melhor maneira possível, ainda que precise atuar em três lugares ao mesmo tempo. Essa inserção da descrição de seu passeio pela Europa é uma crítica de Sterne às narrativas de viagens, semelhante àquilo que fizera em seu outro romance intitulado *Viagem sentimental através da França e da Itália*, no qual, da mesma forma que em *Tristram Shandy*, não são as aventuras que importam, mas as percepções que elas causam no indivíduo.

Isso reafirma a existência de uma crítica à busca pela narrativa realista, pois escrever todas as aventuras vividas levaria muitas páginas e tempo excessivo, haja vista que se leva mais tempo para escrever, do que para se viver, e, assim, sempre haveria novas histórias por contar, como o próprio escritor personagem afirma: “[...] o tempo passa célere demais; a cada letra que traço fala-me da rapidez com que a Vida acompanha minha pena [...]” (STERNE, 1984, p. 587). Essa afirmativa demonstra a consciência da personagem acerca da subjetividade e, por consequência, a relatividade da representação do tempo e da sua problemática relação da escrita com o tempo da ação, uma vez que:

Tendo demonstrado pela *reductio ad absurdum* a impossibilidade de imitar em sua narrativa o tempo da ação, Tristram deixa claro que a hegemonia pertence ao tempo narrativo. É este que comanda o jogo. O tempo narrativo captura em sua teia, como um inseto, o tempo da ação, e o dobra a seu jogo. (ROUANET, 2007, p. 124)

Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 121) comenta que a percepção de Tristram sobre a influência do tempo na vida das pessoas torna-se um desafio para sua profissão de autor: “Ele finge ser senhor do tempo, para dissimular de si mesmo a intuição incômoda de que é o tempo que controla o homem.” Exemplo disso é que, sendo Tristram um herói autor, precisa expor tanto suas aventuras passadas, quanto as que protagoniza no momento de escrever sua obra, haja vista que sua profissão é a sua vida. Tristram demonstra ter consciência de que, naquele momento, a crítica literária impunha severos limites à ficção. É por conta disso que apresenta, ao longo do enredo, inúmeros comentários irônicos sobre preocupação com a verossimilhança, conforme ocorria com muitos dos escritores da época. Cuida em demonstrar como suas histórias são críveis e não desproporcionalmente arranjadas, chegando a explicar que “faz cerca de hora e meia de leitura razoável [...]” (STERNE, 1984, p. 132) desde que descreveu a cena em que o criado recebera a ordem de buscar o parteiro, e que, por isso, tivera o criado tempo crível para realizar tal feito. Porém, como tem conhecimento da teoria de associação de ideias, afirma:

[...] se o hipercrítico quiser examinar isto e resolver-se, ao fim e ao cabo, a pegar um pêndulo e medir a verdadeira distância entre o toque da sineta e a batida à porta;---e, após verificar não ter excedido dois minutos, trinta segundos e três quintos,---tomar a si insultar-me por tal quebra da unidade, ou melhor, probabilidade de tempo;---eu lembraria a ele que a idéia de duração e dos modos simples advém tão-só do encadeamento e sucessão de nossas idéias,-----e é o verdadeiro pêndulo escolástico-----pelo qual, homem de formação universitária que sou, serei julgado neste particular,---abjurando e abominando a jurisdição de todos os outros pêndulos, quaisquer que sejam. (STERNE, 1984, p. 132)

Sua liberdade excêntrica na composição da obra não demonstra que Sterne seja alheio ao fator da verossimilhança, e sua busca em respaldar cada movimento, cada ação, cada tempo e espaço, através das mais satíricas formas, lhe permite cuidar, também do comportamento e do fator psicológico de cada personagem. Como o fluxo de consciência resulta em uma narrativa prolixa, que acaba por levar mais tempo para escrever do que a quantia de tempo que levou

para desenrolar o ato, Tristram justifica, de maneira irônica, que, ao impor à sua obra a régua de medida do tempo, ver-se-á que em seu romance ocorre uma fragmentação do tempo, pois, com as histórias narradas de forma alinear, ocorre o que o próprio narrador afirma abaixo:

Eu desejaria, portanto, que ele [o hipercrítico] tivesse em mente que apenas oito escassas milhas separam Shandy Hall da casa do Dr. Slop, o parteiro;---e que, enquanto Obadiah esteve percorrendo as ditas milhas de ida e volta, eu trouxe o tio Toby desde Namur, através de todas as Flandres, até a Inglaterra.---Que o tive em minhas mãos enfermo, por quase quatro anos; e desde então fi-los viajar, a ele e ao Cabo Trim, em coche de quatro cavalos, num trajeto de quase duzentas milhas até o Yorkshire;-----tudo o que, conjuntamente, deve ter preparado a imaginação do leitor para a entrada do Dr. Slop em cena,---tanto quanto, pelo menos (espero), uma dança, uma canção, ou um concerto entre dois atos. (STERNE, 1984, p. 132)

Essa passagem é um dos expemplos de transgressão realista em *Tristram Shandy*, que relativiza o caráter ficcional das narrativas, uma vez que apresenta a história por uma certa perspectiva e consegue habilmente apresentá-la de outro modo, que altera a estrutura teórica, pois, enquanto Obadiah percorria o pequeno caminho, o narrador começa uma digressão que salta quatro anos adiante, para o espaço da história de Toby, e só depois Tristram finalmente nos apresenta o detalhe que, de uma certa maneira, o mantém dentro da unidade de tempo: “[...] conquanto possa salvar-me dramaticamente [...] ponho então fim imediato a toda a objeção e controvérsia,-----informando-o de que Obadiah mal se havia distanciado sessenta jardas dos estábulos quando topou com o Dr. Slop [...]” (STERNE, 1984, p. 133).

Do mesmo modo que o narrador apresenta preocupação com a representação realista, as personagens também contabilizam o tempo, e demonstram exatidão às suas ações, como é o caso do diálogo interrompido por diversas digressões entre Walter e Toby, conforme segue abaixo. Configura-se algo irônico ao contrapor-se com a desproporcional quantia de páginas e histórias insignificantes que são tratadas no texto.

---Faz duas horas e dez minutos,---não mais do que isso,---exclamou meu pai, consultando o seu relógio, desde que o Dr. Slop e Obadiah chegaram,---e não sei como aconteceu, irmão Toby,---mas para a minha imaginação parece ter-se passado quase um século. (STERNE, 1984, p. 208)

Essa impressão da personagem, de que parece não ter passado tanto tempo assim, vai de encontro à sensação do leitor, que naturalmente teria a percepção de que muito mais tempo se passara, haja vista que a descrição da conversa entre Walter, Toby, Dr. Slope e Trim, presentes na cena em que a afirmação acima ocorre, fora descrita com detalhes que descreviam suas expressões faciais, corporais e vocais. Desse feito, ocorre que muitas páginas transcorrem, o que poderia causar a impressão de que já havia dado tempo suficiente de Tristram ter vindo à luz.

Entretanto, o fator do tempo é demarcado também pelas indicações, dadas pelas personagens e pelo próprio narrador, de períodos históricos, principalmente por parte de Toby, devido à sua obsessão por fortificações, que o leva a fazer constantes referências, em seus discursos, às batalhas ocorridas, algo que demarca os anos específicos dos acontecimentos e de seu ferimento adquirido na Batalha de Namur. A presença do fator histórico, na obra, é algo preciso, e demarca em absoluto os momentos importantes da Guerra de Sucessão da Espanha, o cerco de Limerick, o combate de Steinkerk, Landen, Namur entre outros marcos que são referentes às Guerras entre França e Inglaterra (1689-1697 e 1702-1713). Contudo, de acordo com o olhar de Rouanet (2007, p. 122), trata-se de uma marcação histórica que não carrega um fator de importância na obra, pois serve apenas como “pano de fundo”, nas palavras do crítico, uma vez que são acontecimentos usados para respaldar as obsessões de Toby e Trim, por conta de suas experiências com as batalhas da Guerra: “A história real se desmaterializa, torna-se abstrata e vazia. Concretas são apenas as maquetes com que Toby a representa. Ela é miniaturizada, cabendo no fundo de um quintal. [...] Ela é uma coisa minúscula, que só parece grande para quem a vive com seriedade, e que adquire suas proporções reais, isto é, liliputianas, quando alguém a desmistifica, como Toby” (ROUANET, 2007, p. 122).

A personagem do tio Toby é uma das que protagonizam grande parte da obra, assim como a de Walter, pai de Tristram, com quem ele passa a maior parte da obra em diálogo, apesar da diferença intelectual entre ambos, visto que o primeiro embasa suas opiniões no senso comum e na religião cristã (protestante), e o último em livros. Tristram afirma que, para melhor descrever o caráter de seu tio Toby, prefere abordar seu cavalinho de pau (*hobby-horse*). Toby

foi obrigado a afastar-se do exército por conta de um grave ferimento na virilha, motivo de grande dor, não apenas física, mas principalmente emocional. Toby ficara quatro anos de cama, confinado em seu quarto, pois, além do ferimento, tivera também muitos ossos esmagados. Seu confinamento fizera com que recebesse inúmeras e constantes visitas, e isso causava imensa melancolia em Toby, pois o diálogo sempre enveredava-se para assuntos da guerra, algo que aumentava o sofrimento do combatente ferido, e, por isso, era muito difícil “[...] manter a conversação isenta de obscuridades” (STERNE, 1984, p. 114).

Tristram conta que os visitantes de Toby o fazia contar as histórias que protagonizara e que observara na guerra, pois acreditavam que “A história do ferimento de um soldado engana-lhe a dor [...]” (STERNE, 1984, p. 111). Porém, reavivar na memória tais histórias, e representá-las em narrativa acabaram retardando seu processo de regeneração, pois as visitas faziam com que ele megulhasse nas perplexidades da guerra, e, segundo afirma o narrador: “[...] se ele não tivesse descoberto um expediente para livrar-se delas, creio, verdadeiramente, que o teriam levado ao túmulo” (STERNE, 1984, p. 112).

Benjamin (1994, p. 115), sobre os horrores da guerra, afirma que “[...] os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” O mesmo se observa em Toby, para o qual recordar os fatos não era algo que lhe desse satisfação, pois, mesmo que fosse um devotado soldado, fortemente partidário dos *Whigs*, a experiência nos campos de batalhas era algo avassalador, diferente de tudo que já tivesse vivido. Diante da necessidade em reinventar uma maneira de lidar com essa memória, encontra refúgio quando percebe a satisfação que o conhecimento é capaz de lhe proporcionar. Encontra, assim, imenso prazer em estudar o funcionamento das estratégias que envolvem o universo da guerra que marcara sua vida e seu corpo.

Toby acaba por despertar sua ânsia por conhecimento ao focalizar o estudo dos projéteis usados nas batalhas, e por isso possui imensa biblioteca para servir-lhe de respaldo ao novo projeto, tão grande quanto a de Dom Quixote, e representa a obsessão humana, pois mesmo que vasta, era composta de apenas um tema: arquitetura militar. As obsessões humanas para a lida com a individualidade no cotidiano toma forma com a personagem de Toby, que passa

cada minuto de seus dias mergulhado em seu estudo sobre projéteis. Como começa a apresentar sinais de melhora na saúde física e mental, e em vistas de concluir sua evolução, muda-se para a propriedade Shandy Hall, onde habita a família de Tristram. Lá, com a ajuda de seu criado e fiel escudeiro, cabo Trim, passa, então, a dedicar-se “à prática das fortificações” (STERNE, 1984, p. 121). Sua obsessão é extrema, conforme descreve o narrador:

Foi nesse ano que meu tio começou a infringir o hábito de vestir diariamente uma camisa limpa.---a despedir o barbeiro sem se deixar barbear,---e a consentir ao cirurgião apenas o tempo indispensável para fazer-lhe o curativo do ferimento, preocupando-se tão pouco com este a ponto de não perguntar ao médico, em sete curativos, como estava. (STERNE, 1984, p. 121)

Falar de seu ferimento, ainda que fosse com o médico, era algo que lhe afetava seriamente os humores. A ocupação diária em construir fortificações tornara-se algo sólido já que o cabo Trim despendia total empenho para esta finalidade. Isso porque, Trim também estivera presente nas batalhas, e recebera, igualmente, um ferimento, localizado no joelho direito, devido a uma bala de mosquete, algo que também o incapacitara para o combate, assim como a Toby. Por conta disso, Trim possuía o mesmo grau de conhecimento e interesse em fortificações quanto Toby, o que estreitava o laço da relação entre ambos.

As peripécias das duas personagens gira em torno da construção das fortificações, rememorar as batalhas, discutir e estudar as estratégias; a cada dia que passa, aumenta o grau de complexidade do trabalho com as miniaturas, assim como aumenta o tamanho das maquetes que constroem. É por isso que o próprio narrador alerta: “Quando o homem se deixa governar por uma paixão dominante,---ou, em outras palavras, quando o seu CAVALINHO DE PAU se torna teimoso,---adeus fria razão e bela discrição!” (STERNE, 1984, p. 123).

A declarada intenção de Tristram em traçar um quadro das personagens, ou seja, abordá-las na narrativa, pela ótica de suas obsessões, demonstra a preferência de Sterne pela interioridade psicológica dos indivíduos. Os cavaleiros de pau são frutos de obsessões que se desenvolvem a partir de alguma paixão que não possui fundamento, nem objetivo plausível que não saciar seu sentimento de apego. Com essa perspectiva adotada por Sterne, vemos as personagens atuarem a partir de suas individualidades.

Por se tratar de “[...] um romance ostensivamente psicológico”, o foco reside mais nos “motivos de seus personagens do que para os seus atos propriamente ditos [...]” (PAES, 1984, p. 14-15). O próprio narrador trata de explicitar, ao leitor, sua propensão a essa abordagem quando afirma que, devido a isso, ele e sua querida Jenny (sua amiga e amante) costumam “discutir ninharias”: “Ela olha para o exterior,---eu para o seu interior” (STERNE, 1984, 382).

É por isso que prima pelo viés psicológico também para descrever as personagens de seu círculo familiar. Isso se observa na passagem em que fala sobre seu pai:

Malgrado os muitos retratos que já dei do meu pai, por mais parecidos com ele que fossem nos estados de espírito e nas atitudes,---nem um só, ou todos em conjunto, poderão jamais ajudar o leitor a conceber como meu pai pensaria, falaria ou agiria em qualquer circunstância ou eventualidade inédita. [...] A verdade era que o caminho por ele trilhado se afastava tanto do da maioria dos homens,---que cada objeto oferecia aos seus olhos um aspecto diferente,-----e por conseguinte era diferentemente considerado. (STERNE, 1984, p. 382)

É por acreditar que melhor se descreve um indivíduo através de seus estados de espíritos e de suas opiniões, já que assim se compreende sua personalidade, em contraponto à abordagem de seus atos, que a narrativa percorre pelos diálogos e monólogos das personagens. A passagem acima, sobre Walter, demonstra a noção que tem o narrador acerca da complexidade de um ser, e da importância que se tem a perspectiva pela qual se observa e se descreve as ações de alguém, pois isso altera a percepção de sua essência. O narrador explica, ali, a importância de perceber que seu pai possuía um olhar diferente sobre tudo, e por isso suas decisões e atitudes se formavam da maneira pela qual nos é narrada.

A descrição das inúmeras peripécias de Toby ao lado do cabo Trim, a construírem projéteis, do mesmo modo, busca demonstrar que sua obsessão é uma tentativa de saciar sua inabilidade psicológica em descrever seus momentos na guerra. Tio Toby sente-se, por vezes, culpado por demonstrar tamanha afeição pelos procedimentos do combate. É por isso que busca satisfação à maneira que lhe é possível em descrever visualmente o trabalho que se faz durante as batalhas, e por isso suas horas gastas na produção de fortificações em miniaturas.

O narrador trata de demonstrar de maneira clara que não importam

as ações, mas sim a essência de tais, e seu costume de interromper as histórias e deixar o suspense em torno do desfecho é um grande indicador desse fato. Para exemplificar, há a história que conta o cabo Trim sobre seu envolvimento com uma enfermeira chamada Beguina que esteve a esfregar seu joelho, para aliviar-lhe a dor causada pelo ferimento de guerra. Trim conta a história com uma habilidade dramática que envolve totalmente a Toby e Walter, e quando o cabo está, por fim, chegando ao ápice de sua narrativa, declarando que havia se apaixonado por Beguina, tomando a atitude de segurar-lhe a mão, Toby o interrompe: “Então a levaste aos lábios, Trim [...] e fizeste uma declaração.” (STERNE, 1984, p. 556). Essa interrupção, entretantes, foi a deixa para que Tristram demonstrasse a ideia que tem sobre narrativa e o que busca com ela: a de que a ação não é o mais importante num romance, mas sim as intenções, estas que são capazes de revelar algo a mais sobre o indivíduo: “Não importa se os amores do cabo terminaram precisamente da maneira por que o tio Toby os descrevera; basta que contivessem a essência de todos os romances de amor que jamais tenham sido escritos desde o começo do mundo.” (STERNE, 1984, p. 556). Diante disso, não ocorre o desfecho da história do ordenança Trim e sua enfermeira.

O olhar que Sterne conduz Tristram a depositar sobre as personagens é algo microscópico. A opinião do personagem que nos narra é de que os pequenos detalhes influenciam nosso pensamento em maior escala em relação aos grandes feitos:

É curioso observar o triunfo dos pequenos incidentes sobre nosso espírito.---Que incrível influência não têm, na formação e governo de nossas opiniões acerca dos homens e das coisas---essas insignificâncias, tão leves quanto o ar, que podem suscitar uma crença em nossa alma e nela implantá-la inamovivelmente [...] (STERNE, 1984, p. 327)

Sua percepção da influência do minimalismo faz com que dispense enorme atenção aos vários mecanismos que influenciam a percepção dos fatos, e expressa isso ao descrever e redescrever as mesmas cenas através de ângulos diferentes, conforme veremos no último capítulo. Isso causa uma hipertrofia da presença do realismo no romance, pois, expõe a fragilidade em buscar representar um fato dentro da noção do verossímil, pois inevitavelmente ele se torna desigual a sua apresentação ao ser transposto para a escrita, além do que, seria necessário

muito mais páginas para descrever um simples e rápido ato, tomando mais tempo para ser escrito e lido, do que o tempo que levou para acontecer. Tristram demonstra noção dessa complexidade: “Ainda que a narrativa do fato nos tomasse algum tempo, menos tempo levou para acontecer [...]” (STERNE, 1984, p. 327).

A problematização do tempo para Sterne toma forma ainda maior ao levar-se em conta que, somente depois de três volumes, equivalente a 338 páginas na tradução brasileira, é que Tristram nasce, ou seja, em todo esse restante da obra a mãe do protagonista esteve a grunhir no andar de cima, em trabalho de parto. Tristram foi concebido nas primeiras páginas da obra, e logo após o leitor já é inserido no cenário em que Walter e Toby travam suas discussões, em que o primeiro fica a filosofar sobre complexas questões que deixam o segundo extremamente confuso, a assobiar nervoso a canção Lillabullero para evitar o diálogo. Enquanto discutem inúmeras questões diferentes, Dr. Slop é chamado e acaba trombando com Obadiah, que estava indo buscá-lo, e a partir disso, Toby, Walter e Slop passam a travar intensos diálogos e reflexões, um a interromper o outro, expondo cada qual suas ideias, através de um fluxo de consciência, em consonância ao próprio sistema shandiano. A atuação dessas personagens, porém, é interrompida pelo narrador que passa a contar atitudes das mesmas em momentos futuros àquele em que se encontram, como por exemplo o momento da morte do irmão de Tristram, Bobby, que faz com que os criados fiquem extremamente emocionados, e, assim, o leitor é conduzido a um novo espaço, em que estes irão se reunir para ouvir as dramáticas reminiscências do cabo Trim acerca do falecido.

Enfim, a lista seria extensa da quantia de espaços e momentos distintos que são dispostos na obra enquanto a mãe do protagonista está a dar à luz. Outro exemplo, ainda, de subversão da ordem temporal reside na atuação da personagem de Yorick, o pároco amigo de Tristram. Sua vida e seu caráter é descrito nas primeiras páginas do romance, assim como sua morte, que é representada por uma página toda em preto, logo após sua descrição de vida. No entanto, a personagem continua a aparecer até o fim do romance. Soma-se a isso fato de cada personagem contar histórias sobre si mesmas, e de haver a inserção de contos, excertos e fábulas coladas na íntegra por Tristram, para compor suas ideias e/ou ideias das demais personagens.

Tudo isso compõe algo que é racionalmente desenvolvido por Sterne, não se tratando apenas de transgressão aleatória. Rouanet (2007, p. 127)

explica que: “[...] Sterne cria um tempo narrativo que remaneja o tempo da ação por meio de técnicas como a temporalidade cruzada, a inversão, o retardamento e a aceleração.” O crítico brasileiro aponta que há, na obra, a presença de três esferas de tempo, que seriam o tempo do narrador, o tempo da ação e o tempo das personagens, sendo nesta a presença de diferentes narrativas, ou “narrativas paralelas” (ROUANET, 2007, p. 127). Isso posto, o crítico demonstra que as três esferas de tempo se cruzam e se interpenetram. A maneira pela qual isso ocorre será discutida no último capítulo do presente trabalho.

Ao fazer comentários sobre quais partes e de que maneira irá contar sobre a vida das personagens, percebe que já transcorrera muitas páginas desde o início da narrativa sobre cada uma delas, e que mesmo assim não fora capaz de chegar ao fim, por ser demasiadamente minucioso nos detalhes exterior e interior. Com isso, Tristram expõe a convenção ficcional, pois demonstra que é a ótica do romancista que influencia na ordenação do tempo e não as próprias ações ocorridas. Segundo Massaud Moisés (1970, p. 178), esta é verdadeira relação que existe entre o romancista e o tempo de sua obra:

[...] o romancista pode acompanhar as personagens desde o seu nascimento até a morte, detendo-se nos aspectos que julgar relevantes para a história que conta; pode abranger 8 ou 80 anos da vida de suas personagens, sem outra restrição que aquela imposta pela coerência interna da obra.

Apesar de Tristram expor essa autoridade de romancista em manipular as personagens e o tempo, não o faz a fim de criar maior ilusão de realidade, mas sim, ao que parece, de afrontar essa noção de literatura realista, que busca representar de maneira ordenada o caos do cotidiano, tanto em relação às ações quanto aos pensamentos. O que parece é que sua intenção consiste em expor a diferença que existe entre os tipos de tempo - cronológico ou histórico e psicológico ou metafísico – haja vista que, teoricamente:

[...] o tempo cronológico frequentemente (quando não sempre) coincide [sic] com o psicológico [...] é que o tempo psicológico se opõe frontalmente ao outro: como o próprio adjetivo “psicológico” sugere, ainda na mais corriqueira de suas conotações, essa forma de tempo aborrece ou ignora a marcação do relógio. (MOISÉS, 1970, p. 179)

O teórico acima explica que as sensações se acumulam sem cronologia, pois, à medida que rememoramos, torna-se, então, tempo presente, e a ordem pela qual se rememora é afetada por diversos fatores externos. Desse modo, a dimensão temporal das reminiscências constitui fator subjetivo e, assim, se opõe ao tempo objetivo, que varia de acordo com o indivíduo (MOISÉS, 1970, p. 179-180).

O tempo do relógio é devidamente marcado nos romances de tempo cronológico, seja através da menção ao ano em que se passa a história, seja através das referências feitas pelas personagens ao tempo do relógio, e ambos são recursos que vemos explícito em Sterne. No entanto, não restam dúvidas quanto a ser, seu romance, propriamente psicológico, e este último, sendo um recurso novo naquele tempo: “[...] incidindo sobre o exame profundo da personagem, desvendou outra dimensão do tempo” (MOISÉS, 1970, p. 182).

A forma de Sterne lidar com essa percepção das diferentes dimensões temporais resulta, em *Tristram Shandy*, em um complexo sistema de narrativa em que o protagonista é capaz de rememorar displicentemente aquilo que lhe convém contar ao leitor, e, ao fazê-lo, permite que as personagens que descreve também possam rememorar e realizar associações de ideias. Ora, se Sterne buscasse aproximar seu romance ao máximo da realidade, então como seria possível justificar ser Tristram um narrador onisciente, que sabe de coisas que aconteceram antes de ter, ele, nascido, e sabe o que se passou na mente das pessoas que realizavam a ação? Quanto a essa característica shandiana de narrativa, observe a seguinte passagem, e tenha-se em mente que Tristram nasceu em 1718:

No ano de mil setecentos e dezoito, quando tal aconteceu, era coisa extremamente difícil; de modo que quando o tio Toby descobriu o ziguezagueio transversal dos esforços de meu pai para alcançar o bolso, trouxe-lhe isso imediatamente à lembrança os que ele próprio havia feito diante da porta de St Nicolas, no cumprimento do dever; idéia a qual lhe afastou a atenção tão totalmente do assunto em debate, que ele ergueu a mão direita para a sineta, a fim de mandar chamar Trim e manda-lo ir buscar o mapa de Namur, de par com seu compasso e angulário, para medir os ângulos de retorno das transversais daquele ataque,---e, particularmente, do ataque em que recebeu o ferimento na virilha. (STERNE, 1984, p. 183)

Tristram descreve os detalhes dos movimentos das personagens para demonstrar seus procedimentos de associação das ideias. Na passagem

acima, Toby associara um movimento de seu irmão para alcançar um lenço no bolso a detalhes do cenário das batalhas da guerra. A ironia Sterneana em torno da noção de realidade é algo engenhoso e habilmente conduzido ao longo de toda a obra. Seus procedimentos se tornarão perceptíveis conforme desvendamos o narrador shandiano e seu processo de narrar suas memórias.

### 3.3 UM NARRADOR DE PERSONALIDADE: O TECER DAS REMINISCÊNCIAS SHANDIANA

Já falamos no começo deste capítulo a respeito das digressões, pois estas possuem caráter de destaque na composição shandiana. Esse recurso continua a perpassar pelo corpo deste capítulo, pois se trata do mecanismo que orienta todo o funcionamento do romance shandiano. Isso porque, o narrador criado por Sterne, que também atua como escritor da obra, adota a ótica da temporalidade de um romance psicológico. Sendo assim, a noção de tempo torna-se alterada, uma vez que parte do explícito ato de rememorar e, portanto, “[...] a noção de passado/presente desaparece de todo. Na realidade a memória age como um presente no momento em que traz à consciência seus registros e traços, e o tempo acaba sendo um eterno presente que dura” (MOISÉS, 1970, p. 193).

Tristram narra os atos de seu passado e do passado anterior ao seu nascimento, descrevendo histórias de sua família misturadas às suas inúmeras digressões. Trata-se de um ir e vir constante durante a narrativa. Isso faz com que ocorra essa dissolução do passado e do presente, conforme exposto acima, pois a memória do narrador traz os atos das personagens e de si próprio para o seu momento, o que inevitavelmente altera o sentido do passado, tornando algo novo no presente.

O jogo que Sterne realiza com as reminiscências do narrador contradiz o romance memorialista e o romance de costumes, modelos de narrativa em voga no momento e que representavam o cotidiano burguês. Sterne recorre frequentemente à ironia, e assim, ora faz uso de um método para criticá-lo, ora o rechaça ao inserir na voz do narrador a recusa pelos padrões vigentes e um fluxo narrativo que destoia do convencional. Desse modo, ocorre aquilo que Rouanet (2007) identifica na obra como “hipertrofia da subjetividade”, pois todas as ações são organizadas e por vezes reordenadas conforme lhe apetece a memória e as opiniões, numa “soberania do capricho”.

Tristram é uma personagem que desempenha o papel de narrador-protagonista, pois está em consonância com a definição dessa tipologia de narrador-personagem: “é através de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço” (D’ONOFRIO, 2004, p. 62). Por tratar-se de uma autobiografia, haja vista sua apresentação enquanto narrador de suas memórias, deixa explícito a formalidade da produção literária ao dizer-se o próprio escritor de sua vida e de suas opiniões, e que tem por profissão a carreira de romancista. Diante disso, é evidente que não se trata do discurso do escritor Laurence Sterne<sup>15</sup>, que escreveu a obra e criou a personagem de Tristram e seu papel de escritor de romance. Se Tristram é uma personagem que tem o papel de romancista, é a opinião dele que perpassa pela obra acerca do fazer romanesco, independente de coincidir ou não com o discurso do autor, investigação esta que não nos interessa neste momento.

Em atitude de recusa aos padrões convencionais das narrativas, Tristram afirma que não seguirá as regras nem de Horácio, nem de qualquer outro, assim como não se adequará, ao longo das publicações em série de seus volumes, às perspectivas da crítica especializada, à qual faz referência como “senhores asnos” (STERNE, 1984, p. 405). Tristram, a todo momento, mostra-se livre das convenções, e isso reflete em suas características enquanto herói de seu romance. Seu uso de intertextualidades e paródias lhe permite adotar sistemas, recursos e pontos de vista de outros escritores para compor seu rol de personagens e opiniões, como é o caso de Rabelais, com a presença de palavras chulas, obscenas, ao fazer intertextualidades com passagens da obra, para comprovar o caráter dúbio de suas passagens; e de Cervantes, com a personagem de Yorick, um ser de caráter elevado, semelhante ao Cavaleiro de La Mancha.

O narrador Tristram Shandy é filho de Walter Shandy, homem casado que perdera um filho, Bobby, o mais velho. Walter é irmão de Toby com quem, na trama, está sempre a dialogar, em companhia também, em vários

---

<sup>15</sup> A voz do verdadeiro escritor é recorrentemente identificada na personagem do pastor Yorick, amigo da família Shandy, e íntimo amigo de Tristram. Yorick escreve sermões de alto teor literário e filosófico, assim como fazia Sterne. Inclusive, há no romance uma colagem, na íntegra, de um sermão publicado por Sterne, sob o pseudônimo de Yorick, segundo aponta Paes (1984, p. 639). O sermão ocupa as páginas através da leitura realizada pelo cabo Trim, quando este encontra o rascunho do sermão em meio ao livro de Toby, que Yorick emprestara e esquecera dentro após escrevê-lo.

momentos, do parteiro Slop e do criado de Toby, o cabo Trim. Sobre o pai, o narrador afirma: “Havia, nele, aquela infinitude de excentricidades e de acasos correspondentes que eram o viés por que encarava cada coisa,---e que frustrava, senhor, todos os cálculos.” (STERNE, 1984, p. 382). Walter é sempre retratado através de seus diálogos com as personagens acima, pois é uma pessoa que gosta de compartilhar as experiências sobre assuntos diversos e excêntricos que adquire de livros, estes que o narrador também define como estranhos. De tais estranhezas resultam diálogos também fora dos padrões, os quais Toby a todo momento pensa estarem se referindo à guerra, devido ao uso de palavras que, para ele, remete a tal assunto; assim sendo, interrompe as filosóficas reflexões do irmão, e este, tão empenhado que fica ao comprovar uma hipótese, acaba, por vezes, em não dar ouvidos a Toby, continuando como se não houvesse escutado o irmão, algo que se assemelha a uma conversa de loucos, ou como a denomina Paes (1984, p. 29), “conversa de surdos”. Isso porque:

[...] na maioria das vezes, a fala de um dos interlocutores dá origem não a uma resposta e sim a uma digressão do outro que pouco tem a ver com o assunto em pauta a não ser por uma palavra ou idéia fortuita a ele associada. As falas se articulam assim entre si por aquela modalidade de associação ocasional de idéias tida por Locke como doentia e a que ele dava o nome de loucura, pois a “combinação de idéias não vinculadas entre si por sua própria natureza” era obra menos do entendimento racional do que de alguma paixão irracional. (PAES, 1984, p. 29-30)

Por conta da importância dada a tais personagens ao longo do enredo, Paes (1984, p. 28) afirma que *Tristram Shandy* possui três protagonistas: Tristram, Walter e Toby. Isso posto, vemos que Tristram organiza sua narrativa no sentido de demonstrar, nas personagens, a teoria de associação de ideias (em referência tanto a Hume quanto a Locke), uma vez que as coloca a agir em conformidade com as digressões que ele próprio realiza em seu trabalho de escrita. A definição abaixo explica esse procedimento de associações do qual é exemplo não só o narrador shandiano, como também os diálogos das demais personagens, tendo em vista aquilo que explicamos no tópico acima, quanto a ser o romance de Sterne inteiramente de cunho psicológico:

Embora todas as experiências se imprimam na memória numa forma ou doutra, é pelas associações que elas vêm à tona, se presentificam e ganham fisionomia de objetos reais para o indivíduo: antes de refluir para a consciência, correspondem a traços geológicos profundos à espera duma escavação que as atinja e as revele, escavação essa que se efetua por associacionismo involuntário, ou contraponto. (MOISÉS, 1970, p. 193)

Essa explicação importa, aqui, porque as personagens shandianas também são apresentadas a partir de seus fluxos de pensamentos, aquelas lembranças que vêm à superfície da mente de maneira involuntária, de acordo com algo que lhes lembre o assunto, porém, seus pensamentos e memórias são transmitidos através de Tristram. Tudo passa por ele, pelo filtro das experiências e da experiência dele, que são escritas numa liberdade de fluxo de consciência. Seu jogo irônico com o preceito da verossimilhança faz com que afirme utilizar-se de documentos e notas e outros recursos de historiadores para reconstruir assuntos que precederam seu nascimento. No entanto, narra tais ocorridos como se estivesse sentado a assistir, em outro plano diegético, a ação do passado de seus familiares em Shandy Hall. Além de conhecer os fatos que ocorreram com as personagens descritas, sabe também de suas emoções e de suas expressões corporais e faciais.

Wolfgang Iser (2008) explica que o narrador criado por Sterne não é apenas uma forma livre, desproposita e inocente, e sequer é Tristram um fantasma. Trata-se de uma técnica narrativa que consiste em expor uma crítica à busca pela fiel representação do real e do indivíduo. O romance de Sterne possui uma variedade de vozes que se unem na voz de Tristram. Passa por ele todo e qualquer discurso. Nesse ponto, Iser (2008) lembra a passagem da morte da personagem de Le Fever, em que Tristram descreve emotivamente, com uma sensibilidade apurada, cada detalhe do comovente momento, como se ele o tivesse presenciado, ao que sabemos não tê-lo. Trata-se, portanto, de um romance plurivocal: “Plurivocal, aqui, significa que o discurso de Tristram Shandy se manifesta como diálogo contínuo com as personagens, o autor e até mesmo com o leitor, e deste modo a escrita nunca pode (e nunca deve) tornar-se narração” (ISER, 2008, p. 62, tradução nossa)<sup>16</sup>. Não pode, portanto, tornar-se narrativa que descreve as ações por um único olhar, no caso do narrador onisciente.

---

<sup>16</sup> Na tradução inglesa: “Plurivocality here means that Tristram’s speech unfolds as a continual dialogue with the characters, the author, and even with the reader, and thus the writing can never (and must never) become narration” (ISER, 2008, p. 62).

Para Iser (2008, p. 56), a narração em primeira pessoa de *Tristram* não é uma reprodução da vida com o caráter linear que possui começo e fim objetivamente delineados, conforme a tradição do século XVIII, que ignora o que está no meio (“being in the middle”), mas, sim, “[...] uma ilusão necessária a fim de dar suporte a um significado pré-definido com o nível essencial de probabilidade (um esforço que, incidentalmente, está na base de todas as narrativas realistas)” (ISER, 2008, p. 57, tradução nossa)<sup>17</sup>. Para que possa permanecer próximo ao realismo, à descrição da vida, ele precisa distorcer a forma da narrativa convencional, de modo que possa comunicar aquele entremeio da descrição, recurso este que dá significado à experiência: “Estruturalmente esse esquema de narrativa tem alternado entre a experiência e o reflexo de si mesmo, demonstrando, assim, como a experiência deve ser processada em significado” (ISER, 2008, p. 57, tradução nossa)<sup>18</sup>. *Tristram* enfoca bem de perto a vivência de seu pai e de seu tio, e, por conta disso, é possível enxergar traços daquilo que compõe o narrador pós-moderno do qual fala Silviano Santiago (2002), um narrador que observa de fora da ação, que assiste a um ato alheio e retira dali a sua experiência:

[...] a figura do narrador passa ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 2002, p. 49-50)

Mas essa aproximação do narrador shandiano com a figuração do narrador pós-moderno só pode ser aplicada em certa medida, uma vez que, conforme destacamos há pouco, Sterne não se restringe a uma única forma, mas retira maneiras variadas de compor o romance, numa hibridez que permite relacioná-lo a muitas tendências hoje comuns. É válido ressaltar que as experiências do narrador de Sterne se configuram na obra, junto de suas impressões, opiniões e maneira de narrar. Por tratar-se de uma narrativa introspectiva, que busca expor as reminiscências do narrador, *Tristram* se faz presente na obra em todos os

<sup>17</sup> Na tradução inglesa: “[...] an illusion necessary in order to endow a pre-set meaning with the essential degree of probability (an attempt, incidentally, that underlies all realistic narratives)” (ISER, 2008, p. 57).

<sup>18</sup> Na tradução inglesa: “Structurally this narrative scheme has alternated between an experiencing and a reflecting self, thus demonstrating how experience is to be processed into meaning” (ISER, 2008, p. 57).

momentos, e tudo aquilo que afirma ter ocorrido é mergulhado em sua subjetividade, esta que é composta por suas experiências vividas, das quais retira as informações sobre o retrato que traça de sua família.

Desse modo, podemos ver a relação do narrador de Sterne com aquele de que fala Benjamin (1994). O filósofo alemão traça reflexões acerca do atrofiamento da experiência que resulta em declínio do narrador sábio, este que possuía a “[...] faculdade de intercambiar experiências”, uma vez que “[...] as ações da experiência estão em baixa [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Essa perspectiva benjaminiana torna-se o embasamento para que Santiago (2002) compreenda o narrador pós-moderno, que resulta dessa falta de intercâmbio de experiências.

Para o pensador alemão, o surgimento do romance é um dos fatores que colocam fim ao ato de tecer reminiscências e compartilhar, a partir da narrativa, experiências que transmitem um saber útil ao jovem e inexperiente. Isso porque, o romance vai tratar de representar o homem moderno, aquele que, além da experiência capitalista, carrega também a experiência da guerra que o deixa mudo, sem ter o que comunicar e o que ensinar.

A crise das experiências pode ser melhor comunicada, agora, através do romance, visto que este é capaz de retratar a individualidade, a essência de um único homem que vive em seu quarto, a desfrutar da privacidade, e não mais exposto à vivência e ao compartilhamento de informações: apenas recebe a informação, numa via de mão única. Ao falar da obra de Döblin, Benjamin (1994, p. 58) apresenta uma afirmação que define a narrativa romanesca: “Sem dúvida essa gente é miserável. Mas é em seu quarto que ela é miserável.” O herói do romance é representado pela individualidade, e o romance psicológico uma das grandes formas de dar conta dessa nova percepção ao percorrer a interioridade do indivíduo, seus dramas interiores, e não mais suas ações. O narrador do romance não é aquele que percorre e desbrava o mar, como o marinheiro comerciante, do qual fala Benjamin (1994), que possuía vasto conhecimento e muitas experiências para contar; o narrador do romance é aquele que observa a vivência alheia e retira dela o que contar:

Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a

ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1994, p. 54)

É dessa percepção de narrador romanesco que se concebe o narrador pós-moderno. Ele assume a sua impossibilidade de transmissão da própria experiência vivida: ele agora transmite aquilo ao qual assiste, num movimento que Santiago (2002, p. 45) define como “rechaço” e “distanciamento”. O narrador-pós-moderno é aquele que “[...] narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

O narrador priorizado por Benjamin (1994) é aquele valoriza o entremeio e não a objetividade da transmissão de informação; ele valoriza o processo como um todo, a reflexão e o que se pode retirar do fato, sendo assim, é um ser de sabedoria, num cultivo da demora. Neste ponto pode-se perceber a relação de Tristram Shandy com esse narrador tradicional, em declínio, como forma de escrita, pois, conforme vimos acima com Iser (2008), a narrativa shandiana procura o entremeio das ações, não prioriza a objetividade, e por mais que tenha consciência de que o tempo urge e que há muita ação por descrever, declara o fracasso em percorrer o curso de suas próprias ações e não se limita a ser objetivo.

Tristram não tem pressa em chegar ao objetivo de suas histórias; o que importa é a riqueza dos detalhes, que demoram tanto tempo que acaba por faltar espaço para descrever as ações finais. É por isso que valoriza tanto as digressões, pois elas permitem que ele transmita a sua experiência com a escrita, sem demoras, para evidenciar as artimanhas de se escrever um texto ficcional, uma vez que precisa pensar em organizar as estruturas textuais e as ordens, e, a mais inútil de todas as tentativas do escritor: captar o real junto de sua essência. A essência dessa impressão que possui o narrador acerca dos impedimentos que residem entre os fatos e o escritor pode ser observada nas digressões pelas quais estão sujeitas, também, as personagens no cotidiano de suas conversas:

---Tendo o Dr. Slop sido chamado para cuidar de um cataplasma que mandara fazer, meu pai aproveitou a oportunidade para ler outro capítulo da Tristra-paedia.---Vamos lá, coragem, rapazes! Vou-lhes mostrar terra----- pois quando tenhamos logrado abrir caminho por este capítulo, o livro não tornará mais a ser aberto este ano.---Hurra! (STERNE, 1984, p. 400)

O excerto acima faz referência à dificuldade de Walter em ler para o irmão as páginas de sua enciclopédia educacional, visto que uma janela havia caído sobre Tristram e lhe ferido, o que resultou em choro da criança e agito desesperado dos criados. Essa é uma das artimanhas que busca representar o real de forma diferente dos tradicionais relatos. Isso porque, as ações cotidianas ocorrem de maneira fragmentada, com interrupções variadas; não há linearidade. Adorno (2003) confirma que a mais próxima representação da realidade consiste na fragmentariedade e no abandono do aspecto linear e cronológico: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57).

Tristram procura transmitir as sensações que as atitudes narradas causam nas personagens descritas e nele mesmo. Exemplo disso será evidenciado no último capítulo, quando demonstraremos que a tentativa de exhibir os diversos ângulos de uma cena que descreve faz com que dialogue com as formas teatrais.

Outro aspecto que evidencia a busca por uma narrativa que não se pauta no realismo ascendente no século XVIII consiste em inserir a voz das personagens que fazem o papel de leitor e leitora do texto que Tristram está a escrever: a técnica da ficcionalização do leitor, segundo Gama-Khalil (2013), também utilizada por Fielding; a voz dos leitores representam a necessidade que tem o narrador de intercambiar experiências, no sentido de que, se o leitor não consegue entender o porque de suas atitudes narrativas, ou as ações das personagens, ele pode intervir na narrativa e interrogar a Tristram: “-----Mas dizeme, senhor, que estava vosso pai fazendo durante todo dezembro,---janeiro e fevereiro?” (STERNE, 1984, p. 52). Ou ainda expor seus pensamentos: “Mas que história estranha, Tristram!” (STERNE, 1984, p. 495).

O receptor é indispensável para que a narrativa e o texto possam funcionar:

Ninguém conta algo para si mesmo; quem conta o faz para o outro. Xerazade, a narradora de *As mil e uma noites*, morreria caso o seu ouvinte decidisse não escutá-la. A tecelã das noites é a mais representativa alegoria da ficção como diálogo e como vida. Nesse sentido, cada narrador que tece uma epopeia, um conto, uma crônica, uma novela ou um romance resgata e amplia o tecido de Xerazade, porque as narrativas constituem-se da essência de um diálogo implícito que leva em conta a instância da produção e da recepção. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 141-142)

O período fora marcado pela noção de ordenamento das coisas e dos seres, e Sterne representa em *Tristram Shandy* essa noção, principalmente quando procura frustrar a expectativa de seu leitor. Como os nobres da corte estavam habituados a leituras lineares e bem organizadas estruturalmente, que proporcionavam fáceis descrições ficcionais, Sterne faz uso de variados recursos para interpolar a narrativa principal: “Ao desestabilizar a ordem, não podemos deixar de lembrar, o autor impulsiona a revisão do homem enquanto ser inserido num sistema, mas, por outro lado, sugere uma nova perspectiva ontológica, social e estética a ser seguida” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 149).

Sterne traz o leitor para atuar no papel a este reservado, para o qual estão disponíveis as falas que visam controlar a leitura do texto dentro da ficção. No entanto, montar a obra através de uma linha zigzagueante faz com que o leitor precise estar mais atento que de costume, e a noção dessa função dada ao leitor salta à *Tristram* quando oferece espaço para o leitor concluir o fim de uma história ou fazer um desenho da personagem, por exemplo. Trata-se de artimanhas literárias: “A provocação é uma forte arma da sedução. Desapontando o leitor, o narrador, consegue mantê-lo atento àquelas memórias narradas de forma tão irregular. O desapontamento, a contrariedade e a surpresa instigam o prosseguimento da leitura” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 148-149).

Esse procedimento é fruto do romance moderno, iniciado com o projeto estético de modernização do gênero, numa subversão da mimesis, que teve como maiores representantes Fielding e Sterne (GAMA-KHALIL, 2013). Ocorre um rompimento com a tranquilidade do leitor, que coloca fim à perspectiva de palco italiano do teatro que permite ao leitor acomodar-se e assistir ao que lhe apresenta o narrador, conforme afirma Adorno (2003, p. 60): “[...] essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece como se estivesse presente em carne e osso.” Assim, o leitor permaneceria imerso no campo ficcional, sem precisar refletir, de modo que não rompesse a permanência da ilusão:

[...] um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide [...], no último Thomas Mann, [...] no Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma. (ADORNO, 2003, p. 60).

O teórico fala, ainda, que essa reflexão permitida pelo romance moderno é diferente daquela que havia em Flaubert, pois esta exigia que se tomasse partido em relação à moralidade. Do contrário: “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60).

O narrador que Benjamin (1994) prioriza, e que afirma estar em extinção, é aquele que tece uma narrativa de caráter utilitário. O caráter prático da narrativa shandiana consiste na busca por educar ao leitor acostumado a romances de viagens e de aventuras, que possuíam descrições específicas das ações que culminavam para o fim, sem preocupar-se com outra coisa que não a ação prática, de modo que:

[...] só as partes mais avultadas e mais carnis de uma composição são deglutidas:---As sutis insinuações e as ardilosas comunicações da ciência voam, como espíritos, para cima;---e a pesada moralidade escapa-se para baixo; e tanto uma como a outra ficam tão perdidas para o mundo como se tivessem sido deixadas dentro do tinteiro. (STERNE, 1984, p. 95)

O saber de Tristram não é abordado na obra enquanto decorrência de seus atos experienciados. Ele é um herói que passa grande parte da trama enclausurado em seu quarto, e sua ação é a escrita das linhas que lemos. O conhecimento que busca transmitir provém do imenso acervo de leituras que possui. Sendo ele um leitor ávido dos mais variados tipos de livros, se posiciona como um indivíduo que se priva das ações, uma vez que o ato da leitura é um ato, em geral, individual, solitário.

Adorno (2003, p. 56) afirma que o romance está encarregado de apresentar aquilo que o relato não consegue dar conta, e atesta que o início do gênero se deu com *Dom Quixote* e sua “[...] capacidade de dominar artisticamente a mera existência [...]” (ADORNO, 2003, p. 55). Desse modo, o narrador do romance precisa se voltar para a subjetividade, e recusa a objetividade realista do relato, da reportagem. Com o indivíduo que agora é recluso, que não sai à busca da vivência, “[...] a alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p. 58).

O pai de Tristram, um intelectual que busca avidamente o conhecimento, também possui o mesmo sistema de vivência. Ele procurou uma forma de transmitir todo o seu saber ao filho através da *Tristrapaedia*, sistema de educação enciclopédica, uma sátira do sistema de conhecimentos do Iluminismo. Walter trabalhou na confecção da obra por três anos, mas como possuía vasto conhecimento, e um rol imenso de opiniões e conselhos, conseguiu chegar apenas à metade da obra. Teceu o saber que gostaria de transmitir a Tristram por um viés único: por não recorrer à narrativa oral, não ocorre aí a troca de informações, a troca de experiências. Tristram chega a afirmar que o processo tomara tanto o tempo de seu pai, que ele não dispendera atenção ao filho:

[...] a desgraça era que todo esse tempo fiquei totalmente negligenciado e entregue aos cuidados de minha mãe [...]  
 ---Foi certamente um castigo imposto à soberba da sabedoria humana o fato de os mais sábios de nós nos lidibriarmos, eternamente nos adiantando aos nossos objetivos no ato imoderado de persegui-los. (STERNE, 1984, p. 376)

A preocupação de Walter em transmitir a sua sabedoria ao filho era tamanha que, na pressa e no cuidado para com a escrita da *Tristrapaedia*, acabou por perder a oportunidade de transmitir diretamente ao interessado os seus cuidados e orientações, pois Tristram vivia muito mais rápido que a velocidade da escrita pudesse alcançar: “[...] meu pai [...] avançava tão devagar na composição de sua obra, e eu comecei a viver e a progredir tão velozmente [...]” (STERNE, 1984, p. 376-377). Walter, portanto, é uma das formas de representar o fracasso a que está fadada a perseguição da vida pela escrita.

No entanto, com outras personagens, vale frisar Toby, Dr. Slop, doutores da Sorbonne, pastor Yorick e cabo Trim, Walter não poupou tempo e empenho em tecer suas histórias, opiniões, em trabalhar para comprovar suas teorias e em aconselhar a todos. Tanta segurança tinha de que era detentor do saber, que acabava por dedicar horas a comprovar suas ideias sobre os assuntos, levando aos demais à exaustão. Quanto a isso, Tristram afirma: “Nas suas polêmicas, meu pai tinha uma maneira tão agressiva e cortante de discutir, avançando e retalhando cada oponente com golpes de fazer-se lembrado [...]” (STERNE, 1984, p. 568). Chegou, inclusive, a escrever uma carta à Toby com o intuito de que lhe servisse como manual de conduta – nas palavras do narrador:

“carta de instruções” (STERNE, 1984, p. 572) - para com as mulheres. Destarte, do conhecimento que seu pai possui, Tristram afirma:

[...] o meu tio Toby extraiu todos os seus conhecimentos de projetos de Nicholas Tartaglia. Os de meu pai, ele os tecera, fio por fio, com seu próprio cérebro,---ou dosara e entretecera o que todos os demais fiandeiros e fiandeiras haviam tecido antes dele, o que não deixou de ser, para ele, quase igual tortura. (STERNE, 1984, p. 374)

A afirmação de Tristram está relacionada ao fato de seu pai possuir um sistema de narrativa que visa tecer parte por parte, sistematicamente, ainda que fique de fora a ação almejada, de modo que se capture a essência e se possa fazer uso prático das informações. Em contraponto a isso, Toby, que também desenvolvera grande apreço pela busca por conhecimentos, se dedicara à leitura dos livros que lhe explicariam o funcionamento dos projéteis, mas não possuía outras leituras para poder ampliar seu olhar sobre os assuntos, e sequer poderia fazer outro proveito de seus textos do que montar os projéteis para combater o ócio. Esse ponto coincide com a perspectiva abaixo que explica a narrativa tradicional, em contraponto à rememoração do romance:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra [...] Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada personagem da história que está contando. (BENJAMIN, 1994, p. 211)

Devido à tal ligação das histórias, que é um processo demorado, foi impossível a Walter finalizar sua rede de saber, assim como não pudera Tristram colocar a Tristrapaedia dentro de seu romance para que o leitor pudesse conhecê-la, haja vista que seria um texto extenso. Trata-se da percepção que será observada, mais tarde, em Proust:

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual. (GAGNEBIN, 1994, p. 09-10)

Em conjunto com a forma dos fragmentos em que atua Walter e suas narrativas, a busca de Tristram por narrar aquilo que reside além e aquém das ações, faz com que o romance se torne de introspecção psicológica, que tira da subjetividade as narrações. Desse modo, o mergulho do narrador em seus próprios pensamentos acabam por ser transmitidos ao leitor de maneira fragmentária e digressiva, que permite às associações de ideias fluírem livremente, num emaranhado proustiano que Walter Benjamin (1994) trata como histórias infinitas desencadeadas pela memória, pois um fato está interligado a vários outros, que irão necessitar de explicar outro fato para chegar à compreensão do primeiro, num procedimento infinito de rememoração. Tristram segue sua meta-narrativa a explicar e justificar o porquê de ser tão minucioso e precisar contar tantos outros fatos para poder explicar o seu nascimento e o contexto de sua vivência.

Para Benjamin (1994, p. 211), a memória do romancista “[...] é consagrada ao herói, uma peregrinação, um combate”, enquanto que a memória do narrador é consagrada “[...] a muitos fatos difusos”. Mas na biografia de Tristram, o herói é aquele que rememora, remenda, reavalia uma história e a reconta de acordo com as peças que sua mente vai lhe pregando, de modo que nunca chega a estabelecer a sua peregrinação enquanto herói do romance, a não ser enquanto narrador e romancista que segue o curso de sua própria mente.

Na obra de Sterne há uma recusa às formas de escrita romanesca, que por vezes o aproxima e por vezes o distancia tanto da forma deste, quanto da forma narrativa. Ao rechaçar a estrutura tradicional de romance, e partir em busca da liberdade literária, recusa-se a pontuar convencionalmente as frases e suspende uma história ao meio para, na mesma frase, começar outra, da qual o narrador se lembrou no momento, para muito mais tarde lembrar-se do que ficou por dizer, e dar início sem avisar que a está retomando.

Tristram afirma ser governado pela pena, porém, na realidade, é guiado pelo olhar lançado para sua mente, suas lembranças e percepções que teve acerca do reconstruir das memórias de seu pai e de seu tio. O narrador declara o seguinte sobre uma de suas digressões: “Mas isso nada tem a ver com a história--- por que é que a estou mencionando aqui?---Perguntai à minha pena,---é ela quem me governa---não eu a ela.” (STERNE, 1984, p. 411). Sendo o narrador um escritor por profissão, sua pena pode ser considerada metáfora para a memória.

Como já foi dito, o enredo de *Tristram Shandy* consiste na saga do

narrador-personagem em escrever seu romance autobiográfico. O recurso, portanto, para que isso aconteça é o método digressivo de narrar, que acaba por compor histórias variadas, interrompidas para conduzir outra história. A importância da digressão é tamanha para o narrador, que ele, com muita frequência, interrompe a frase em que narra uma história sobre alguma personagem. Observe o exemplo abaixo, que começa com a fala de Toby:

---Penso, replicou meu tio Toby, tirando o cachimbo da boca e batendo-lhe o forninho duas ou três vezes contra a unha do seu polegar esquerdo, conforme dava início à frase,-----penso, diz:----- Mas para penetrardes devidamente os sentimentos de meu tio Toby em relação a este assunto, tereis de penetrar-lhe um pouco o caráter, cujos lineamentos vos darei em seguida, e depois o diálogo entre ele e meu pai poderá continuar outra vez. (STERNE, 1984, p. 99)

Vemos aí que Tristram não permitiu que soubéssemos o restante do que tinha Toby a dizer em seu diálogo com Walter, enquanto a sr<sup>a</sup>. Shandy estava em trabalho de parto no andar de cima do aposento em que ambos se encontravam. Após essa interrupção justificada por Tristram, o fluxo de consciência toma conta da narrativa, com observações do tipo: “[...] qual era mesmo o nome daquele homem,--- pois escrevo com tanta pressa que não tenho tempo de lembrá-lo nem de procurá-lo [...]” (STERNE, 1984, p. 99). Isso resulta em uma série de ponderamentos, observações, reflexões do narrador, que ao longo desse labirinto reflexivo lembra-se de Toby que ficara congelado na última cena, muitas páginas atrás. Nesse momento, discorre um pouco sobre ele e logo se perde novamente em meio à sua interioridade, destrinchando sabedoria sobre diversos temas.

Sua demora em retomar a cena do diálogo entre Walter e Toby mostra ser decorrente de sua frustração em não ser possível definir apropriadamente uma pessoa, e sequer seria possível transmitir adequadamente as elevadas impressões que tem Tristram a respeito de seu tio, nem um retrato de câmara seria preciso o suficiente. Por fim, decobre a maneira mais satisfatória para descrevê-lo: “[...] numa palavra, traçarei o caráter do meu tio Toby a partir do seu CAVALINHO DE PAU.” (STERNE, 1984, p. 109). Entrementes, Toby só será trazido em cena para terminar sua frase vinte e nove páginas adiante, quando já se encerrara o volume um, tendo chego ao capítulo seis do volume II. Para isso, muitos espaços foram trazidos nesse entremeio, assim como ocorrera completa dissolução

do tempo cronológico, num procedimento de ir adiante, e voltar muito atrás, quando sequer havia nascido: “A representação shandiana do espaço é tão caprichosa quanto a do tempo. Assim como o tempo do relógio, o espaço geométrico se desmaterializa, transformando-se em vivência subjetiva” (ROUANET, 2004, p. 346).

No momento da interrupção, que é constante, às vezes ao ponto de falar duas linhas sobre um assunto e já partir para a reflexão digressiva, somos conduzidos à atuação da personagem do narrador em seu plano de enunciação, que acaba se tornando, ao mesmo tempo, plano do enunciado. Para melhor esclarecimento, observe-se o seguinte trecho:

[...] há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão;---que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais,---e eu possa desviar-me daquilo de que estava falando com tanta freqüência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha, tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de modo a que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência. (STERNE, 1984, p. 105-106)

Sterne busca costurar as histórias diversas de maneira que, ainda que digressivas, também progridam para o assunto principal. Devido a isso, há narrativas acerca de histórias anteriores ao nascimento de Tristram, mas que acabam sendo justificadas devido ao fluxo de associação da mente do narrador, em que uma lembrança remete à outras tantas histórias, sendo portanto, uma obra ao mesmo tempo digressiva e progressiva, nas palavras de Tristram. O mesmo procedimento ocorre durante as ações das outras personagens, pois também associam os fatos, realizando digressões em suas atuações. Acontece aí uma exploração do uso da memória que permite a Tristram, enquanto narrador, operar “[...] no eixo da duração e não do tempo quantitativo. É a sucessão das idéias do narrador que determina as articulações temporais do livro” (ROUANET, 2004, p. 338).

Tristram sabe que o ato de rememorar não apresenta a realidade, pois o tempo flui e a tudo altera, principalmente a lembrança. É por isso que não intenta tecer reminiscências sobre o curso de vida, mas começa por narrar a vida de seus familiares antes que a dele próprio, o biografado. É a representação da impossibilidade de capturar o real pela memória.

Teoricamente, o uso da memória como procedimento para o

romance de tempo psicológico funciona da mesma forma que a memória em suas funções reais:

Pelo mergulho na memória, o narrador volta ao passado e a uma vida que jamais teve, porque a vida lembrada é outra coisa diferente da vida vivida: o que ele, afinal, recupera é o sentimento impresso em seu subconsciente por toda a sua vida pregressa, e não os fatos. Estes, como sempre, pouco ou nada importarão, mesmo porque não pode ter muita certeza deles: os acontecimentos desaparecem, e só fica sua ressonância na memória. [...] quando o narrador se lembra, hoje, acrescenta o seu estado psicológico atual à interpretação das reminiscências. (MOISÉS, 1970, p. 196)

Tristram abandona o tempo cronológico porque trata o passado como se fosse presente. Sterne não busca a rememoração enquanto recurso que visa dar credibilidade à história narrada. Desse modo, seu narrador tece a história a partir do fluxo de consciência que lhe permite, enquanto pseudoautor, fazer com que as personagens atuem no espaço diegético no tempo presente algo que pertence ao passado, e permite uma flexibilidade ainda maior: que o protagonista, que vive no presente, dialogue com as personagens em suas ações do passado anterior ao nascimento do protagonista.

Como se vê, tanto Walter quanto Tristram representam a importância da subjetividade na narrativa, pois ambos mergulham a opinião de outros em suas próprias concepções, e as tecem, fio por fio. Ainda que Tristram busque fazer colagens, na íntegra, dos textos aos quais recorre como embasamento, sua busca pela objetividade é irônica, pois tem consciência da impossibilidade de representação do real.

O movimento da narrativa shandiana tornou-se exemplaridade seguida nas produções modernas de romance. Seu narrador que é capaz de engrenar diversos tipos de recursos ficcionais é, agora, na contemporaneidade, algo comum numa busca por expandir os limites da ficção para além da convencionalidade que se via até o século XVIII. Do mesmo modo, seu apelo à liberdade da escrita resultou em uma nova forma de se perceber os limites do real.

A complexidade do desempenho do narrador shandiano, bem como as inúmeras formas que proporciona de se conceber o jogo ficcional, permite que se possa aprofundar muito mais do que o exposto até aqui. Destarte, não tivemos a intenção de definir o narrador shandiano, mas sim problematizar a sua atuação frente às diferentes concepções teóricas desse tipo de personagem.

## 4 HIBRIDISMO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS: A PARÓDIA TEATRAL EM *TRISTRAM SHANDY*

Neste capítulo abordaremos as características que evidenciam o caráter híbrido de *Tristram Shandy*, para que seja possível, por fim, analisarmos o diálogo estabelecido na obra com o gênero teatral.

### 4.1 GÊNEROS LITERÁRIOS E A LIBERDADE DAS FORMAS

Para Bakhtin (2015), o romance se constrói através do heterodiscurso, uma vez que o romancista, ao recorrer ao humor ou ironia, acaba por inserir discursos variados na voz de quem fala no romance. Em outras palavras, no discurso de uma personagem perpassa diversas estratificações de discursos, que representam as mais variadas vertentes classificadas na sociedade. Ao lançar mão de uma estrutura paródica isso torna-se ainda mais explícito, como é o caso dos romances humorísticos ingleses, que Bakhtin (2015, p. 79-80) afirma serem os mais expressivos dessa forma romanesca:

No romance humorístico inglês encontramos uma reprodução paródico-humorística de quase todas as camadas da linguagem literária falada e escrita de sua época. Praticamente todos os romances dessa variedade [...] são uma enciclopédia da totalidade dos discursos e formas literárias – a narração, dependendo do objeto de representação, reproduz em termos de paródia ora as formas da eloquência jurídica, ora as formas específicas de protocolo parlamentar, ora de protocolo jurídico, ora as formas de reportagem dos jornais, ora a linguagem seca dos negócios da Ctiy, ora mexericos de bisbilhoteiros, ora o pedante discurso científico, ora todo discurso épico ou estilo bíblico, ora o estilo da pregação moral hipócrita, ora, enfim, a maneira discursiva dessa ou daquela personagem concreta e socialmente determinada referida pela narração.

Ao estilizar esse discurso heterogêneo, o autor pode inserir, às vezes, traços da “língua comum”, que pode ser usada para críticas e ironias à opinião genérica de determinados círculos da sociedade (BAKHTIN, 2015, p. 80). Esse estilo humorístico, para o teórico russo, trata-se de um “movimento vivo” que ora se aproxima de determinado discurso e ora o rechaça, numa alternância constante de trabalho com linguagens e gêneros que mantêm um ritmo de

estilização.

Os discursos de cada indivíduo, ou tipo de indivíduo, carregam uma história ampla, cheia de experiências específicas que, por conseguinte, carregam diversas vertentes morais, filosóficas, etc. Desse modo, ao utilizar dois discursos distintos em uma única voz, o autor cria uma construção híbrida, que Mikhail Bakhtin (2015, p. 84) compreende da seguinte maneira:

Chamamos de construção híbrida um enunciado que, por seus traços gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um falante, mas no qual estão de fato mesclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas “linguagens”, dois universos semânticos e axiológicos. Entre esses enunciados, estilos, linguagens e horizontes, repetimos, não há nenhum limite formal [...] frequentemente a mesma palavra pertence ao mesmo tempo a duas linguagens, a dois horizontes que se cruzam numa construção híbrida e, por conseguinte, tem dois sentidos heterodiscursivos, dois acentos [...]

No romance humorístico perpassa essa estratificação do discurso através de uma intenção de linguagem objetiva, ou “pseudo-objetiva”, nas palavras do teórico em questão. Os escritores de romance humorístico inglês utilizavam conscientemente o hibridismo, tanto na construção do discurso das personagens, quanto na própria estrutura da obra. Em termos de discurso, o que se buscava era demonstrar que o objetivo é marcado pelo “horizonte subjetivo das personagens ou da opinião comum” (BAKHTIN, 2015, p. 85-86). Isso consiste em uma dissimulação, uma ironia, “[...] uma das variedades de construção híbrida sob a forma do discurso do outro” (BAKHTIN, 2015, p. 86). Sendo assim, é possível identificar nas obras os discursos já conhecidos de outrem, como o discurso “homérico” que perpassa o romance de Dickens, analisado por Bakhtin (2015), sob uma forma paródica. Segundo o autor, Dickens faz uso dos procedimentos Sterneanos, assim como fazem os alemães Hippel e Jean Paul, porque em Sterne o hibridismo ocorre não apenas através da ironia e da paródia, como também do exagero e do cômico, visto que se utiliza do discurso científico para ridicularizá-lo.

Nos precursores de Dickens – Fielding, Smollet e Sterne –, fundadores do romance humorístico inglês, encontramos a mesma estilização paródica das diferentes camadas e gêneros da linguagem literária, mas neles a distância é mais acentuada do que em Dickens, e o exagero é mais forte (sobretudo em Sterne). Nesses autores (especialmente em Sterne), a percepção paródico-objetiva das

diversas variedades de linguagem literária penetra em camadas muito profundas do próprio pensamento literário-ideológico, transformando-se em paródias da estrutura lógica e expressiva de todo discurso ideológico (científico, retórico-moral, poético) como tal (quase com o mesmo radicalismo que ocorre em Rabelais). (BAKHTIN, 2015, p. 90)

No romance de Sterne, exemplo desse exagero que apresenta severas críticas ao discurso sério, retórico-moral e científico, é a passagem em que o pai de Tristram se reúne à mesa, em um banquete rodeado de doutores eclesiásticos, para debater a situação do nome de batismo de Tristram e a possibilidade de trocar tal nome. À mesa se fazem presente também Toby, Trim e Yorick. O ambiente é “[...] extremamente formal, com os doutos senhores a filosofarem sobre tudo e todos [...]” que combina “formalidade de intenção com os assuntos vulgares e sem sentido [...]” (NOGUEIRA, 2004, p. 135-136). Outro aspecto dessa passagem que caracteriza o exagero através de uma mistura de grotesco e sublime, que evidencia a composição híbrida, é a nomeação excêntrica de cada personagem doutor: Didius e Eugenius é uma sátira a dois indivíduos do contexto de Sterne; Kysarcius que significa “‘arse-kisser’ (beija-cu) e foi provavelmente inspirado no Baisecul de *Pantagruel*, de Rabelais”; Phutatorius, remete a “copulador”; Gastripheres, significa “barrigudo”; Acrites “‘é sem discernimento’”; Mythogeras que significa chistoso; Somnolemus, que significa “dorminhoco”; Agelastes, “o que nunca ri”; e Triptolemus, que “foi um herói mitológico grego, que ensinou aos homens agricultura e lhes deu as leis” (NOGUEIRA, 2004, p. 135). A presença de Toby à mesa, representa ainda, a crítica feita por Tristram ao pedantismo, ao qual ele tem aversão, “[...] e coloca isso em perspectiva, mostrando ao leitor seu efeito sobre seu tio Toby, alguém que compreende o que é dito apenas literalmente” (NOGUEIRA, 2004, p. 134).

Sterne insere em seu romance vozes de inúmeros indivíduos de seu período. Seu procedimento é extremo conforme afirma Bakhtin (2015), e isso pode ser exemplificado pela personagem de Yorick, do qual alguns sermões são apresentados no romance. Um de seus sermões é citado por Tristram, que afirma ser uma introdução do sermão de Yorick, onde este tinha por costume inserir sua própria impressão sobre o texto que escreveu para pregar:

*Este sermão acerca da disposição judaica,---não gosto absolutamente dele.---Embora reconheça haver nele todo um mundo de sabedoria WATER-LÂNDICA,---tudo é muito cediço e foi articulado de maneira ainda mais cediça.-----Isto não passa de uma composição muito frívola; que tinha eu na cabeça quando a escrevi? ---N.B. O mérito deste texto está em ele servir para qualquer sermão,---e o deste sermão,---o de que servirá a qualquer texto.----- Por este sermão me enforcarão,---pois a maior parte dele foi roubada. A Doutora Padagunes descobriu-me. <sup>-19</sup> Um ladrão se pega com outro ladrão.----- (STERNE, 1984, p. 422)*

Segundo Paes (1984, p. 664), Water-lândica é uma “referência ao Dr. Daniel Waterland (1683-1740), pregador cujos sermões Sterne plagiava de quando em quando.” Pela consciência de Sterne acerca do plágio, que pode ser melhor definido como paródia, pois era feito no intuito de humor, ironia, sátira ou homenagem, é uma noção de que a influência do discurso de outrem no seu próprio é inevitável. Os heterodiscursos são inevitáveis, e a exposição desse caráter híbrido é carnavalizado em *Tristram Shandy*. Nessa passagem, o jogo com a realidade na composição da obra é híbrido por diversos motivos. Um deles porque os sermões de Yorick trazidos para o romance são os verdadeiros sermões que Sterne publicava sob o pseudônimo de Yorick. Outro fator é a presença do discurso de Waterland, que também consiste em alusão ao real dentro da ficção. Portanto, nem Sterne, nem a personagem de Yorick, criada pelo romancista seguem a regra do ilusionismo e do discurso puro. Para reafirmar sua liberdade em relação a isso, faz referência à “Doutora Paidagunes”, que significa “‘Doutora pedagoga’, expressão com que Sterne manifesta seu desprezo pelos pedantes” (PAES, 1984, p. 664).

Bakhtin (2015), para explicar de que maneira a paródia compõe a linha estilística do romance humorístico inglês, faz uso de um grande excerto de *Tristram Shandy* que é capaz de evidenciar a noção que possui Sterne acerca do heterodiscurso, que se traduzem como “filosofia do discurso” em Rabelais. Trata-se de um jogo com a realidade e a ficção no discurso da prosa, que Sterne herda de Cervantes e Rabelais, por utilizar de várias escalas do contexto real, para, dentro do universo ficcional, criticá-lo e desconstruí-lo, através de múltiplos recursos. Bakhtin (2015, p. 93) afirma que o discurso do pároco Yorick em *Tristram Shandy* “[...] pode servir como epígrafe à história da mais importante linha estilística do romance

---

<sup>19</sup> Na tradução brasileira, em lugar deste travessão que utilizamos, encontra-se o desenho de uma mão com o dedo apontando para o lado direito, que parece, inclusive, estar vestindo uma manga de babado, característica da vestimenta da época, que sobressaía à manga do casaco.

européu”, uma vez que é um trecho de fala “puramente rabelaisiana”.

O excerto de *Tristram Shandy* a que se refere o teórico consiste em uma definição sobre a impressão de seriedade que tem Yorick, personagem que é pároco mas carrega o nome do bufão (bobo da corte) da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Além dessa característica paródica, a personagem possui características cervantinas, sendo tão bondoso, idealista e inocente quanto Dom Quixote. Segue, na íntegra, o excerto utilizado por Bakhtin (2015, p. 93-94), que retiramos da tradução de José Paulo Paes:

Pelo que sei, poderia haver alguma mistura de infortunada agudeza no fundo de tal Balbúrdia.-----Para dizer a verdade, Yorick tinha uma invencível aversão e resistência em sua natureza à seriedade; não à seriedade em si;---pois, quando fosse de rigor, ele era o mais grave ou sério dos mortais, dias e semanas a fio;---mas era inimigo da afetação de seriedade, e lhe declarava guerra aberta sempre que ela parecesse ser máscara da ignorância ou da necedade; então, quando lhe atravessasse o caminho, por mais que estivesse abrigada e protegida, raramente lhe dava quartel.

Às vezes, na sua maneira desabrida de falar, dizia que a seriedade era um patife errante; e acrescentava---da espécie mais perigosa, outrossim, porque dissimulado; e que verdadeiramente acreditava que mais pessoas honestas e bem intencionadas eram despojadas de seus bens e de seu dinheiro por ela, num só ano, do que por batedores de carteira e ladrões de loja em sete anos. Costumava dizer que na disposição franca posta a descoberto por um coração jovial não havia perigo senão nela própria,---ao passo que a essência mesma da seriedade era o desígnio e, conseqüentemente, a fraude;--era um truque ensinado e aprendido ganhar prestígio no mundo pela afetação de maior bom senso e conhecimento do que os que realmente a pessoa possuía; era algo não melhor, mas quase sempre pior, do que aquilo que um engenhoso francês há muito tempo definira,---isto é, *uma misteriosa postura do corpo para ocultar os defeitos da mente*; tal definição de gravidade, Yorick costumava dizer com grande imprudência, merecia ser escrita em letras de ouro. (STERNE, 1984, p. 67-68)

Esse trecho remete a Rabelais não só pela intertextualidade que se destaca – “aquilo que um engenhoso francês há muito tempo definira” -, mas também pela intencionalidade por trás dessa crítica ao discurso sério, que seria de maior valor. Do mesmo modo como feito por Rabelais, essa passagem desqualifica a “[...] intencionalidade e expressividade direta e imediata (da seriedade ‘imponente’) do discurso ideológico como convencional e falso, como maldosamente inadequado à realidade” (BAKHTIN, 2015, p. 92).

Identificar dentro do texto, de maneira específica, o discurso de

outrem que é alheio àquele universo ficcional, ou, ainda, enxergar onde está inserida a voz do próprio autor do texto, conforme a análise empreendida pelo teórico russo, não é tarefa nada fácil. Diante disso, nos restringimos a demonstrar aqui, além do diálogo com os gêneros literários, o hibridismo de formas textuais que Sterne realiza em *Tristram Shandy*, uma vez que: “O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.)” (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Destarte, uma obra é híbrida quando composta de uma variedade de discursos, podendo dialogar com os gêneros literários, com formas textuais distintas e com estratificações discursivas da realidade, como a linguagem que varia conforme a profissão, a classe, o grupo social ao qual pertence a personagem romanesca; ou ainda através de uma estilização paródica que trabalha com a linguagem de modo a representar os “horizontes socioideológicos”, em que será possível realizar a crítica às convenções e aos costumes, que encaminha-se a uma “[...] destruição de toda seriedade falsa, a seriedade verdadeira não só é patética como também sentimental. Aqui, a paródia confina com a crítica de princípio da palavra como tal (BAKHTIN 2015, p. 96).

Em termos de heterodiscurso, Toby é a representação do “homem simples, dotado apenas de senso comum” (STERNE, 1984, p. 177), nas palavras do próprio narrador; Walter é a paródia dos intelectuais, dotado de um discurso erudito, sempre em busca de comprovar suas ideias, impondo aos demais seus discursos prolixos. Nas palavras de Tristram, é um ser “vulnerável a estranhas e caprichosas aflições” (STERNE, 1984, p. 233) e que “costumava fazer em relação a tudo quanto os antigos haviam dito ou feito” (STERNE, 1984, p. 429); a mãe de Tristram era indiferente, representando a situação do feminino do período, em que as mulheres eram privadas de atuação intelectual; há ainda a representação dos discursos dos leitores, que são vários e distintos, ora cristão, ora nobre, ora homem, ora senhora, ora soberbo, ora fútil e assim por diante.

Evidentemente, tais identificações não limitam as personagens e a capacidade de representação e relativização de seus heterodiscursos. Em relação à paradoxal personagem do narrador e protagonista, vemos que seu discurso, assim como sua atuação enquanto escritor, expressa-se através de um extremo hibridismo, que torna a obra, por conseguinte, também híbrida em sua forma composicional.

Além das formas mencionadas nos parágrafos anteriores, há outro recurso de hibridismo reconhecidamente romanesco:

[...] existe um grupo especial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. (BAKHTIN, 2015, p. 108)

Em *Tristram Shandy*, essa variedade de formas consiste na inserção de outros textos, extraliterários ou literários, na íntegra, nas páginas do romance. São vários os exemplos desse recurso, que o próprio narrador chama de matéria heterogênea:

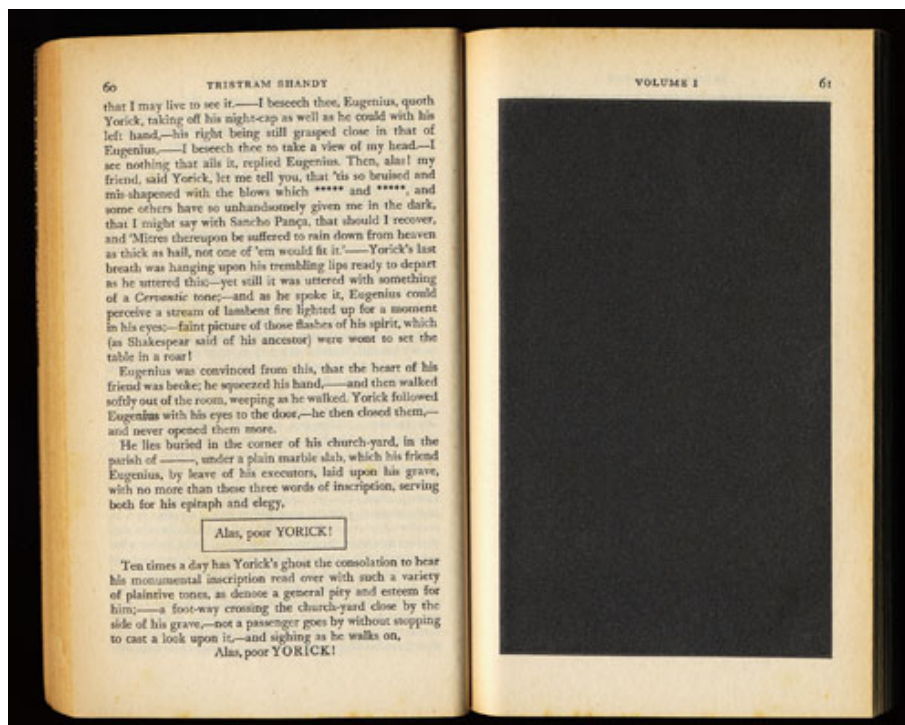
Relendo o último capítulo do fim até o começo, e vistoriando a textura do que ali está escrito, torna-se necessário, nesta e nas cinco páginas seguintes, inserir boa quantidade de matéria heterogênea a fim de manter aquele justo equilíbrio entre sabedoria e estultícia sem o qual livro algum se agüentaria um ano que fosse [...] (STERNE 1984, p. 591)

Dentre tais matérias heterogêneas, observa-se, por exemplo, a inserção de uma lista com os afazeres que tem Tristram no processo de escrita de seu romance, que se encontra na página 77, e outra lista com um levantamento das ruas de Paris, feito por Tristram, na página 486 (STERNE, 1984); há frases em outras línguas, expostas, por exemplo, na página 386 (STERNE, 1984); um trecho fidedignamente transcrito do livro I, 35, de *Gargantua e Pantagruel*, que é lido por Yorick (STERNE, 1984, p. 387-388); há diversos trechos da *Tristrapaedia*, em vários momentos; há também uma transcrição que o narrador afirma ser do pórtico do Louvre, de Paris, que ele escreve em inglês, e aqui a transcrevemos na tradução brasileira, que está disposta em formas de verso, que indicamos através das barras: “\* A TERRA NÃO TEM POVO IGUAL!---NEM POVO ALGUM / JAMAIS TEVE UMA CIDADE / COMO PARIS!---CANTAI, LÁ, LARI, LARÁ.” (STERNE, 1984, p. 487). Estas duas últimas digressões consistem em sátira dos romances de aventura, que já discutimos anteriormente.

Outra afronta ao sistema literário consiste no uso excêntrico dos recursos gráficos e das imagens e desenhos que quebram a literariedade e o

andamento da narrativa, e criam novos planos e conceitos literários. Exemplo disso são as duas páginas que representam a morte de Yorick, conforme um exemplo abaixo:

**Figura 01** – A página preta da edição de 1972 de *Tristram Shandy*

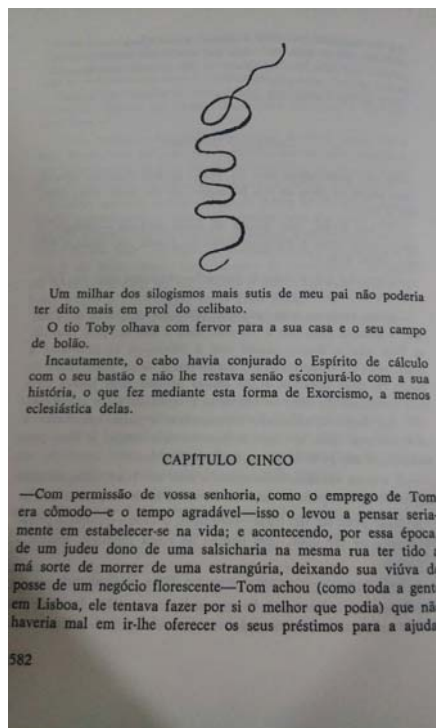


**Fonte:** <<http://arteri.search-art.asia/2009/04/26/thoughts-on-darkness-07-the-black-page-in-tristram-shandy/>>

A morte da querida personagem, tão íntima do narrador e tão admirada por este, é representada pelas páginas que nada contém além da representação ao luto, no momento em que as palavras seriam incapazes de descrever o significado e a tristeza de tal momento. Representa, também, o silêncio que decorre da morte, palavras que descrevessem esse momento não seriam condizentes com a mudez em que se via a atuação de Yorick e sua relação com o narrador.

A imagem abaixo intenta a representar visualmente a ação do cabo Trim que, em diálogo com Toby, empolga-se como de costume: “---Enquanto o homem é livre,---exclamou o cabo, fazendo um floreio com o seu bastão, assim---“ (STERNE, 1984, p. 581), e desenha o movimento:

**Figura 02** – Página do romance *Tristram Shandy*, edição brasileira de 1984.

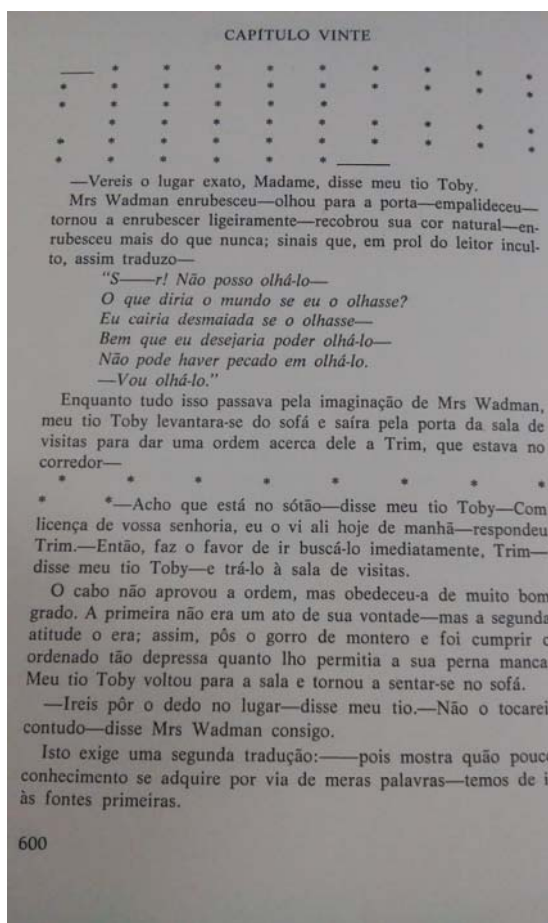


**Fonte:** *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, edição 1984.

A figura acima mostra a digressão realizada através do desenho do autor, que interrompe a cena em que dialogam as personagens para ironizar a noção de ficção e sua relação com o teatro, que explicaremos no próximo subcapítulo. Após o desenho, como é possível observar na imagem, o narrador dá continuidade à matéria digressiva e não à fala de Trim que antecedeu ao desenho. Apesar do exagero em demarcar o mais claro possível a ação da personagem, a fala de Trim só terá espaço para a continuação da cena, no próximo capítulo.

Outra afronta ao recurso textual são os asteriscos constantemente utilizados para suprimir parte das ações, e deixar o leitor trabalhar sozinho na construção do sentido, ou para suprimir palavras, nomes de lugares ou pessoas. Na figura seguinte, a representação dos asteriscos parece consistir na cena em que a viúva Wadman e Toby estão discutindo sobre o ferimento na virilha deste último:

**Figura 03** – Asteriscos em *Tristram Shandy*, na edição brasileira de 1984.

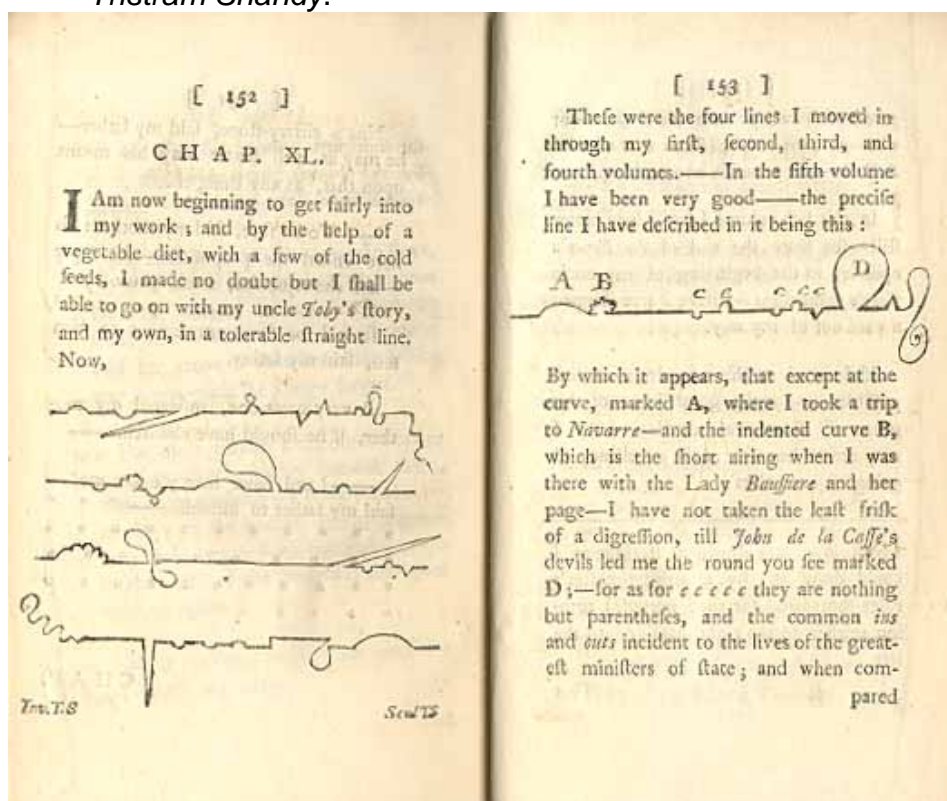


**Fonte:** *Tristram Shandy*, edição brasileira de 1984.

Como a preocupação da viúva apaixonada era sobre o nível dos danos causados por um ferimento em local tão delicado, que poderia ter afetado algum funcionamento do corpo de seu amante, os asteriscos parecem representar o pensamento nada casto das personagens, em uma cena cheia de tensão para ambos. Mais abaixo aos asteriscos, há um tentativa de transcrever os pensamentos da viúva, destacados através do itálico.

Outro exemplo é o recurso da digressão metateórica, em que, além do narrador explicar de que modo organizará a obra, também menciona quais métodos irá seguir e quais irá recusar; recorre também ao desenho para mostrar que com toda a certeza não seguirá linha reta em sua narrativa. Segue abaixo a figura de uma edição em inglês, do desenho feito pelo próprio punho de Sterne:

**Figura 04** – Páginas com desenhos de próprio punho de Laurence Sterne, em *Tristram Shandy*.



Fonte: <<http://www.pixelsandpedagogy.com/pedagogy/teaching-tristram-shandy>>

Além de evidenciar o percurso irregular, digressivo e fragmentário que seguirá na narrativa, desenha na segunda página, indicada na figura, que existe certa ordem racional em suas digressões, que demarca o método pelo qual organizou determinadas digressões.

A crítica sterniana inglesa comumente menciona o caráter metateórico de *Tristram Shandy*, pois trata-se de uma característica de destaque na obra. Ao longo de todo o percurso narrativo somos lembrados de que Tristram é um escritor, seja nos momentos em que nos explica a forma livre utilizada na escritura de seu romance autobiográfico, seja refletindo sobre a organização de capítulos, ou reafirmando seu caráter subversivo no mundo dos literatos:

Tivesse eu o diabo de qualquer outra regra para guair-me neste assunto---e lá tenho alguma,---como faço todas as coisas sem regra nenhuma---eu a entortaria e a faria em pedaços, atirando-a depois ao fogo.---Estou por acaso arrebatado? Estou sim, já que o assunto o exige.---Bela história! Cumpre ao homem seguir regras---ou às regras segui-lo? (STERNE, 1984, p. 2910)

O espaço dispendido à noção de teoria é amplo na narrativa, e configura-se em sátiras ao papel dos críticos e teóricos. Walter é o epítome desse questionamento em torno das minúcias teóricas, uma vez que seu hobby horse é a mania por teorizar todas as ações e pensamentos, o que resulta em muitas peripécias e frustrações, conforme definido pelo crítico inglês Marcus Walsh (2002, p. 3):

[...] Tristram também questiona a noção de “teoria” em si. Teóricos de vários tipos estão representados e dispostos no livro de Sterne, através dos sábios Doutores em teologia da Sorbonne e de Strasburg, na panaceia dos doutores, acima de tudo e mais persistente na pessoa de Walter Shandy, voltando-se para seus fólhos, sua mofada metafísica, ao obsoleto sistema medicinal e político de Avicenna ou Filmer. (“Teoria”, para Sterne tanto quanto para Swift, é o que se torna obsoleto)<sup>20</sup>.

A evidente recusa aos rígidos moldes literários existentes e a presença de outros gêneros trazidos para dentro do romance de Sterne dão origem a um caráter inovador, “ground-breaking” nas palavras de Walsh (2002). Para discutir as teorias, Sterne insere diversos tipos de formas literárias em *Tristram Shandy*, e Walsh (2002) explica esse fenômeno através do pensamento de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, sobre este fenômeno:

[...] prosa de ficção tem sido um gênero de composição deslocada, em combinações variáveis, de quatro linhas distintas: o romance, a autobiografia (ou confissões), a sátira menipeia (ou anatomia), e a novela. *Tristram Shandy*, um dos diversos livros que combinam duas ou mais dessas linhas de diferentes maneiras, claramente evidencia características da anatomia – narrativa digressiva, simpósios, catálogos, personagens estilizadas, ridicularização e pedantismo – bem como de novela, e, conforme Frye insiste, não deveria ser descrito ou julgado como pertencente unicamente à história da novela. (WALSH, 2002, p. 3-4)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> No original, em inglês: “[...] Tristram also interrogates the notion of ‘Theory’ itself. Theorists of a variety of stripes are represented and enacted in Sterne’s book, by the learned Doctors of theology of the Sorbonne and of Strasburg, in the nostrums of physicians, above all and most persistently in the person of Walter Shandy, turning to his folios, to mouldy metaphysics, to the obsolete medical and political systems of Avicenna or Filmer. (‘Theory’, for Sterne as for Swift, is what becomes outdated.)” (WALSH, 2002, p. 3).

<sup>21</sup> [...] prose fiction has been a shifting genre made up, in varying combinations, of four distinct strands: the romance, the autobiography (or confession), the Menippean satire (or anatomy), and the novel. *Tristram Shandy*, one of many works which combine two or more of these strands in different ways, clearly shows features of the anatomy – digressive narrative, symposia, catalogues, stylized characters, ridicule of pedantry – as well as of the novel, and, Frye insists, should not be described or judged as if it belonged solely to the history of the novel. (WALSH, 2002, p. 3-4)

São inúmeras as possibilidades, conforme mencionadas no excerto acima, que o romance de Sterne apresenta em termos de estudos comparados. A matéria heterogênea que o compõe é densa, e dialoga com os mais variados tipos de textos.

Sterne expõe as estruturas rígidas que buscavam coordenar a estética das produções do período, dentre as quais os preceitos de Horácio e Aristóteles. Numa atitude idealista à liberdade literária, a personagem Tristram afirma não ter lido o último filósofo, mas demonstra estar ciente de quais eram suas recomendações, e que não tem dúvida de que não as seguirá, numa aberta afronta à crítica que era adepta dos sistemas prescritivos. Em contraponto à desvalorização dos preceitos aristotélicos por parte de Tristram, seu pai, em diálogo com Toby, Trim e Yorick cita uma frase do filósofo grego, que segundo Paes (1984, p. 661), é a “[...] máxima que sintetiza várias observações de Aristóteles [...]”: “[...] o que justifica a observação de Aristóteles, ‘*Quod omne animal post coitum este triste*’<sup>22</sup> (STERNE, 1984, p. 395). Tal citação feita pela personagem, que é afeiçoada às mais variadas teorias, é um dos indicadores na obra de que Sterne possuía conhecimento dos escritos de Aristóteles.

Apesar de mostrar-se despreocupado com os preceitos que visavam nortear as produções de grandes obras, Sterne insere em seu romance diversos tipos de subspécies, como é o caso dos diversos contos que Tristram e as demais personagens contam, das cartas e das listas. Apresenta, também, traços da lírica, como é caso das referências à musicalidade de suas passagens, à maneira que desenvolve uma passagem lírica, como ela deve ser lida, ou ainda a inserção da Ode dentro do seu texto:

ODE

Soam fora de tom as notas do amor  
Quando não é Júlia a tocá-las;  
Em suas mãos a melodia  
Logra infundir no cora-  
Ção tanta magia,  
Que ao seu doce domínio os homens avassala.

2ª

Oh Júlia! (STERNE, 1984, p. 280)

---

<sup>22</sup> “Após o coito, todo animal fica triste”.

A presença das diversas espécies e das discussões teóricas em torno dos gêneros literários, durante a execução da metateoria, faz com que seja uma sólida recusa aos rígidos moldes literários, que não permitiam liberdade à necessidade de expressão dos literatos. Essa preocupação é latente no romance shandiano, porque, no período de Sterne, os preceitos das normas prescritivas foram reavivados com vigor, em seguimento aos postulados da Antiguidade greco-latina, principalmente pelo viés da “[...] mimesis aristotélica como imitação da natureza e não como um processo de recriação” (SOARES, 2005, p. 12).

A preocupação com a questão dos gêneros literários, de acordo com os registros que se tem, iniciou com os gregos da Antiguidade, que primeiro abordam essa noção persistente até a atualidade. A classificação em gêneros feita pelos estudiosos gregos visavam organizar através de gêneros e épocas as variadas obras existentes, já que eram incontáveis as produções literárias e, em termos de cultura ocidental, “[...] remontam à Grécia Antiga, ao oitavo século antes de Cristo.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 10). Diante das milhares de produções, surge a preocupação em classificar em gêneros, no intuito de dividir as produções de maneira ordenada, para que se facilitasse o estudo das obras.

Platão (cerca de 427–347 a. C.) foi o primeiro a teorizar sobre os gêneros literários. Neste ponto, é válido mencionar que Sterne também utiliza certos preceitos do filósofo grego a fim de nortear certos conflitos apresentados na obra, principalmente no que concerne à ideias que norteiam a “Teoria da Forma, a Teoria do Conhecimento e os relatos de Platão sobre a alma humana e seu destino (COLLINSON, 2004, p. 37). Observa-se a presença do pensamento de Platão nas discussões de Walter e, conseqüentemente em Tristram, enquanto narrador que comenta as ações e pensamentos das personagens. No entanto, não nos deteremos na análise dessa presença.

Focalizando as teorias clássicas de gêneros literários, a ordem estética fica especificamente registrada pelo aluno de Platão, Aristóteles (384–322 a. C.), em forma de recusa ao pensamento platônico, que divide as formas literárias de maneira específica, criando, assim, a Teoria dos Gêneros. A concepção de Aristóteles em torno das produções literárias consagra a famosa trilogia dos gêneros: lírico, a palavra “cantada”; narrativo, a palavra “recitada”; dramático, a palavra “representada” (D’ONOFRIO, 2004, p. 10-11). É esta a chamada “triplição genérica” que “[...] teve muito sucesso, mormente nas estéticas renascentista e

neoclássica, e se tornou o fulcro das distinções futuras.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 11).

Além de privilegiar tipos restritos de manifestações literárias, Aristóteles ainda formulou a rígida regra das três unidades: ação, tempo e lugar. À percepção dessa regra, Tristram maneja seu fluxo de consciência ora a adequar-se às normas aristotélicas, ora a rejeitá-las, congelando as personagens e mudando o curso das ações, numa afronta à verossimilhança tão cara naquele período.

Horácio (65-8 a.C.), que está entre teóricos clássicos que buscavam seguir à risca os preceitos aristotélicos durante o império romano, também é mencionado de maneira direta e com frequência ao longo do texto de Sterne. As reflexões do poeta e filósofo romano impunham “[...] à literatura uma função moral e didática, devendo nela juntar-se o prazer e a educação.” Horácio não aceitava o hibridismo de gêneros, recusa esta que se prezava ainda no período de Sterne, na tentativa de que se produzissem gêneros puros. Por esse olhar de pureza dos gêneros, algo também prescrito por Boileau, seguidor de Horácio, é que se toma por orientação a criação literária: as normas de tais teóricos deveriam ser seguidas à risca, de modo que pudesse ser uma obra de reconhecimento crítico, do contrário, seriam rechaçadas e condenadas ao esquecimento pela crítica especializada.

É só na segunda metade do século XVIII, com o movimento romântico alemão *Sturm und Drang*, que tais preceitos serão fortemente combatidos. Levanta-se aí uma frente de revolta à estética clássica que “[...] golpeia quase mortalmente a antiga teoria dos gêneros literários.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 11). A partir desse movimento, retoma-se a concepção platônica que se orienta pela emoção, seguindo o espírito dionísico, que é a estética da liberdade. Aqui, o poeta é gênio, que dá vazão à interioridade e à individualidade acima da racionalidade de Boileau e Aristóteles. Passam a enxergar a flexibilidade dos gêneros diante de seu caráter histórico, que demonstra flexibilidade nas formas.

A insurgência dessa revolta aos rígidos preceitos não é fenômeno isolado do movimento romântico alemão. Segundo Moisés (1970, p. 31):

[...] já no século XVI começaram a se erguer contra a ditadura das regras e das leis [...]. Estas, porém, prosseguiram seu curso até o século XVIII: nos fins do século XVII, Boileau (1636-1711) concentra em sua *Arte Poética* (1674) todo o saber neoclássico na matéria e por isso se torna uma espécie de personificação do espírito velho contra o novo que ameaçava despontar: era a vitória do culto das regras.

No entanto, enquanto Boileau ainda pregava seus preceitos, ocorre a *Querela dos Antigos e Modernos* (1693), da qual já falamos no primeiro capítulo, que derruba a noção da rigidez dos gêneros literários e proporciona visibilidade ao romance e sua forma flexível. Apoiada, mais tarde, pelo movimento *Sturm und Drang*, está firmado o caminho para o reconhecimento da impossibilidade de formas fixas à literatura, e se passa a observar o hibridismo inevitável dos gêneros.

Após findar-se o movimento romântico, a estética moderna retoma a noção de divisão dos gêneros, mas agora sob um olhar descritivo, e não mais prescritivo como as teorias clássicas: não mais impõe norma ao autor, mas sim, observa-se a obra e só então a classifica. Na estética moderna, principalmente com Emil Staiger, se passa a admitir a mistura dos gêneros, que dão origem a novas formas literárias (D'ONOFRIO, 2004, p. 11).

É nessa percepção de hibridismo de gêneros e de revolta às normas literárias prescritivas que está inserido Sterne e diversos outros autores do cenário britânico dos meios do século XVIII, com manifestações que criam o espaço propício para o surgimento do Romantismo.

[...] a literatura inglesa tem sido – ao contrário da francesa – muito pouco afeita a um formalismo normalizante, isto é, à criação de “composições literárias” segundo as regras teóricas previamente aceitas. Sem dúvida que os críticos e os próprios autores (e em poucas literaturas, como na inglesa, a atividade crítica e a atividade criadora coincidirão ambas tanto nas mesmas pessoas) muitas vezes se ocuparam, ou ocupam, com definir os modos, os meios e os fins da criação literária. Raro, porém, o terão feito no intuito de limitarem os direitos da imaginação. [...] a imaginação britânica ocupou-se sempre, com muita liberdade e desprendida audácia, em alterar, a seu bel prazer, os limites dos gêneros. Em pleno séc. XVIII, a ficção de Laurence Sterne [...] é tão inclassificável (não só como gênero de ficção, mas quanto ficção) como as fantasias poético-ensaísticas de muito Romantismo posterior. (SENA, 1963, p. 18)

O crítico explica que essa liberdade que permeia as produções literárias inglesas não são decorrentes de irresponsabilidade dos autores, do contrário, estes tinham plena “[...] consciência técnica dos valores da linguagem e da expressão [...]” (SENA, 1963, p. 18). Isso fez com que o romance inglês ascendesse em grande expressividade, sob formas variadas, sem preocupar-se com as delimitações impostas pelas rígidas teorias dos gêneros literários e se tornasse modelo de liberdade literária, modelo este que persiste até o cenário atual, tendo

tomado muitos países.

É válido destacar que o romance inglês, durante o século XVIII, esteve sujeito às reflexões e tentativas de delimitações da forma prosaica, na busca por ordená-las em espécies como *novel*, *long story*, *short story*. No entanto, os literatos da época estavam em busca da própria forma, e para isso dialogavam com outras formas para criar algo novo, porém sem amarras, numa audaciosa liberdade que se verá mais tarde, ainda mais destemida com os movimentos de vanguarda. O cuidado artesanal com a linguagem, com heterodiscursos claramente deixados à mostra, como evidenciamos no início deste subcapítulo, visava alcançar a boa expressividade dos “moldes livres que o autor escolheu” (SENA, 1963, p. 18).

São inerentes ao romance a liberdade literária, e por isso é definido por diversos teóricos como um gênero em constante transformações, que se reinventa ao tomar emprestadas outras formas e criar novos horizontes literários, sem deixar de ser um gênero. A forma utilizada por Sterne, híbrida, metaficcional, paródica e heterodiscursiva, no século XIX e XX transformam-se em “traços constitutivos básicos do gênero romanesco em geral”, e ainda, na linha representada por Sterne, “o romance tornou-se aquilo que é” (BAKHTIN, 1988, p. 204). Isso porque o romance é um gênero que apresenta uma “plasticidade”, da qual resulta:

[...] sua natureza onívora e inclusiva – sua capacidade de abarcar e assimilar traços de outros tipos de escrita, incorporar outras formas e tomar emprestado estratégias –, seu caráter de não-acabamento, de forma continuamente a se fazer e a se renovar [...] (VASCONCELOSb, 2007, p. 4)

Quando o teórico Mikhail Bakhtin (1988, p. 204) afirma que o romance “tornou-se aquilo que é”, refere-se justamente a essa questão de sua plasticidade, afirmada pela autora acima, por conta de uma forma que está sempre a se renovar justamente porque se constrói como “uma tendência para um enciclopedismo de gêneros”:

Aqui eles servem a um objetivo básico: introduzir no romance a diversidade, a multiformidade das linguagens da época. Os gêneros extraliterários (por exemplo, os da vida corrente) são introduzidos não para serem “enobrecidos”, “literaturizados”, mas justamente por causa do seu caráter aliterário, pela possibilidade de se introduzir no romance uma linguagem não literária (até mesmo um dialeto). A multiplicidade das linguagens da época devia estar representada no romance. (BAKHTIN, 1988, p. 201)

O conjunto variado de formas e de linguagens que o romance permite, resulta em um gênero amorfo, que não pode ser medido e limitado metricamente, porque revela uma variada “combinação de estilos”, que a linguística tradicional tentou deixar às escondidas nos estudos de romance: ela “[...] desconhece este tipo de combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior” (BAKHTIN, 1988, p.74-75).

Bakhtin (2015) não se cansa de mencionar ao longo de sua obra, para explicar a segunda linha do romance, que Sterne é uma das formas mais extremas do hibridismo no romance, pois faz uso de grande parte das formas conhecidas para romper as barreiras da tradição às cegas. Da mesma maneira o é para o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), que também considera Sterne a maior representação da libertação das amarras formais deixadas pelos preceitos clássicos, responsável por deixar um legado de inovação e flexibilidade:

Aquilo que os bons franceses e antes deles alguns gregos, como prosadores, queriam e podiam, é precisamente o contrário daquilo que Sterne quer e pode: ele se eleva, justamente, como exceção magistral, acima daquilo que todos os artistas da escrita exigem de si mesmos: disciplina, fechamento, caráter, constância de propósitos, perspicuidade, simplicidade, compostura no andar e no semblante. (NIETZSCHE, 1999, p. 113)

O filósofo alemão afirma que em Sterne não há certezas, mas sim um balanço contínuo de reflexões e questionamentos, até mesmo quanto à própria forma da escrita, numa constante troca de papéis que não deixa sossegado ao leitor. Ao começar seu aforismo, já afirma:

Como poderia em um livro para espíritos livres deixar de ser citado o nome de Lawrence Sterne, ele, que Goethe honrou como o espírito mais livre de seu século! Possa ele contentar-se aqui, com a honra de ser denominado o escritor mais livre de todos os tempos, em comparação com o qual todos os outros parecem rígidos, atarracados, intolerantes e rudes como camponeses. Nele não poderia ser celebrada a melodia fechada e clara, mas a “infinita melodia”: se esta palavra pode servir de nome para um estilo de arte em que a forma determinada é constantemente quebrada, deslocada, revertida ao indeterminado, de tal modo que significa uma coisa e ao mesmo tempo outra (NIETZSCHE, 1999, p. 112).

A percepção destacada acima é precisa na definição da habilidade de Sterne em manejar a forma e a transgressão à forma. Seu uso dos métodos

consagrados para afrontar o próprio método é o que dá essa “melodia infinita”, que acaba por lançar uma dubiedade nas intenções e nos significados. Essa expressão musical é utilizada para definir a execução dramática da musicalidade wagneriana, e que Nietzsche define como aversão à forma, ao tempo, às divisões musicais, servindo como maneira de representar, também, outras manifestações, como o próprio filósofo o fez, empregando-a à produção sterniana. Segue uma explicação do termo comumente utilizado por Nietzsche, de um estudioso do pensador alemão:

[...] o comentário acerca da “melodia infinita” tem, no fundo, um alvo mais escarpado e infernal, a saber, a “cronofobia”, nossa atávica repugnância e aversão contra o tempo. “A ‘melodia infinita’”, dirá o filósofo em Nietzsche contra Wagner, “quer justamente quebrar toda regularidade de tempo e espaço, inclusive escarnecendo dela à vezes” (NW/NW, Wagner como perigo 1, KSA 6.422). Desenrolando-se por um processo de variação no seio do qual os valores de duração se dobram à intensidade de afetos desgarrados, a sucessividade da “melodia infinita” wagneriana geraria, em rigor, um movimento a um só tempo estacionário e flutuante. Se o ressentimento é, no limite, a impotência vivida face à transitoriedade, o melhor remédio seria, pois, pular para fora do fluxo temporal. (BARROS, 2012, p. 142)

O filósofo adota a visão da multiplicidade de perspectivas, perspectivismos, que quebra com a objetividade, e por isso sua celebração da forma dúbida de Sterne, que pelos múltiplos olhares lançados às formas, acaba por implodir a noção de tempo e de espaço, como já discutido anteriormente. Essa flexibilidade da forma shandiana, comprovada pelo olhar de Nietzsche, cria uma forma romanesca híbrida, que comporta variadas formas em si, e contesta as noções preexistentes.

No período de Sterne isso fora algo inovador, e motivo de estranhamento por parte da recepção, hoje é o lugar comum das produções, que não cessam de realizar experimentos, assumindo abertamente o caráter híbrido. Para apresentar uma definição, “[...] o termo hibridismo, em sua origem na biologia do século XIX, envolve necessariamente a mescla de duas espécies diferentes e aparentemente incompatíveis.” (KERN, 2004, p. 66). O híbrido seria, portanto, uma anomalia, uma mistura que comporta ideias e textos, que cria uma nova margem de ideia e de texto (D’ANGELO, 2009, p. 185).

O reconhecimento do hibridismo na literatura permite compreender a história das transformações literárias, que se dá pela substituição da continuidade,

ou seja, da tradição pela ruptura (desfamiliarização):

Há algumas décadas, nota-se, nas manifestações culturais contemporâneas, a insistência para uma redução das fronteiras entre os esquemas tradicionais de taxonomia dos gêneros literários. A consequência inevitável dessa diluição das fronteiras é o fortalecimento do hibridismo como necessidade de renovação cultural perante os novos paradigmas estéticos [...] (D'ANGELO, 2009, p. 174).

A hibridização faz com que o sistema literário esteja sempre a se renovar, assim como o gênero romance o faz desde Sterne e seus contemporâneos, com paródias e intertextos, recursos caros também à modernidade. Ao olhar de Klein (2013, p. 355), “[...] *Tristram Shandy* serve ao comparatismo e à crítica literária para dar a dimensão da descontinuidade também no que diz respeito às técnicas literárias, especialmente no que leva ao trato com as temporalidades heterogêneas que emergem da tradição e do arquivo.”

Diante dessa heterogeneidade que sobressaem-se em *Tristram Shandy*, nos limitamos a analisar o aspecto da inserção e sátira aos métodos teatrais.

#### 4.2 ESPETÁCULO DENTRO DO ESPETÁCULO: IRONIA ÀS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO A PARTIR DE ELEMENTOS TEATRAIS

Como vimos poucas linhas atrás, por ser uma obra do gênero romanesco, *Tristram Shandy* apresenta uma maleabilidade na estrutura que permite identificar a presença de diversas formas ali caracterizadas. Ao longo da história dos gêneros literários percebe-se que os mesmos são construídos de matéria heterogênea, ainda que esta não seja a intenção, pois a pureza de gêneros, conforme destacamos, não é viável. Quando essa visão passou a ser plenamente aceita, perceberam-se obras que intencionalmente são compostas de elementos predominantes de outras formas. Essa perspectiva nos permite identificar em *Tristram Shandy* a figuração de elementos do teatro na estrutura narrativa.

As formas do teatro que são ressaltadas no romance de Sterne evidenciam um trabalho consciente por parte do autor, uma vez que, levando em conta a história do gênero dramático e suas formas estruturais no século XVIII, é

possível identificar um questionamento às convenções da verossimilhança também para este gênero, e não apenas para as produções romanescas. Ao utilizar nomenclaturas elementares do teatro, Sterne deixa pistas de que a estrutura do *Tristram Shandy* torna-se complexa justamente porque se configura em consonância com a estrutura teatral enquanto espetáculo, como veremos mais adiante. Essa característica pode ser reforçada através do estudo da pesquisadora Nícea Nogueira (2004) que comprovou estar o romance de Sterne inserido na tradição da sátira menipeia, como já mencionamos anteriormente. Isso nos importa neste ponto porque:

[...] a sátira menipéia é originária dos escritores da escola cênica, que haviam preferido viver desprezados e escarnecidos, para poder ridicularizar e cobrir de desprezo as normas que detestavam. Assumiam, dessa forma, uma posição de palhaços, mas lutavam por um fim elevado e, assim, seu discurso adquiria uma tensão fundamental. (NOGUEIRA, 2004, p. 88)

Sterne demonstra consciência de seu diálogo com os gêneros, e refina o riso presente nos discursos para dessacralizar as normas literárias do período clássico através de elementos grotescos. Grotesco, para Nogueira (2004, p. 134), é entendido como “[...] a dualidade entre o ridículo e o sublime, a mistura do terrível bufão, onde a ordem é destruída e um abismo se abre exatamente onde esperava-se encontrar em terra firme”. Até o período do autor, as produções do gênero dramático também sofriam com represálias quanto à presença do riso em meio a outros tons da história. Quanto a esse gênero também ocorreram querelas que contrapunham teóricos e dramaturgos. Enquanto Diderot e Rousseau, por exemplo, refletiam de maneira inovadora acerca das formas teatrais, cada qual a seu modo distinto, Voltaire adotava o pensamento de Boileau: condenava Shakespeare pela mistura de tons, pelas temáticas cotidianas:

[...] as ações baixas – o espetáculo do erro grosseiro, que provoca o riso franco, ou as ações que mesclam a seriedade e a brincadeira, despertando o prazer sério – não podem ser tratadas em registro trágico, mas num gênero específico, a comédia, no qual Molière fora insuperável. O próprio Voltaire algumas vezes cultivara esse gênero. (MATTOS, 2009, p. 10)

Diderot e Voltaire acreditam no valor moralizante e de instrução do

teatro, cujos temas devem servir para esclarecer os homens, numa perspectiva advinda do século XVII francês que tivera enorme influência na Inglaterra do século XVIII, que creditava ao drama o dever de “[...] instruir de modo agradável; o palco deve sempre mostrar a virtude recompensada e o vício punido” (CARLSON, 1997, p. 90). Já Rousseau pensava não ter o teatro a capacidade de mudar os indivíduos, sendo, portanto, inútil seu caráter pedagógico:

A cena é um quadro das paixões, cujo original está no coração do público, de tal modo que existe uma relação de cumplicidade entre um e outro. Se quiser sobreviver, o teatro deve adular as paixões prezadas pela plateia, tornando detestáveis aquelas que são odiadas de antemão. Ele não tem, portanto, nenhum poder de mudar os costumes. Se quiser agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo pedagógico; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência. (MATTOS, 2009, p. 17)

Corneille já rechaçava o formato pedagógico, ou em outros termos, a função ética do teatro, afirmando que os temas para serem bons não precisam do respaldo das leis da verossimilhança, e suas peças foram, portanto, chamadas de imorais (CARLSON, 1997, 89-97).

A história do drama compartilha a problemática encontrada em relação ao romance. Isso porque, dentro do gênero dramático existem outros subgêneros que não deveriam se misturar, como tragédia e comédia, por exemplo: a comédia deveria restringir-se à sua forma, não adotando temas sanguinários; no entanto diversos dramaturgos desafiam os preceitos e misturavam as formas.

Além disso, teatro e romance compartilham semelhanças em suas formas, mas possuem também divergências básicas bastante evidentes. Massaud Moisés (1970) expõe um parecer técnico e reflexivo sobre esse tema da interrelação entre ambas as formas literárias. O autor explica que, enquanto o romance se orienta pela narrativa, ou seja, através de alguém que narra a história, o teatro é construído através da ação:

[...] enquanto o leitor do romance *imagina* a ação empreendida pela personagem e que é objeto da narrativa feita por terceiros, o espectador do teatro *vê* as próprias personagens viverem no palco o seu drama através duma ação que lhe é diretamente comunicada: no romance, o escritor está sempre “evidente” como o narrador direto ou não da história contada; no teatro, o dramaturgo desaparece sempre que os atôres entram em cena. É que as personagens do romance

se constroem com palavras que devem ter o condão de torná-las (personagens) “vivas” na imaginação do leitor: tudo se passa como se, num golpe de magia, escritor e público comessem a falar de seres imaginários que de repente ganham força de seres vivos. (MOISÉS, 1970, p. 281-282)

Em síntese, o leitor do romance imagina as ações da história e o espectador do teatro visualiza. Por isso, em meio à narrativa, Sterne insere desenhos que, na história, foram feitos por Tristram. E não são só desenhos de próprio punho de Sterne que são expostos na obra. Sterne também coloca imagens que parecem pinturas. Nogueira (2004, p. 35), ao retomar o crítico De Voodg, menciona a página marmórea, que nos serve como exemplo de tais imagens: “[...] a página marmórea é um perfeito emblema da ‘variedade controlada’ de Sterne, já que o perito em marmoreação trabalha aleatoriamente, embora com algum controle sobre o resultado final”, e afirma que pode servir como “[...] um emblema para a experiência subjetiva de cada leitor do romance”. Esse tipo de representação dentro da obra acaba por resultar em uma recusa à própria estrutura da narrativa: Sterne opta por imagens ao invés de palavras para representar um viés da história. Vemos aí um contraponto à visão propiciada pelo teatro, pois, na época, pensava-se este gênero como um mundo fechado, que não deveria dar espaço para a reflexão por parte do público. Este deveria, sim, acreditar indubitavelmente na história e nas lições levadas pelas personagens sem questionar. Por isso um apego tão intenso às leis da verossimilhança: “dilatatar a história por um longo período de tempo envolveria diversas ações, o que turvaria o foco do drama, e diversos locais, o que comprometeria a ilusão” (CARLSON, 1997, p. 89). Buscava-se, portanto, combater recepção subjetiva. Havia ainda peças que propiciavam imersão do público do teatro na própria arte, para que participassem e se sentissem diante de uma história real.

No entanto, ainda que arte da representação, o teatro não precisa necessariamente eliminar o elemento narrativo, ainda que não seja esta a sua tendência natural, visto que se complementa pela representação e pelos signos. Exemplo disso é o coro da tragédia que:

[...] se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenha funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (PRADO, 1972, p. 87)

O diálogo, sendo a característica fundamental do teatro, conseguiu habilmente recusar o elemento romanesco da narração personificada pelo coro. Ainda que se tratasse de um teatro construído sob um solilóquio, não deixaria de haver a interrelação entre discurso e atuação, visto que a interpretação do espectador seria influenciada por aquilo que veria em cena: cada signo da representação e cada movimento e expressão do ator representam intenções e sentidos que substituem a necessidade de maiores explicações diretas. Diante desse contraponto entre ambas as artes, pensa-se que:

Além de arte da representação, o teatro conceitua-se como arte do espaço e do espetáculo. Todos sabemos que o romance transcorre numa dada geografia, mas esta é sempre descrita e imaginada. Ao revés, o teatro pressupõe um espaço concreto onde se movem as personagens durante a representação (o palco) e um outro onde se aglomera o público (platéia, camarotes, etc.): só ali, naquele lugar, em meio a um cenário reduzido a suas exíguas proporções, e diante dos espectadores, é que o teatro existe deveras. O romance também pressupõe um público, mas individual e solitário [...] (MOISÉS, 1970, p. 282)

Em contraste à busca dos teóricos e críticos que compartilhavam as noções dos gregos, sabe-se que a existência da personagem do teatro é relativa, visto que dependerá da atuação desempenhada pelo ator e da interpretação individual de cada espectador. No romance, por não haver atuação, no sentido teatral, o que relativiza a personagem é a interpretação do leitor e seu conhecimento de mundo.

O fator da representação evidencia a importância dada, pelo teatro, às personagens, pois, se “no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal [...] no teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 1972, p. 84):

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fôsse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (PRADO, 1972, p. 85)

A importância do diálogo para o teatro resulta em três estruturas principais pelas quais se caracteriza a personagem: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 1972, p. 88). Todas estas caracterizações só são possíveis de serem desenvolvidas por meio da interação entre as personagens. O primeiro ponto (o que a personagem revela sobre si mesma) se realiza através do diálogo, pois ela revelará à outra personagem sua consciência. Para a segunda característica será necessária a presença do diálogo por que as ações serão resultado da interação entre personagens, uma vez que a ação é pautada pela “psicologia extrospectiva”, e desse modo cabe ao ator exteriorizá-la “pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc.” (PRADO, 1972, p. 91-92). Mas para que se desenvolva, é necessário haver o conflito entre uma personagem e outra (s), conforme explica o teórico brasileiro:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria tôdas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. (PRADO, 1972, p. 92)

A terceira forma estrutural das características da personagem (o que os outros dizem a seu respeito) consiste também do confronto entre personagens, que se insere através de uma “consciência crítica” inserida pelo autor (PRADO, 1972, p. 94-95). Isso reforça o contraste entre as formas do romance e do teatro, pois enquanto no romance somos guiados pela perspectiva adotada pelo narrador, que comanda o que devemos compreender da essência de cada personagem, no gênero dramático é necessária essa performance conflituosa para expor as personalidades:

Enquanto no gênero narrativo predomina o ponto de vista de um narrador e no lírico a focalização está centrada no eu poemático, no teatro temos várias perspectivas ideológicas: o espectador fica sabendo dos fatos através da fala das personagens, cada qual expondo idéias e sentimentos do seu ponto de vista, geralmente em conflito com a visão das demais personagens. (D'ONOFRIO, 2005, p. 127)

Diante de um romance metatórico, dialógico e satírico como *Tristram*

*Shandy*, nos propomos a evidenciar de que modo a dramaturgia contribui para as formas estruturais da obra, assim como, de que maneira isso é utilizado enquanto crítica às concepções das formas ficcionais do período. Para isso, será exposta uma visão sobre as concepções ficcionais que marcaram o século XVIII para que, em seguida, seja possível apontar de que modo estão dispostas na obra de Sterne.

Como visto anteriormente, há em *Tristram Shandy* a fragmentação do espaço e do tempo, mostrando as personagens em um determinado lugar e logo em seguida em outro, sem ater-se à regra clássica das três unidades para o tempo da ação. O narrador coloca as personagens no lugar que ele quiser, a qualquer momento, e abruptamente interrompe uma ação ao lembrar-se de outra. Isso contraria a tendência estabelecida por romancistas como Defoe (1660-1731), Richardson (1689-1761) e Fielding (1707-1768) que davam grande importância à ambientação das personagens, possibilitando ao leitor um claro panorama da situação física do ambiente, onde se deve imaginar as ações das personagens: “[...] sem dúvida a busca da verossimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding a iniciar aquele poder de ‘colocar o homem inteiramente em seu cenário físico’, o que para Allen Tate constitui a característica distintiva do gênero romance [...]” (WATT, 2010, p. 29).

Como se vê, deter-se em específicas descrições da ambientação, ou seja, dos espaços em que ocorrem as histórias é um recurso que busca o realismo formal. Ainda que esses autores buscassem ater-se à verossimilhança, isso devia-se ao objetivo de causar reações mais fortes nos leitores, estreitando o vínculo entre romance e leitor. Assim, estavam rompendo alguns preceitos da prosa:

[...] quando Defoe e Richardson rompem com os cânones do estilo da prosa, devemos considerar sua atitude não como uma falha incidental, e sim como o preço que tinham de pagar para manter-se fiéis ao que descreviam. Em Defoe essa fidelidade é sobretudo física, em Richardson é basicamente emocional, mas em ambos sentimos que o propósito primordial consiste em fazer as palavras trazerem-nos seu objeto em toda sua particularidade concreta, mesmo que isso lhes custe repetições, parênteses, verbosidade. Evidentemente Fielding não rompeu com as tradições do estilo da prosa augustana ou com a abordagem da época. Mas pode-se dizer que isso depõe contra a autenticidade de suas narrativas. (WATT, 2010, p. 31-32)

Tais autores tinham por meta retratar a sociedade tal qual ela era, configurando uma forma de realismo. Buscavam imergir o leitor na história narrada

de modo que a experiência de leitura pudesse ser algo diferente daqueles em que o leitor passivo apenas precisava sentar-se e participar da imaginação de uma história espetacular, sem interagir com a realidade, e portanto sem emocioná-lo de alguma maneira particular.

O realismo formal afetara também Diderot na França, uma vez que este era grande apreciador da forma criada por Richardson. Diderot escrevera *Éloge de Richardson* (1762), texto publicado em jornal, no qual analisa os recursos utilizados pelo romancista inglês e as reações que consegue causar a partir destes, e serve como evidência das tendências ficcionais tanto para o teatro quanto para o romance e suas relações com a recepção (leitores e espectadores) do século XVIII. O deslumbre do filósofo francês por Richardson repousa especialmente no fator da influência da ficção sobre o leitor, dito de outro modo, o poder alcançado pelo inglês em criar imagens bem definidas na mente do leitor a partir da narrativa textual: “Nos salões, Diderot devia enfrentar um desafio temível, assim formulado por Louis Marin: ‘Como fazer quadros com palavras’ [...]” (CHARTIER, 2007, p. 252). Criar quadros com palavras era o ápice do realismo formal, que se orientava pela busca em narrar de maneira que fosse possível criar fortes imagens na mente do leitor, com formas objetivas. Eis que para Diderot a relação entre teatro e romance devem dar-se as mãos:

Diderot insiste que o discurso ordenado não é o melhor meio de expressar as paixões, ao contrário dos gritos não articulados, das expressões faciais, dos gestos. Esse realismo reclama não apenas a valorização da pantomima do ator, mas também que o texto dramático seja escrito em prosa, como o romance, além de destacar a importância dos cenários e do figurino. Resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente espetacular da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico – eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro. (MATTOS, 2009, p. 15)

Conforme explica Chartier (2007), Diderot apreciava o poder das narrativas de Richardson porque eram construídas sob temáticas que condiziam com uma realidade universal, capazes de evidenciar o caráter humano através do sentimentalismo. Richardson projeta seus leitores na narrativa, buscando alcançar menor distância entre o ficcional e a realidade em que o texto é lido, num “desnudar das constantes do coração humano” (CHARTIER, 2007, p. 262). Isso produz “[...] automaticamente o comprometimento do leitor com a narração” e “consiste em abolir

toda distância entre a ficção e o mundo social ou, antes, impor a certeza de que a ficção literária é mais verdadeira do que a realidade empírica” (CHARTIER, 2007, p. 273).

Ao longo do século XVIII tivera grande importância a reflexão “sobre os efeitos produzidos no leitor e no modo como este compreendia as obras a partir das diversas formas de se apropriar delas” (CHARTIER, 2002, p. 9), reflexão esta que rendia diferentes perspectivas de olhares da crítica. Em termos de romance e dramaturgia, durante o século XVII, havia um rígido controle sobre a recepção da obra, através de “diversos dispositivos das edições impressas” (CHARTIER, 2002, p. 9), que indicava o modo como o:

[...] leitor devia ler o texto, marcando os silêncios, pondo em destaque as palavras ou os versos portadores de um sentido particular, respeitando o ritmo dos trechos ou dos diálogos. [...] pretendiam reduzir a distância entre o texto representado e o texto impresso, dando ao leitor a oportunidade de vislumbrar a declamação dos atores e o desenrolar da peça pela leitura em voz alta ou por meio de uma reconstituição mental. (CHARTIER, 2002, p. 9)

Era esta uma concepção que orientava a leitura de produções clássicas, compostas a partir de uma métrica. A importância dada à leitura em voz alta fora decorrente de uma concepção antiga de que a leitura silenciosa e solitária poderia ser algo perigoso, e portanto, deveria ser feita em grupo e recriar pela voz a performance cênica. Já no século XVIII, porém, ocorre uma inversão de tais valores e passa a ser apreciada a leitura individual e silenciosa que permitirá maior entrelaçamento entre o indivíduo, em seu íntimo, e a vida narrada nas páginas, tocando mais profundamente as emoções.

Através dessa nova concepção, Richardson e os demais romancistas ingleses, do início do período setecentista, conquistam grande público com seus romances construídos sob novas formas de prosa. A perspectiva que tinha Diderot quanto a isso era de que “[...] somente o leitor que entra numa relação íntima com a obra, longe do barulho e do mundo, pode compartilhar as emoções e compreender as lições que lhe oferece Richardson” (CHARTIER, 2002, p. 9-10).

O século XVIII foi um período que sentiu desencadear uma transformação da leitura, com leitores que não mais decoravam e declamavam os textos, mas que se posicionavam criticamente diante destes, e liam não apenas os

textos canônicos, mas “números impressos, novos, efêmeros, e os consome com avidéz e rapidez” (CHARTIER, 2007, p. 264). Porém, o historiador francês enxerga um ponto de contraste a essa transformação de leitura do período ao analisar de que modo a recepção de Diderot, e outros que se deslumbraram com Richardson, é contrária ao leitor que começava a tornar-se livre no modo de ler. Ele atesta que o romance do século XVIII utiliza de mecanismos de controle para governar o leitor, principalmente por conta do recurso do realismo, que traz enredos sobre assuntos próximos do cotidiano e do indivíduo leitor da época. Desse modo, o leitor pode se identificar com os heróis da obra, e assim identificar também sua existência, como num espelho de ficção. Como resultado, o leitor desfrutará de emoções intensas, que o levarão às lágrimas e vibrarão seu corpo, aumentando a relação deste com a história ficcional.

Ainda de acordo com Roger Chartier (2007, p. 275), no texto de Diderot sobre Richardson encontra-se a presença “de uma leitora impaciente, renitente e rebelde à emoção”, e isso tem por objetivo demonstrar “o fracasso do texto quando o leitor é desprovido das disposições necessárias à sua justa compreensão”. Isso porque, Diderot toma por base a intensidade real da narrativa do romancista inglês para orientar seu ponto de vista acerca da recepção no teatro. Dentre os mecanismos narrativos que buscam controlar a leitura, um deles é percebido por Diderot como um trabalho capaz de “[...] transformar um fragmento do texto em um quadro de natureza pictórica ou teatral, o que, portanto, torna o leitor em espectador e a leitura em visão ou escuta” (CHARTIER, 2007, p. 268). Segundo o historiador, isso funda a estética de Diderot enquanto teatrólogo.

Em contraponto à Richardson, que pinta o humano através do sentimental, Sterne constrói representações do caráter mental, psicológico. Talvez essa perspectiva Sterneana seja decorrente de sua repulsa às convenções intelectuais e literárias, pois sua obra satiriza tanto uma perspectiva quanto outra. Sua paródia irônica faz com que subverta ainda mais os recursos já inovadores lançados por seus contemporâneos.

O primeiro elemento destoante da prosa que se destaca em *Tristram Shandy*, especificamente aquilo que remete à encenação mais que à narração é o abrir e fechar das cortinas, “num ritmo de ininterrupta encenação” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 151), numa recusa à *mimesis*:

Fica fácil percebermos a relação do romance de Sterne não somente com o de Cervantes, mas também com as narrativas teatralizadas e dessacralizadoras de François Rabelais. O destronamento da *mimesis* implica a reorganização, melhor dizendo, a desorganização do arrolamento dos fatos diegéticos. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 147-148)

Sobre esse tema há uma dissertação de Mestrado (*Master of Arts*), do pesquisador Alexander John Dick (1994), que aborda a influência do teatro do século XVIII em Sterne, principalmente no que concerne às técnicas teatrais de David Garrick, um dos maiores nomes da dramaturgia do período, e Denis Diderot, com especial destaque para o elemento pictórico. O autor fez uso das cartas de Sterne, dentre as quais algumas são remetidas a Garrick, que comprova a imensa apreciação do romancista inglês pelo teatro do período e pelo dramaturgo. Nas cartas, segundo o pesquisador, Sterne demonstrava tamanho sentimentalismo acerca dos espetáculos, que ressentia-se não ter habilidade para escrever peças teatrais.

Destarte, a direção que tomamos neste subcapítulo consiste em analisar de que modo a concepção de teatro e todas as demais formas romanescas serviram como fonte para que Sterne construísse suas sátiras, haja vista que não estava de acordo com o despontar de produções que tendiam ao pictórico, naturalista ou realista. O uso que faz de tais formas é de tal maneira exagerada que resulta em risos e deboches para com os defensores de tais artes. Isso não implica que Sterne não apreciasse de fato tais produções, mas o fazia de maneira crítica, e, para compor sua obra, buscou ferramentas que ultrapassaram a formalidade idealizada até então. Destarte, não nos convém pensar o discurso do autor através de suas cartas, pois interessa-nos, neste trabalho, unicamente a estrutura de seu romance *Tristram Shandy*.

Em seu trabalho, Dick (1994, p. 4) explica a consideração feita pelo crítico Traugott de que “[...] parece que o evento dramático é uma unidade de demonstração totalmente auto fechada, contruída para evidenciar um aspecto da experiência através de personagens e situações exemplares”<sup>23</sup>. Isso está na direção do que explicamos anteriormente acerca do entendimento que possui Sterne sobre as experiências individuais e como isso se configura nos atos cotidianos e na

---

<sup>23</sup> No original em inglês: “[...] it seems that the dramatic event is a wholly selfenclosed demonstrative unit, constructed to show an aspect of experience by means of exemplary characters and situations”. (DICK, 1994, p. 4)

memória, para assim alcançar uma representação mais próxima dessa nova percepção de realidade. Para o narrador de Sterne, a obra que é bem delineada não expressa a realidade caótica, nem o indivíduo dual, que é cheio de contrapontos, incertezas, e as produções literárias que buscam o realismo, mas o representam através de enredos e estruturas simples e ordenadas, para facilitar a recepção, não só fiéis a seu próprio objetivo:

Recriando a multiplicidade de vozes entrelaçadas e os múltiplos jogos de interpretações possíveis das ações nas leituras da escritura, Sterne invoca a fé como 'complacência' e 'entendimento mútuo' das possíveis variações e conflitos que caracterizam a experiência humana" (DICK, 1994, p. 6)<sup>24</sup>.

Como visto em parágrafos anteriores, os escritores daquele momento utilizavam diversos mecanismos para que fosse completa a imersão do receptor da obra dentro do universo ficcional, orientados pelo conceito da verossimilhança. Richardson adotara até a troca de cartas com seus leitores, inserindo as mesmas dentro da obra. Esse mecanismo de trazer o leitor para o espaço ficcional era forte também no teatro setecentista, pois, segundo Dick (1994, p. 21), este era estruturado através de três elementos: a casa, a cena e o cenário; havia o arco do procênio e a cortina que, ao levantar e abaixar, demarcava a mudança de cenas. Também havia uma interação direta e familiar entre atores e espectadores, que dava por resultado uma impressão de festa de família. Essa livre interação durou até o período vitoriano e proporcionava acaloramento nas reações dos espectadores (DICK, 1994).

Devido a essa liberdade ficcional, a interação acabava por fugir do controle quando vendedores de laranja e prostitutas tentavam realizar seus comércios ali, com os atores em cena. Ocorria, aí, a tentativa por parte dos diretores e também dos atores em controlar a situação, para manter o funcionamento da peça. Isso quebrava as regras ficcionais: "mas a tentativa de disciplinar era, com frequência, compreendida como transgressão à 'tradicional liberdade inglesa'." (DICK, 1994, p. 22)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> "Recreating the multiplicity of interweaving voices and interplaying interpretations possible in readings of scripture, Sterne invokes a faith aimed at a 'sympathetic' and 'mutual understanding' of the possible fluctuations and conflicts which characterise human experience." (DICK, 1994, p. 6)

<sup>25</sup> No original: "But their attempts at discipline were often regarded as an infringement upon 'traditional English liberty'" (DICK, 1994, p. 22).

Isso poderia gerar reflexões inevitáveis quanto ao que é real e o que é ficcional ainda durante a encenação. Talvez Sterne tenha percebido esse fenômeno, mas independente disso, existe uma forma de representação semelhante em *Tristram Shandy*.

Rogo ao leitor que me ajude a puxar o material bélico do tio Toby para trás do cenário,---a tirar-lhe a guarita de sentinela, a limpar o teatro, se possível, de hornaveques e meias-luas, e a afastar do caminho o resto do seu equipamento militar;---isso feito, meu caro amigo Garrick, avivaremos as velas,---varreremos o palco com uma vassoura nova,---ergueremos a cortina e mostraremos meu tio Toby vestido como um outro personagem, de cujo comportamento o mundo não tem a mais remota idéia; e no entanto, se a piedade se aparenta ao amor,---e a bravura não lhe é estranha, já vistes o bastante do tio Toby no tocante a ambos, para, a vosso inteiro contento, poderdes rastrear tais parecenças familiares, entre as duas paixões (se alguma houver). (STERNE, 1984, p. 446)

Nessa passagem, Tristram diz que estivera apresentando seu tio Toby por uma determinada perspectiva, e por isso já era momento de mostrar outro lado, também importante, do caráter deste. Em meio a muitas e distintas histórias contadas, que resultam em uma narrativa fragmentada, Tristram adapta recursos da dramaturgia para organizá-los. Ao chamar seu amigo Garrick para lhe ajudar a limpar o cenário dos signos que estavam dispostos no palco para a atuação de Toby e Trim, evidencia seu diálogo com o teatro, assim como expõe a fragilidade da verossimilhança na ficção. Isso porque, afirmar que há outro lado para ser visto da personagem, expõe o controle que ele, enquanto narrador e autor da obra, dispõe sobre a história.

No mesmo sentido, Tristram conversa com a personagem do leitor (e na passagem não sabemos de qual gênero) sobre a dificuldade em controlar não somente os leitores, mas também as personagens: “---Com que então, amigo! conseguiste tirar meu pai e meu tio Toby da escada e levá-los para a cama?---E como o conseguiste?---Baixaste uma cortina ao pé da escada---acho que não tinhas outra saída.---Toma lá uma coroa pelo teu trabalho.” (STERNE, 1984, p. 295). Como as demais personagens do romance de Sterne também são apresentadas como indivíduos que, na conversa cotidiana, aderem livremente ao fluxo de consciência, o narrador trava uma luta pelo seu espaço de herói em meio a tantos diálogos, reflexões e ações das personagens: “---Todos os meus heróis estão fora de minhas

mãos;---é a primeira vez que tenho um momento de folga,---e dele farei uso para escrever o meu prefácio.” (STERNE, 1984, p. 212). A passagem finaliza o capítulo que deixou cada personagem entretida com uma ação: seu pai caiu no sono, depois de tanto refletir, Toby também pegou no sono - “Que a paz esteja com ambos” (STERNE, 1984, p. 211) -, Dr. Slop estava cuidando da mãe, junto com a parteira no andar de cima e Trim está ocupado em montar artilharias. Trata-se, também, de uma das diversas maneiras de fechar a cortina, brincando com a realidade do universo ficcional, como se, por trás da interrupção do narrador, a vida das personagens de fato continuasse. Parece-nos um diálogo com os preceitos do drama, que prezavam pela unidade por meio da continuidade, para a qual as personagens principais deviam estar sempre em ação, com recursos que levem o espectador a acreditar que a ação não cessara: “Essa ênfase na unidade por meio da continuidade aflora o que Stanislavski chamaria de ‘linha direta de ação’.” (CARLSON, 1997, p. 96). Porém, em *Tristram Shandy*, isso é estritamente paródico.

Em termos de teoria da narrativa, Sterne configura-se como exemplo para Gerard Genette nas definições elaboradas em *Discurso da narrativa*, principalmente ao definir, dentre outros elementos, a metalepse, que consiste no recurso que opera a transposição de níveis narrativos: quando elementos de um nível narrativo adentram outro nível narrativo. Para o teórico, Sterne é o mais ousado dos autores, acima de tudo porque faz uso de jogos temporais que entrelaçam o tempo de narração e o tempo da narrativa:

Sterne forçou bastante o recurso como ao pedir a intervenção do leitor, a quem ele que suplicava para fechar a porta ou ajudar Mr. Shandy a voltar para sua cama, mas o princípio é o mesmo: qualquer intrusão pelo narrador extradiegético ou narratário no universo diegético (ou pelas personagens diegéticas no universo metadieético, etc.) ou o inverso (como em Cortazar), produz um efeito de estranhamento que ou é cômico (quando, como em Sterne ou Diderot, apresentado em tom brincalhão) ou fantástico. (GENETTE, 1983, p. 234-235)<sup>26</sup>

O humor, no romance de Sterne, ao extrapolar a estrutura da

---

<sup>26</sup> Na edição de língua inglesa: “Sterne pushed the thing so far as to entreat the intervention of the reader, whom he beseeched to close the door or help Mr. Shandy get back to his bed, but the principle is the same: any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse (as in Cortazar), produces an effect of strangeness that is either comical (when, as in Sterne or Diderot, it is presented in a joking tone) or fantastic.” (GENETTE, 1983, p. 234-235)

narrativa é direcionado às noções de ficção. Em conformidade com o que trata Genette (1983), Tristram expõe a fragilidade de representar uma história fiel à realidade, visto que a narração envolve muitos fatos que são externos ao objetivo principal:

-----Que será todo esse barulho e essa corrida de cá para lá aí em cima?, disse meu pai, dirigindo-se, após hora e meia de silêncio, ao meu tio Toby,-----que deveis saber, sentava-se do lado oposto da lareira fumando o tempo todo seu cachimbo social, na muda contemplação do par de novos calções de pelúcia negra que vestia;--  
-O que poderão estar fazendo, irmão?---disse meu pai,---que mal podemos ouvir o que estamos nós mesmos dizendo?  
---Penso, replicou meu tio Toby, tirando o cachimbo da boca e batendo-lhe o forninho duas ou três vezes contra a unha do seu polegar esquerdo, conforme dava início à frase,-----penso, diz:-----  
Mas para penetrardes devidamente os sentimentos de meu tio Toby [...] (STERNE, 1984, p. 99)

Essa passagem foi interrompida pelo narrador para dar início a uma longa digressão envolvendo, dentre outras referências, o *Ensaio de Poesia Dramática*, de John Dryden, crítico, poeta e dramaturgo inglês do século XVII. Além da referência ao dramaturgo e à Comédia, observe que Tristram faz referência também ao plano em que ele próprio atua, enquanto escritor e, portanto, protagonista:

Outrossim,---que este copioso armazém de materiais originais é a causa verdadeira e natural de as nossas Comédias serem muito melhores que as de França, ou quaisquer outras que tenham sido ou possam ser escritas no Continente---tal descoberta só veio a ser feita nos meados do reinado do Rei Guilherme,---quando o grande Dryden, ao escrever um dos seus longos prefácios (se não me equivoco), atinou com ela da maneira mais afortunada. [...] E então em seu quarto e último lugar, que essa estranha irregularidade em nossos caracteres,-----nos compensa assim, de alguma maneira, dando-nos algo com que nos divertir quando o tempo não nos permita sair de casa,---tal observação é minha própria;---e foi-me sugerida por este mesmo dia chuvoso de 26 de março de 1759, entre as nove e dez horas da manhã. (STERNE, 1984, p. 99)

As reflexões do narrador continuam, estendendo assim a distância entre a última cena e o assunto comentado agora, e em meio disso, lembra: “Mas esqueci-me do meu tio Toby, a quem deixamos todo este tempo sacudindo as cinzas do cachimbo” (STERNE, 1984, p. 100). Apesar de se lembrar disso, prossegue com

digressões compostas por suas próprias opiniões, outras vezes metaficcionalis, e somente no próximo volume, oito capítulos adiante é que irá mencionar que não esquecera de Toby que ficara congelado na última cena, mas só vai permitir que ele termine sua fala ainda muito mais adiante: “---Creio, replicou o tio Toby,---tirando, como vos disse, o cachimbo da boca e sacudindo-lhe as cinzas ao iniciar a frase” (STERNE, 1984, p. 128).

As cenas que apresentamos aqui sobre o congelamento de Toby indicam também a noção de profundidade da narrativa. Ao pensarmos isso no teatro, teríamos uma gritaria de uma mulher em trabalho de parto, que não estaria na cena; o barulho viria dos bastidores, da mesma forma que nos é apresentado. Não somos transportados para o espaço do andar de cima da casa, mas sabemos pelas indicações das falas das personagens, que nele ocorre uma cena em se faz presente Obadiah e a mãe de Tristram que sofre as dores da contração, estando prestes a dar à luz o narrador da obra.

A ironia dessa atitude do narrador se encontra no fato de que Sterne não organiza a narrativa de modo a “fechar e abrir as cortinas” para que as cenas demarquem a mudança de tempo, de cenário ou de personagens, para poder exibir de maneira crível o passar do tempo das vidas em cena. Ao contrário, ele o faz para que possa subverter ainda mais a noção de tempo e espaço no romance, pois, em certos momentos não fecha a cortina para dar continuidade e sim para dar um salto a uma cena temporalmente anterior à que que fora interrompida ou para dar espaço às reflexões de Tristram. Evidência disso encontra-se no volume IX, no qual Tristram começa por narrar, no capítulo dezessete, a cena em que se fazem presentes Trim, Mrs Wadman, a criada desta (Mrs Bridget) e Toby, este que está a assobiar a canção *Lillabullero*. Tristram começa o capítulo apresentando, através de palavras, a ordenação em que estão dispostas as personagens em tal cena:

Como o indicador e o polegar de Mrs Bridget estavam sobre o trinco, o cabo não batia à porta com tanta frequência quanto talvez o alfaiate de vossa senhoria.---Eu bem que poderia ter escolhido um exemplo mais próximo de casa, já que devo pelo menos umas vinte e cinco libras ao meu alfaiate, cuja paciência me causa espanto---  
 ---Mas isso não importa nada ao mundo: no entanto, estar em débito é uma verdadeira maldição [...]  
 A verdadeira filosofia---não se pode porém tratar do assunto enquanto meu tio está assobiando o *Lillabullero*.  
 Vamos entrar na casa. (STERNE, 1984, p. 596-597)

A parte que suprimimos do excerto consiste em uma longa digressão acerca da maneira econômica que vive Tristram, que se compara a Jean-Jacques Rousseau, tendo em vista sua situação financeira. O narrador, portanto, convida o leitor para entrar na casa, lugar em que se desenvolverá a tão esperada cena do encontro entre Toby e Mrs Wadman. Porém, ao adentrar nessa casa das memórias de Tristram, o leitor se depara, ao virar a página, com dois capítulos em branco, aos quais já nos referimos anteriormente. Três páginas depois, com um salto do capítulo dezessete para o vinte, o leitor encontra um início composto por asteriscos, em várias linhas, conduzindo-o ao meio de um diálogo, que é mostrado pela figura 3, no subcapítulo anterior.

Além disso, Tristram refere-se às histórias por ele narradas como “cenas”, que compõem uma trama dramática, justamente por essa encenação das personagens e dele mesmo como protagonista que tem por função coordená-las:

Como meu tio Toby e o Cabo avieram-se com a coisa,---e a história de suas campanhas, de modo algum pobre de acontecimentos,--- poderão constituir-se numa subtrama não destituída de interesse na epítase e desenvolvimento deste drama.---De momento, esta cena deve ficar para trás,---e ser substituída pela lareira da sala de estar. (STERNE, 1984, p. 128)

Era comum nas peças teatrais até o século XVIII a demarcação de tempo e espaço a partir do abrir e fechar das cortinas, visto que assim era possível alterar o cenário de modo que o efeito metateatral (da preparação de signos) ficasse escondida. O leitor, como num passe de mágica, seria transportado para outro universo diferente daquele que vira de cortinas abertas anteriormente. É por isso que Tristram define seu sistema narrativo com cenas representadas em um cenário, pois, para satirizar essa tendência teatral, faz uso do congelamento das cenas, como se de fato fechasse as cortinas, para interromper a ação, além de sua recorrência em iniciar uma frase sem ter finalizado a anterior, e sequer tê-la apropriadamente pontuado. Quanto a isso, observe o diálogo entre Toby e Trim, que é abruptamente interrompido, como se as cortinas os tivessem lentamente feito sumir de cena, por efeito dos asteriscos e travessão: “---É por essa razão, disse o meu tio Toby, que a virilha é infinitamente mais sensível;---nela há não apenas outros tantos tendões e esses sei-lá-como-se-chamam (como tu, ignoro-lhes o nome)---**mas, além disso \*\*\*.---**” (STERNE, 1984, p. 550, grifo nosso).

Esse diálogo foi interrompido, através dos sinais gráficos, para que se iniciasse uma outra abordagem da mesma cena, só que focalizando Mrs. Wadman, que estava escutando a conversa em outro cômodo da casa. Tristram afirma que a conversa entre os dois primeiros personagens continuou “por mais algum tempo”. Enquanto isto, ele analisa as personagens e seus temas, dando espaço para a continuação do diálogo entre Toby e Trim no próximo capítulo.

Essa relação parece residir em torno da noção de texto e representação teatral, pois:

Ao texto dramático importa ter funcionalidade cênica, uma ação dinâmica e construir um campo de imagens facilmente materializável pela mente do leitor ou pelo olhar do encenador. Dessa perspectiva, texto e espetáculo passam a dividir a responsabilidade pela constituição da teatralidade. (PASCOLATI, 2008, p. 1)

Do mesmo modo que o romance, o teatro também adota o procedimento da metaficção, sendo definido, portanto, como metateatro. Este recurso, que tornou-se comum a partir do século XX:

[...] coloca em cena os bastidores da criação espetacular, resgatando a percepção do espetáculo e do texto como construção intencional, reafirmando a teatralidade enfraquecida no final do século XIX. Ao apagar as fronteiras entre público e platéia, lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação a seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo, os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma nova matriz de teatralidade. (PASCOLATI, 2008, p. 3)

Esse sistema que define o metateatro pode ser observado também em *Tristram Shandy*, pois o narrador deste faz menção aos signos que compõem o cenário em que se desenvolve as histórias das personagens, assim como solicita ajuda dos espectadores para ajudar a modificar o cenário, como já visto há pouco em excerto da obra. Desse modo, o estudo empreendido pela pesquisadora Sonia Pascolati (2008) importa-nos aqui, acima de tudo, porque aborda a noção de teatralidade por um ponto de vista que nos serve para refletirmos sobre a estrutura shandiana. A autora explica que a teatralidade está direta e unicamente ligada ao palco e, desse modo, em sentido oposto ao texto dramático, pois a este

cabe a narratividade que se encarrega das palavras, dos diálogos. Porém, sua pesquisa aponta que, contrária a essa visão, ambos os termos na verdade se relacionam entre si e se complementam:

[...] a teatralidade não é privilégio do palco, podendo ser construída a partir do próprio texto dramático. Tudo que, no texto, contribui para a construção de sua visualidade, todos os signos que se configuram iconicamente (gesto, figurino, marcação de cena, objetos de cena, entonação) são matrizes de imagens, são apelos à construção visual do leitor. Neste artigo, tomamos o termo teatralidade como sinônimo das virtualidades cênicas presentes em um texto dramático, ou seja, a teatralidade é buscada no próprio texto, em tudo aquilo que nele é imagem e desvela a natureza convencional da arte teatral. (PASCOLATI, 2008, p. 2)

As características mencionadas pela autora são evidentes no romance de Sterne, como os objetos de cena, a entonação e os gestos de cada personagem, que, podemos dizer, que são expostos de maneira teatralizada, haja vista que isso pode ocorrer no próprio texto e não só na performance em palco, conforme aponta a pesquisa sobre o metateatro. Tristram transpõe os cenários diante do olhar de quem segue a leitura como se ele estivesse disposto em um palco em diálogo com personagens que atuam enquanto leitores. Para pensarmos esse fator é necessário, antes, explicar que notamos existir na obra uma diferença entre personagens leitores, que atuam da mesma maneira que as demais personagens da obra de Sterne, e o narratário, este que aparece quando o narrador se dirige de forma direta ao receptor de seu texto. Essa concepção de narratário é referente ao estudo de Gama-Khalil (2013, p. 152) que discute este elemento em Sterne: “A elaboração do narratário é uma forma de o narrador capturar o leitor que o lê, seduzindo-o e instigando-o a não interromper a leitura”. A definição estruturada por Genette (1983, p. 259) se mostra contrária à essa afirmação da autora, como se pode observar:

Assim como o narrador, o narratário é um dos elementos da narrativa, e está necessariamente localizado no mesmo nível diegético; isto é, ele não se funde a priori com o leitor (mesmo com o leitor implícito) tanto quanto o narrador necessariamente se funde com o autor.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Na tradução inglesa: “Like the narrator, the narratee is one of the elements in the narrating situation, and he is necessarily located at the same diegetic level; that is, he does not merge a priori with the reader (even an implied reader) any more than the narrator necessarily merges with the author.” (GENETTE, 1983, p. 259)

O que pensamos aqui, portanto, é que pelo discurso do narrador, este parece diferenciar os dois tipos de formas de representação de leitores, distinção esta não abordada por Gama-Khalil (2013). Ao pensar em *Tristram Shandy*, a definição de Genette (1983, p. 260) pode ser elucidativa: “Nós, os leitores, não podemos nos identificar com o narratário tanto quanto aqueles narradores intradieгéticos podem se apresentar a nós, ou até mesmo assumir nossa existência.”<sup>28</sup> O que o narrador não pode saber de seus reais leitores (nós), pode fingir e pressupor, como o faz Tristram. Do mesmo modo, o narrador tem consciência de que os tipos de leitores são múltiplos, e representa isso na narrativa.

Essa dupla percepção de leitor em *Tristram Shandy* pode ser observada pelo seguinte fator: os leitores ficcionalizados são desenvolvidos quando o narrador dirige sua fala ao leitor, mencionando a maneira como este poderá receber o texto e o que deve fazer para melhor entendê-lo, ou seja, dirige ao leitor suas opiniões e explicações. Seriam estes, os críticos da revista *Montly Review*, responsáveis por orientar a moda literária no período, o tradicional leitor burguês sempre em busca de aventuras literárias ou o Milorde à quem Tristram remete sua dedicatória, posta à venda (STERNE, 1984, p. 57), ou ainda a seguinte dedicatória: “Clara Deidade / Se não estais demasiado ocupada com os assuntos de CÂNDIDO e da Senhorita CUNEGUNDA,---tomai Tristram Shandy também sob vossa proteção” (STERNE, 1984, p. 59), e pode ser também o hipercrítico, o qual Tristram espera que irá criticar sua forma narrativa depois de incansáveis discussões e escrutinações do texto, observando a forma da obra através das teorias, referência esta que é realizada mais de uma vez.

Ao criar diversos tipos diferentes de personagens leitores, Sterne representa a diversidade do público leitor e evidencia que o texto será recebido de maneiras distintas por cada um deles. Do mesmo modo, problematiza, ironicamente, o fato de cada leitor esperar algo diferente do texto, como é o caso da menção que faz aos nobres cavalheiros da aristocracia, que veem grande importância, na concepção de Tristram, em receber dedicatórias nos romances.

---

<sup>28</sup> Na edição em língua inglesa: We, the readers, cannot identify ourselves with those fictive narratees anymore than those intradiegetic narrators can address themselves to us, or even assume our existence.” (GENETTE, 1983, p. 260)

Assim como em Tom Jones as referências diretas e convites feitos por Tristram aos seus leitores são aspectos importantes do romance enquanto performance teatral. Mas é também importante que essa audiência não é estável, unidades homogêneas, como a proposta de Dryden dos devotos de sentido. Ambos Fielding e Sterne constroem heterogênea, teatral audiência em seus textos, mas as diferenças nessas representações caracterizam a significativa diferença em suas concepções de audiências de teatro e público leitor.<sup>29</sup> (DICK, 1994, p. 36)

Como se vê, de acordo com o trabalho acima citado, não se trata de observar o romance de Sterne enquanto um texto teatral, mas sim de notar que a percepção da personagem Tristram, através de suas opiniões, diálogos com os leitores e organização da estrutura narrativa e da encenação das personagens que compõem as histórias de sua memória, evidenciam sua percepção quanto ao romance e quanto ao teatro. Alexander John Dick (1994), em sua dissertação, por vezes afirma que se trata da voz de Sterne e da percepção deste em relação às estruturas teatrais e narrativas. Sabemos que a voz e a percepção do autor perpassa pela obra, mas nos atemos aqui à representação da diegese e da relação que esta estabelece com as demais produções contemporâneas ao autor. Não se trata, portanto, de observar a experiência e as concepções do autor, mas sim da personagem criada por ele.

Tristram é uma personagem que atua tanto no plano da enunciação, por ser um narrador, quanto no plano do enunciado, pois, tendo em vista que é sua autobiografia, atua também no espaço em que as histórias se desenlaçam. Ao narrar, pressupõe, automaticamente, que se dirige a um tipo de leitor. Isso fica mais evidente ao pensarmos no conceito de leitor-modelo e leitor-empírico teorizado por Umberto Eco (1994). Segundo o teórico, o leitor-empírico pode ler o texto da maneira que ele quiser, sem regras preestabelecidas, e por conta disso pode compactuar ou não com o jogo da obra: “Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16). Se ele não compactuar, ele será, então, aquele leitor que Tristram afirma não ser capaz de entender ou de aceitar suas afrontas às formas tradicionais da literatura. O

---

<sup>29</sup> No original, em inglês: “As in Tom Jones the direct references and invitations Tristram makes to his readers are important aspects of the novel as theatrical performance. But it is also important that those audiences themselves are not stable, homogenous units, like Dryden's proposed devotees of sense. Both Fielding and Sterne construct heterogeneous, theatrical audiences within their texts, but the differences in these representations characterise the significant difference in their conception of both theatre audiences and public readership.” (DICK, 1994, p. 36)

leitor/espectador-modelo é aquele que vai compactuar e reagir de maneira adequada diante da história narrada/representada. A obra possui também um autor-modelo que, através das escolhas da linguagem, busca amparar a recepção do texto, ou seja, a maneira que se deve conceber a história: “essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, p. 21).

O autor-modelo nesse caso é Tristram, pois de acordo com o teórico mencionado acima, não se trata de visualizar a voz do autor real do texto. Isso porque, a personagem é criada com determinadas peculiaridades e características que vão formar uma maneira particular de narrar e de se expressar que pode não coincidir com a maneira do autor. Este último apenas criou um mecanismo ficcional, que é posto a funcionar dentro da obra através do narrador.

Segue, abaixo, um exemplo de quando aparece o autor-modelo, em *Tristram Shandy*, configurando uma orientação ao leitor ficcionalizado:

Antes de concluir este capítulo, quero pedir permissão para interpor um embargo de terceiro no coração de minha boa leitora---qual seja:-----Não ter ela absolutamente por certo, mercê de uma ou duas palavras descuidadas que eu possa haver deixado escapar,-----“que sou homem casado.” [...] Não que eu seja tão fátuo ou insensato, senhora, a ponto de desejar que penseis ser a minha querida, queridíssima Jenny, amante teúda e manteúda. (STERNE, 1984, p. 87-88)

Nessa passagem Tristram brinca com a dubiedade de seu relacionamento com Jenny, que aparentemente seria considerado uma relação amorosa extraconjugal, e por isso tenta iludir ao leitor afirmando que ela é apenas sua amiga. Umberto Eco (1994) explica esse tipo de autor-modelo, que tenta dominar a dubiedade da passagem apenas para provocar reações mais intensas no leitor:

[...] meu autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até nos mais pífios dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas. (ECO, 1994, p. 23)

Esse rastro da referência ao leitor-modelo é deixado através da

presença de um discurso do autor-modelo, que projeta sua busca pela recepção do texto. Quanto a isso, tomemos como exemplo a seguinte passagem:

-----Meu método é sempre o de assinalar, para o curioso, diferentes cursos de investigação, de remontar às fontes primeiras dos acontecimentos que narro;---não com um pedante ponteiro de Mestre-Escola, nem à maneira resoluta de Tácito, que acaba por lograr-se a si mesmo e ao leitor;---mas com a solícita humildade de um coração devotado tão-só a assistir os indagadores; para eles escrevo,---e por eles serei lido,-----se é de supor que uma leitura como esta possa durar tanto que alcance o fim do mundo. (STERNE, 1984, p. 101)

A passagem acima consiste também em uma referência ao leitor-modelo, ou ao leitor ficcionalizado, por parte da personagem que atua como autor (Tristram). O leitor ali referido está no espaço da enunciação, pois se trata da personagem destinatário (receptor). Outro exemplo desse sistema é o seguinte fragmento, também direcionado ao leitor que está de fora da diegese: “---Bem por isso vos peço, senhora, que ao chegardes a este ponto, lede tão depressa quanto puderdes, sem vos deter em perguntas a respeito” (STERNE, 1984, p. 108).

Em *Tristram Shandy*, no entanto, ocorre não apenas essa forma, mas também a de uma personagem que irá viver, na diegese, com voz própria e que não é a mesma “parafrazeada” pelo narrador/autor. A presença do leitor enquanto personagem desempenha uma atuação no plano do enunciado, porque ele é posto a dialogar, a ouvir e a ver aquilo que Tristram fala e mostra ao reorganizar as cenas. A maneira pela qual Sterne dá voz à personagem do leitor faz com que este se assemelhe ao confidente, personagem que o teatro utiliza para a introspecção interior e que atua como “o alter ego, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, 1972, p. 89). Para exemplo dessa característica na obra, observe o seguinte trecho: “---**Mas disse-me, senhor, que estava vosso pai fazendo durante todo dezembro-janeiro e fevereiro?**-----Ora, senhora---durante todo esse tempo padecia de ciática” (STERNE, 1984, p. 52, grifo nosso). Nesse trecho, o narrador interrompe o fluxo da narração para conversar com a leitora, e a passagem grifada consiste na fala desta, que tem por sequência a resposta do narrador, configurando, assim, um diálogo propriamente dito.

Interessante notar que Tristram, logo nas primeiras páginas, faz menção a um possível tipo de leitor que, pelo fato de não dirigir-se a ele de modo impessoal, como fizera na passagem acima, parece ser o leitor da vida da real, que é externo à diegese, ou seja, aquele que possivelmente receberá o texto de Sterne:

Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores,—que não se sentem muito a gosto quando são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa.

É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão pomenorizado. [...] reputo necessário consultar os leitores, um de cada vez, e um pouco; por isso, devo pedir desculpas de continuar mais um pouco da mesma maneira [...]

Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e os indiscretos.

—Feche-se a porta—

(STERNE, 1984, p. 49-50)

Nesse ponto encontramos também a referência ao aspecto teatral, pois não se trata de uma atuação comum do narrador. Este está disposto na obra sob uma forma que se assemelha a uma sátira de diretor da dramatização da história, pois ele ordena e reordena os papéis, os posicionamentos e ações de suas personagens da maneira que lhe convém, conforme libera seu fluxo de consciência, como o próprio narrador afirma constantemente: “Seja como for, dado o meu propósito de fazer rigorosa justiça a toda e qualquer criatura trazida ao palco desta obra dramática,---não poderia eu ocultar tal distinção em favor do corcel de D. Quixote” (STERNE, 1984, p. 60). Tristram é protagonista na medida em que vive a conduzir o foco dos diversos cenários que apresenta, e nesse transpor de luz de um cenário (história) a outro(a), o narrador é capaz de dialogar em tempo real com as demais personagens, visto que elas estão a encenar as memórias de Tristram, talvez em sua própria memória, como se fosse diante dele e dos leitores, pois Tristram ordena também a encenação de histórias que ocorreram antes de seu nascimento:

Jamais amante algum correu com tanto ardor e expectativa para a sua bem-amada como o tio Toby correu para desfrutar esta mesma coisa em segredo;—digo em segredo,—porque estava escondida na casa, como vos disse, por uma sebe alta de teixos, e abrigada dos outros três lados, de olhos mortais, por azevinho bravio e densos arbustos floridos;—pelo que a idéia de não estar sendo visto não contribuía pouco para a sensação de prazer concebida pela mente do meu tio Toby.—Vão pensamento! por mais cerrada que fosse a vegetação à volta,—ou por mais secreto que o lugar pudesse parecer,—**imagine-se, meu caro tio Toby, desfrutar algo que ocupava todo um rood e meio de terreno,—sem que ninguém soubesse!**

Como meu tio Toby e o Cabo Trim avieram-se com a coisa,—e a história de suas campanhas, de modo algum pobre de acontecimentos,—poderão constituir-se numa subtrama não destituída de interesse na epítase e desenvolvimento deste drama.—De momento, esta cena deve fiar para trás,—e ser substituída pela lareira da sala de estar. (STERNE, 1984, p. 128, grifo nosso)

As personagens desse romance desempenham seus papéis com características que desagradam ao narrador-autor em certos momentos, como se, ao tentarem ser quem são, levassem o narrador a intervir em suas vidas, utilizando para esse mecanismo a dramaticidade poética. Isso se observa claramente na seguinte passagem em que Tristram impede, interpelando o tio Toby, quando este começa a divagar acerca de sua mania predileta (*hobby-horse*), sua obsessão:

---alto! querido tio Toby,---alto!---não avances mais um passo em trilha tão espinhosa [...]---Oh tio!---foge---foge---foge dele como de uma serpente.---É acaso prudente, homem de bom coração! ficares sentado, com o ferimento na virilha, noites a fio crestando o sangue com vigílias ardentes?—Ai de ti! isso só servirá para exacerbar teus sintomas,—reter tuas transpirações, evaporar-te os espíritos,—consumir-te o vigor animal,—secar-te o úmido radical,—levar-te o corpo a um estado de constipação, prejudicar-te a saúde,—e apressar os achaques de tua velhice.—Oh meu tio! meu tio Toby! (STERNE, 1984, p. 120-121)

Nesse mesmo sentido estão dispostas a mudança de assunto feita sem introdução, conforme se muda de capítulo, colocando o leitor diante de uma cena já pela metade. Exemplo disso é a passagem de capítulo em que Tristram conta sobre as páginas que arrancara de sua obra, por serem demasiado superiores literariamente, e, após finalizá-lo apropriadamente, inicia o próximo capítulo da maneira que se segue: “Vede se ele não o está cortando em tiras e distribuindo-as à volta para que acendam com elas seus cachimbos!---É abominável, respondeu Didius;---Não deveria passar em branco, disse o doutor Kyssarcus-----” (STERNE,

1984, p. 322). Essa cena é resultado da proposta do sr. Shandy, algumas páginas atrás, de convidar os doutores para acompanhar a família em um jantar, para que pudessem refletir e esclarecer sobre a possibilidade de trocar o nome de batismo de uma criança. O leitor se vê em meio a uma cena em que novos personagens a compõe, sem que possa ter certeza quanto ao assunto abordado, pois a conversa está já pelo meio e acalorada. Pressupõe-se aqui, diante do costume, já visto, de Tristram em baixar a cortina para cortar a sequência linear da cena, que ele fizera o mesmo.

Esse recurso parece compor o jogo intencional de Sterne em moldar novos tipos de leitores, que não mais aqueles que confortavelmente se acomodam frente à narrativa ou ao palco de teatro e recebe prontamente, quase que em formas de quadros pintados – ou representação pictórica –, a história ficcional. Ao criar a personagem do narratário, Sterne dialoga com Richardson, que também utilizara tal recurso, mas aquele o faz de maneira agressiva, conduzindo-o por duros caminhos labirínticos, relegando a ele o dever de criar sentido para todo aquele emaranhado de cenas e cenários distintos, com tempos que não se orientam cronologicamente, o que dificulta ainda mais o processo.

A complexidade desse sistema narrativo envolve as diversas perspectivas que o texto apresenta. Em *Tristram Shandy* temos mais de um plano diegético, e o tempo em que está o narrador não se configura apenas como plano da enunciação, pois Tristram também entra na diegese quando nos dá informações acerca de sua realidade no momento em que escreve tais páginas.

Salvatore D’Onofrio (2004, p. 56) explica que as dimensões literárias são constituídas do seguintes elementos: no mundo da realidade se encontra o autor, o leitor e a mensagem; no plano da enunciação há a personagem do narrador (emissor), a mensagem e a personagem do destinatário (receptor); e no plano do enunciado estão as personagens que vivem e os fatos, ideias e sentimentos expressos. Gerrard Genette (1983, p. 228, destaque do autor), como veremos adiante, ainda distingue o espaço da diegese pela perspectiva dos níveis em que a narrativa pode ocorrer: “[...] *qualquer evento que uma narrativa conta está em um nível diegético imediatamente mais elevado do que o nível em que o ato da narração em produção está localizado*”.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “[...] *any event a narrative recounts is at a diegetic level imidiately higher than the level at wich the narrating act producing this narrative is placed.*” (GENETTE, 1983, p. 228, grifo do autor)

Diante disso, pode-se perceber que Sterne cria outras dimensões dentro destas já existentes na literatura. Isso porque, quando o narrador narra acontecimentos passados, ele é o emissor que nos traz, a partir do plano da enunciação, os enunciados. Porém, ao descrever sua ação no momento da enunciação, cria novo plano de enunciado:

Não houve, em nossa família, outra cena mais divertida,---e para fazer-lhe justiça neste particular;-----e aqui tiro meu barrete e o deponho na mesa, ao lado do tinteiro, a fim de tornar mais solene minha declaração ao mundo no que concerne ao assunto,---afirmo que acredito de coração, (a menos que me ceguem o meu amor e a parcialidade do meu entendimento) nunca antes ter a mão do Artífice Supremo e Inventor primeiro de todas as coisas criado ou juntado uma família (pelo menos naquele dela cuja história me dispus a escrever)---em que os caracteres estivessem modelados ou contrastados com tão dramático acerto como os da nossa, nesse respeito [...]

Dessas cenas, nenhuma foi tão divertida, posso dizê-lo, neste excêntrico teatro nosso [...] (STERNE, 1984, p. 250)

Tristram começa a apresentar o plano do enunciado, estando ele no plano da enunciação. No entanto, quando afirma que está a tirar seu barrete, e explica suas ações que se seguem, transporta-se para o plano daqueles que estão a atuar em sua narrativa, ou seja, ele próprio passa a atuar enquanto personagem dentro de outro plano do enunciado. Ao estruturar os níveis narrativos (narrative levels), Genette (1983, p. 228) define que os eventos que são narrados por um narrador que está de fora escrevendo sobre a narrativa é do tipo extradiegético; já as histórias que são narradas, ou seja, aquelas às quais o narrador se dedica a elaborar, se subdividem em diegéticas ou intradiegéticas (GENETTE, 1983, p. 228). Retomando de maneira simplificada e sucinta a teoria do estruturalista francês, D'Onofrio (2004, p 64) explica que o narrador pode ser composto de duas tipologias técnicas para a narrativa. Uma delas é o tipo “narrador *extradiegético*”, que é exercido por alguém que não está na diegese, ou seja, é oculto; e o tipo “narrador *intradiegético*”, que se subdivide em três formas distintas: *homodiegético* – “personagem que participa dos fatos que está narrando”; *autodiegético* – “personagem-narradora é o próprio protagonista da história”; e, por fim, *heterodiegético* – “personagem que conta uma história da qual não participou”.

Diante disso, não resta dúvidas de que *Tristram Shandy* é um narrador *intradiegético*, que atua através das três formas de representação deste

tipo. Em certas partes é *heterodiegético*, porque conta histórias das mais variadas, muitas das quais ocorreram antes de seu nascimento ou enquanto ainda era recém nascido e não presenciara os acontecimentos, do qual é exemplo o jantar para a discussão da troca do nome de batismo, mencionada há pouco, cena essa que apresenta diversas tensões entre as personagens e que Tristram descreve até mesmo seus pensamentos antes das ações.

Em outras passagens é, também, *autodiegético* porque a obra diz respeito à sua vida, o que o torna, portanto, o protagonista, e enquanto tal, desempenha o papel de escritor: “[...] isso para não falar de um capítulo sobre capítulos, que vou terminar antes de ir para a cama---pelos suíças do meu bisavô, não conseguirei escrever nem a metade deles este ano todo” (STERNE, 1984, p. 290). Nos conta, também, sobre suas experiências com a teoria e com os textos literários e filosóficos, e sua experiência em montar as histórias que estamos a ler. Isso se configura em planos narrativos como este do exemplo que segue:

Não é um vergonha dedicar dois capítulos inteiros ao que aconteceu durante a descida de um par de degraus? Pois não ultrapassamos ainda o primeiro patamar, há ainda quinze degraus até o pé da escada; e pelo que sei, como meu pai e o tio Toby estão com vontade de conversar, talvez haja tantos capítulos quanto degraus;---**seja como for, senhor, não posso evitá-lo, assim como não posso evitar o que o destino me destina.---Um súbito impulso me atrevesa---desce a cortina, Shandy---eu a desço.---Risca uma linha aqui, de um lado a outro do papel, Tristram.---Risquei-a---e vamos a um novo capítulo!** (STERNE, 1984, p. 290, grifo nosso)

A parte que antecede o grifo retrata o plano do enunciado, no qual estão as personagens Toby e Walter, dos quais Tristram reclama das ações. Já no trecho em destaque, Sterne nos transporta, a partir do salto entre dimensões do narrador, ao plano *autodiegético*.

Também aparece como *homodiegético* porque, há histórias narradas nas quais sua atuação ocorre de maneira direta. São, também, diversos os exemplos deste último aspecto, como a cena em que se ajoelha para homenagear seu tio Toby:

Aqui,---mas por que aqui,---e não em qualquer outra parte da minha história,---é coisa que não sei dizer;---mas aqui,-----meu coração me detém para prestar-te, querido tio Toby, de uma vez por todas, o tributo que devo à tua bondade.---**Neste ponto, seja-me permitido afastar a cadeira e ajoelhar-me no chão, ao mesmo tempo em que externo**, por ti e pelo teu caráter, os mais cálidos sentimentos de amor e de veneração que a natureza e a virtude jamais acenderam no peito de um sobrinho.---Que a paz e a consolação pousem para sempre sobre a tua cabeça! [...] Enquanto eu puder pagar um moedeiro,---no caminho que vai de tua porta até o campo de bolão jamais crescerão as ervas daninhas.---Enquanto houver um *rood* e meio de terra na família Shandy, tuas fortificações, meu querido tio Toby, jamais serão demolidas. (STERNE, 1984, p. 240, grifo nosso)

No fragmento acima, Tristram descreve uma ação que realiza no momento da narrativa. Mas outro exemplo ainda mais pertinente a esse ponto da homodiegese consiste na transgressora participação do narrador em cenas que ocorreram no passado, antes de seu nascimento, e que ele retoma enquanto presente, na tentativa de dialogar e interferir em tais ações narradas:

---Alto!---alto, caro Dr. Slop!---contém a tua mão obstétrica; devolve-a sã e salva ao teu seio para que não esfrie; pouco sabes dos obstáculos;---pouco conheces das ocultas causas que lhe retardam a atuação!---Foram-te, Dr. Slop,---foram-te confiados os artigos secretos do solene tratado que te trouxe a este lugar? [...] (STERNE, 1984, p. 137)

Esse momento em que o narrador se dirige diretamente ao Dr. Slop se encontra num tempo em que Tristram ainda não havia nascido, e para sermos específicos, é durante o trabalho de parto de sua mãe, que estava no andar de cima aguardando a chegada do parteiro. Tristram interfere de maneira direta no passado, atuando nessa lembrança, ainda que não estivesse lá presente quando ocorrera. Essa interrupção feita pelo narrador às ações do parteiro Slop ocorre porque Tristram opta por realizar uma digressão contando a conversa que se desencadeara entre Toby, Slop e Walter quando o parteiro apareceu na porta pronto para executar o parto de Tristram. Sterne redireciona o curso da narrativa, porém, não esconde isso através de simples digressão dos pensamentos do narrador, mas sim, expõe os mecanismos despóticos pelo qual o narrador o fará, congelando a cena enquanto este se expressa antes de dar continuidade à digressão. A sequência das palavras de Tristram dirigidas ao parteiro consiste na conversação entre os presentes na sala:

“---Vossa repentina e inesperada chegada, disse o tio Toby dirigindo-se ao Dr. Slop (todos os três sentados à volta do fogo, quando meu tio começou a falar)---trouxe-me imediatamente à lembrança [...]” (STERNE, 1984, p. 137).

Nesse mesmo sistema, Tristram realiza outra interação com uma personagem que atua em outro plano diegético: “---Meu querido Toby! Não entres com o cachimbo,---não se pode confiar num homem com tal coisa na mão em semelhante lugar” (STERNE, 1984, p. 446). Da mesma forma que na passagem anterior, o narrador interrompe a enunciação e se dirige diretamente à personagem que está atuando no espaço diegético.

No entanto, talvez haja margem para que se questione esse posicionamento de quem está no espaço diegético, se é Tristram e seu processo de escrita autobiográfica romanesca, ou se são as demais personagens. Parece haver a possibilidade de inverter a concepção, o que não alteraria, no entanto, o fato de que existe, sim, uma maleabilidade de transposição de planos constante na obra, e que estes partem do diálogo com a estrutura de espetáculo teatral. Se levarmos em conta que as diversas modalidades de narrativa, pois Sterne faz uso também da metadiegesse (narrativa extradiegética dentro da diegesse), e as diversas formas de narração, tendemos a afirmar que o modo predominante do narrador shandiano é autodiegético, pois é a voz do narrador que persiste por toda a obra, ainda que haja outra narrativa dentro da diegesse que seja feita por uma personagem que não o protagonista, é este que escolheu deixar lá tal narrativa de terceiro plano, visto que que é o protagonista o escritor da obra; a autoconsciência do narrador, que expõe as vias de elaboração do romance autobiográfico é o caráter primário do romance de Sterne. O processo de elaboração do romance e das memórias de Tristram é a primeira narrativa e isso faz dele o protagonista. Mas não deixa de perpassar pelo nível de narrador heterodiegético com frequência, do mesmo modo que, segundo Genette (1983, p. 252) o faz Proust, o que o teórico define no romancista francês como característica que afronta as regras tradicionais da narrativa, pois se trata de:

[...] um narrador autodiegético capaz de particularmente conduzir, autenticando, e iluminando pelo seu próprio comentário a experiência espiritual que dá a todo o resto seu significado final e que, de sua parte, permanece com o privilégio do herói. Daí esse paradoxo – e para algumas pessoas uma situação embaraçosa de narrativa em

primeira pessoa que, no entanto, é ocasionalmente onisciente.<sup>31</sup>

Um procedimento que possibilitaria chegar a uma constatação objetiva desse ponto poderia se dar através de um estudo apurado do conceito e desdobramentos do recurso *mise en abyme*, no sentido trabalhado por Lucien Dällenbach em seus escritos, pois sua concepção deste recurso estrutural é abrangente e serviria para melhor entender *Tristram Shandy*: “meu próprio uso da expressão cobre qualquer sinal que tem como referência um pertinente aspecto contínuo da narrativa (ficção, texto ou código narrativo, enunciação [enonciation]) que representa no nível diegético.” (DÄLLENBACH, 1980, p. 436)<sup>32</sup>.

O autor se orienta pela análise da recepção literária, e investiga como ocorre a atuação do receptor no trabalho de identificar os espaços vazios de explicações, que exigem o trabalho concomitante deste para a completude da obra. No mesmo sentido do que demonstramos aqui, explica-nos que:

Pioneiras nisso, a tradição alemã e anglo-saxã, reduzida à busca pelo realismo, incube um papel menor à reflexividade e auto-representação, deixando que a recepção e a comunicação dominem a ideia de texto literário favorecidas por esses críticos. (DÄLLENBACH, 1980, p. 435)<sup>33</sup>

*Tristram Shandy* representa a crítica a essa noção de pouca “*reflexivity*” e “*self-representation*”. Ou então, da autoreflexividade, do qual Patricia Pavis (2008, p. 245) cita Sterne como um dos exemplos de romancistas adepto do procedimento de *mise en abyme*. Mas esse ponto precisa receber maior atenção e reflexão em outro momento, que não para este trabalho, haja vista a sua complexidade.

Ao sobrepor planos narrativos, a maneira como Sterne lida com o narratário se destaca e se diferencia da maneira com que os demais romancistas e

<sup>31</sup> “[...] an autodiegetic narrator capable of personally taking up, authenticating, and illuminating by his own commentary the spiritual experience which gives all the rest its ultimate meaning and which, for its part, remains the hero's privilege. Whence that paradoxical - and to some people shameful - situation of a "first-person" narrating that is nevertheless occasionally omniscient.” (GENETTE, 1983, p. 252)

<sup>32</sup> Em inglês: “[...] my own use of the expression covers any sign having as its referent a pertinent continuous aspect of the narrative (fiction, text or narrative code, enunciation [enonciation]) which it represents on the diegetic level.” (DÄLLENBACH, 1980, p. 436).

<sup>33</sup> Em inglês: The first of these, the German and Anglo-Saxon tradition, constricted by its search for realism, delegates a minor role to reflexivity and self-representation, leaving reception and communication to dominate the idea of the literary text favored by these critics. (DÄLLENBACH, 1980, p. 435)

teatrólogos o fizeram. Era comum os escritores do século XVIII, dentre os quais Dryden, Garrick e Diderot, por exemplo, no intuito de controlarem a recepção, descreverem os procedimentos adequados para os atores e para a audiência:

Mas os impulsos de racionalização desses escritores tendia a sugerir relações teatrais ideais entre platéia e palco. *Tristram Shandy*, em contraste, ao revelar o quanto é difícil criar em um texto qualquer comunicação perfeita, sugere um papel para os leitores/platéia que é ao mesmo tempo problemático e, por isso, na necessidade de algum esclarecimento restritivo, e tolerante, pois não é aumentada com as exigências dos padrões limitadores da textualização. (DICK, 1994, p. 21)<sup>34</sup>

O controle de Sterne sobre o leitor cria um paradoxo que desestabiliza a segurança deste diante de uma obra ficcional. Por mais que Sterne deixe evidente, através do tratamento narrativo dado por Tristram, de que tudo depende do ponto de vista do narrador, ao evidenciar os mecanismos pelos quais isso ocorre, faz com que o texto se torne ambíguo e tenha mais de um caminho de interpretação por parte do leitor, conforme aquilo que discutimos no primeiro capítulo desta dissertação.

D'Onofrio (2005, p. 135) afirma que o dramaturgo se dirige a um público bem específico. Ele elege o seu público ao criar a obra. Desse modo, o espectador pode ser considerado:

[...] como um 'irmão' das personagens, que não somente assiste mas também vive a peça, pois sua falsa consciência é posta em xeque e os mitos da ideologia em que vive são desmascarados. Diferentemente do espectador de cinema ou de televisão, o ser humano que assiste a uma peça de teatro se sente irmanado com as personagens, com os atores e com as pessoas sentadas nas poltronas ao lado. (D'ONOFRIO, 2005, p. 136)

Sterne, apreciador da arte dramática, possui consciência dos efeitos buscados pelas obras e como isso se opera no público de seu período. Acostumados a comodamente visualizarem a história ficcional, o narrador criado pelo romancista anglo saxão afronta a comodidade desse público e o elege como

---

<sup>34</sup> No original, em inglês: "But the rationalising impulses of these writers tended to suggest ideal theatrical relationships between audience and stage. *Tristram Shandy*, by contrast, in revealing how difficult it is to create in a text any perfect communication, suggests a role for its readers/ audience which is at once troublesome, and therefore in need of some clarifying restraint, and tolerable, for it is not augmented with the demands of the limiting standards of textualisation." (DICK, 1994, p. 21)

uma personagem que possui voz e opinião, e que, mesmo que possa atuar na obra, precisa seguir as ordens do narrador para que, nos momentos em que é orientado a construir a história por si mesmo, seja capaz de fazê-lo.

A arte de escrever, quando devidamente exercida, (como podeis estar certos de que é o meu caso) é apenas um outro nome para a conversação. Assim como ninguém que saiba de que maneira conduzir-se em boa companhia se arriscaria a dizer tudo,-----assim também nenhum autor que compreenda as justas fronteiras do decoro e da boa educação presumirá conhecer tudo. O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmo.

De minha parte, estou-lhe continuamente fazendo cortesias dessa espécie e empenhando-me o quanto posso em manter-lhe a imaginação tão ocupada quanto a minha própria. (STERNE, 1984, p. 136)

Trata-se de uma busca idealizada por Tristram em não apenas servir como embasamento para que os literatos desafiem as normas e contem suas histórias, cada qual à sua própria maneira (STERNE, 1984, p. 608), como também desenvolver novas habilidades de leitura. Apesar disso, realiza uma combinação, conforme explica Dick (1994), entre palavras e expressões visuais que compõem a *performance* do texto, o que, portanto, evidencia traços do teatro.

Para a arte dramática importa o discurso performático, que apresenta um ponto de vista com ambiguidade limitada, em *Tristram Shandy* isso ocorre pela manipulação extrema do narrador. Quando as personagens dialogam, Tristram apresenta as diversas acepções da conversa, alterando constantemente as possibilidades de sentido, e é capaz de evidenciar que o diálogo é mais vivo do que o da performance, porque ultrapassa os limites de convenção do texto.

No teatro, os atores, em cena, podem dirigir o olhar aos espectadores, o que faz com que estes sejam ainda mais imersos no ato ficcional. Tristram lança esse mesmo olhar para seus leitores (espectadores) quando interrompe sua narrativa para explicar alguma coisa técnica do ato narrado. Em alguns momentos dessa interrupção, há a impressão de que as demais personagens estiveram a encenar algo em frente à Tristram, enquanto este analisava a atuação e a interrompia para conversar com os leitores. Tudo isso é fruto de sua própria imaginação. Somos expostos a diversas camadas de suas reminiscências, haja vista que o processo de rememoração não é linear, e Sterne a representa no texto de

maneira quase anárquica.

Para sua relação com o leitor, Tristram veste o chapéu de bufão, que consiste um travestimento no sentido explicado abaixo:

O travestimento não é excepcional no teatro; inclusive, é sua situação fundamental, posto que o ator brinca de ser outro, e sua personagem, como "na vida", apresenta-se aos demais sob diversas máscaras, em função de seus desejos e projetos. O disfarce é a marca da teatralidade, do teatro dentro do teatro e da *mise en abyme* da representação. Ele não pode privar-se da convivência do público o qual deve aceitar esta convenção materializada que consiste no disfarce. (PAVIS, 2008, p. 104)

Esse travestimento do qual fala a autora, segundo ela explica em seguida, não ocorre apenas através da máscara ou do figurino, mas também através da mudança linguística, discursiva. Esse disfarce, ainda, “[...] provoca os conflitos, acelera as revelações, permite as trocas de informações e os confrontos "diretos" entre sexos e classes.” (PAVIS, p. 104). Olhar *Tristram Shandy* diante dessa explicação desperta-nos a percepção de que, ao utilizar da ironia para falar sobre assuntos polêmicos, Sterne faz com que seu narrador, principal voz do texto, trave um combate com os diversos leitores que irão receber o texto e que ele projeta na obra, como força para gerar o conflito. Observe a seguinte passagem em que Tristram dialoga com a personagem da leitora acerca da história que o narrador contou, linhas antes e note que a leitora possui fala própria, direcionada a Tristram:

---Ai de mim! Senhora, fosse ela acerca de alguma melancólica preleção sobre a cruz---a paz da humildade ou a satisfação de resignar-se---eu não me importaria: ou tivesse eu pensado em dedicá-la às mais puras abstrações da alma e a esse alimento da sabedoria, da santidade e da contemplação com que o espírito do homem (quando desligado do corpo) irá subsistir para sempre---deveríeis ter saído dela com melhor apetite---

---Quisera eu nunca tê-la escrito: todavia, como jamais oblitera o que quer que seja---empreguemos algum meio honesto para tirá-la desde logo de nossas cabeças.

---Por favor, passai-me o gorro de bufão.---Receio que estejais sentada sobre ele, senhora---acha-se debaixo da almofada---vou pô-lo na cabeça.---

---Deus me valha! Nesta última meia hora ele não estava em vossa cabeça.

---Então, que fique ele por aí, com um

Trá-lá-lá dim-dem-dim

e um trá-lá-li dim-dem-d

e um tim-bum-tim-bum

nhem - - - dum – ss.  
 E agora, senhora, espero eu possamos aventurar-nos a ir um pouco mais adiante. (STERNE, 1984, p. 496)

Enquanto em outros momentos Tristram afirma ser um homem de erudição, que desempenha com maestria o trabalho de romancista, aqui adota outra postura frente à leitora, atuando enquanto bufão, aquele que tem por finalidade causar o riso e do qual se deve duvidar, e que encontra-se entre o trapaceiro e o tolo:

[...] é um trapaceiro que veste a máscara do tolo para motivar, pela incompreensão, a deturpação reveladora e a mistura das línguas e dos nomes nobres. [...] O bufão é aquele que tem o direito de falar em linguagens não reconhecidas e de deturpar maldosamente as linguagens reconhecidas. (BAKHTIN, 1988, p. 196)

Ao fazer isso, Tristram fica exposto como uma personagem híbrida, pois encena diferentes papéis, e se orienta sob diferentes perspectivas para abordar os assuntos e escrever sua obra.

Já em relação às sílabas musicais presentes na passagem citada, pode-se pensar em consonância ao que vê este autor: “Enquanto a tensão paradoxal entre a necessidade de discurso e a imperfeição das palavras é o tema central de Sterne em *Tristram Shandy*, ele relaciona, especificamente, essa tensão com a apresentação teatral.” (DICK, 1994, p. 14)<sup>35</sup>

Ademais, restam ainda diversos artifícios sternianos que podem ser percebidos pela ótica da relação direta com o teatro. Como nossa intenção consistia em destacar esta relação para comprovar o hibridismo sob o qual Sterne constroi seu romance, nos limitamos a apontar apenas alguns elementos. O autor deixa pistas de sua noção dramatúrgica em diversos momentos da narrativa shandiana, como pode ser observado no trecho em que fala sobre Dryden, Addison e sobre as Comédias (STERNE, 1984, p. 99), ou ainda na passagem em que fala sobre a catástrofe, o drama e o funcionamento do texto dramático (STERNE, 1984, p. 276), que impede que passe despercebido a insurgência da arte dramática na construção da obra.

---

<sup>35</sup> “While the paradoxical tension between the need for discourse and the imperfection of words is Sterne's overall theme in *Tristram Shandy*, he does specifically relate this tension with theatrical presentation” (DICK, 1994, p. 14).

## CONCLUSÃO

Diante do pequeno número de trabalhos acadêmicos sobre o romance *Tristram Shandy* no Brasil, nos vimos diante de uma infinidade de temas com os quais a obra possibilita estabelecer diálogos. Do mesmo modo, o romance de Laurence Sterne também estabelece, por si só, relações com outras temáticas e outras produções, seja da filosofia, do teatro, da literatura, como também das teorias dos mais diferentes períodos. O que torna possível esse diálogo dentro da obra é a paródia, que é responsável, em grande parte, pelo humor, pela sátira e pela ironia. Como a rede de relações ali estabelecidas é grandiosa, buscamos fazer um recorte das características que melhor evidenciassem a relação do romance de Laurence Sterne com o seu período e com as vertentes literárias e teóricas em voga.

Devido ao enredo inovador criado por Sterne, que envolve a história de produção de um romance e a vida cotidiana social e familiar, encontramos certa dificuldade em permanecermos na discussão de apenas uma temática da obra. Diante da riqueza de material histórico que a obra carrega, por ser capaz de fazer o leitor vislumbrar tantos momentos diferentes, através das citações de outras obras e através da descrição direta ou indireta do cenário inglês setecentista em suas diferentes perspectivas, não nos pareceu adequado, nesta pesquisa inicial, destacar apenas uma característica da obra. Obviamente, em obra tão complexa, muitos elementos que compõem o discurso paródico ficaram de fora deste trabalho. Não obstante, os apontamentos não foram aprofundados, haja vista a intenção de evidenciar que há em *Tristram Shandy* um jogo entre tradição e ruptura, entre norma e transgressão e entre realidade e representação tanto no discurso, quanto na estrutura da obra.

O protagonista e narrador Tristram Shandy foi desenvolvido de tal maneira pelo autor que representa a complexidade do indivíduo humano. Isso em vista, nos detivemos a analisar tal personagem unicamente pela perspectiva da teoria literária, de modo que nos levasse a melhor compreender a estrutura da obra, enquanto narrativa metatextual, autoconsciente, fragmentária e digressiva. No entanto, as análises evidenciam haver muitas relações possíveis de serem estudadas na obra, como a psicologia, dada a sua recorrência a temas que envolvem a sexualidade e a maneira pela qual enxerga as demais personagens.

Tristram tem por objetivo escrever uma autobiografia, mas enquanto

escritor literário, não se prende às formas tradicionais. Sua intenção é destruir tudo o que é formal, linear, estruturado, toda forma preconcebida de comunicação e toda a expectativa de seus leitores personagens e leitores implícitos. Como a linguagem cotidiana é livre, Tristram narra suas memórias para leitores masculinos e femininos, nos levando a crer que está diante destes quando narra, enquanto em outros momentos nos faz imaginá-lo em um quarto, sentado e escrevendo aquilo que nós, os leitores implícitos, lemos. O desdobramento de cenário ali criado, conduz a leitura por um labirinto costurado com diversos assuntos, temáticas e personagens distintos. Ao considerar-se propriamente o escritor das páginas que lemos, Tristram idealiza não só os leitores que interagem com ele, mas também os leitores reais, pois pressupõe que de fato iremos imaginá-lo escrevendo, dialogando e realocando as histórias de suas memórias nos cenários descritos.

Ao mesmo tempo em que explora os limites da narrativa e da criação ficcional, também rompe a linha entre ficção e realidade ao despertar o leitor para o fato de que se trata de uma produção literária do século XVIII, que será avaliada e dependerá da apreciação da crítica especializada e da sociedade leitora, em seus diferentes níveis. Ao citar nomes de celebridades e de revistas literárias contemporâneas, em meio a elementos da realidade, como é o caso do sermão de Yorick transcrito nas páginas do romance e que pertencem a Sterne, joga com a capacidade de interação do leitor com a ficção e a realidade. Essas artimanhas, porém, não nos deixa unicamente a caminhar pisando em terreno do contexto real de produção da obra, mas sim, em campo ficcional pois se trata de histórias contadas e organizadas por Tristram, pois é esta sua função enquanto protagonista que existe no campo ficcional.

Ao criarmos o embate entre *Tristram Shandy* e seu momento de produção, levando em conta o cenário do Iluminismo, os discursos da crítica literária e produções literárias contemporâneas e o percurso do autor em meio a esse contexto, pudemos perceber que a relação entre narrador/autor/leitor tem muito a dizer sobre a maneira pela qual a obra foi construída: obra transgressora, o romance Sterneano, de narrativa shandiana, ensinou e continua a ensinar que a arte deve ser livre, e que tentar controlá-la é inútil.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARROS, Fernando Ribeiro Moraes. Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs. **Cadernos Nietzsche**, Campinas, v. 30, p. 135-158, nov. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários: literariedade**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6084/literariedade>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da metaficção. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 19-33, 2. sem. 1999.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

\_\_\_\_\_. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura**. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

COLLINSON, Diané. **50 grandes filósofos**. Tradução de Maurício Waldman e Bia Costa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

D'ANGELO, Biagio. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.14, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. **Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien. Reflexivity and reading. **New Literary History**, vol. 11, n. 3, On Narrative and Narratives: II (Spring, 1980), p. 435-449 Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468937>>. Acessado em: 26 jul. 2016.

DARNTON, Robert. A leitura rousseauista e um leitor “comum” no século XVIII. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 143-176.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crosue**. Tradução de Paulo Bacellar. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1970.

DEJEAN, Joan. **Antigos contra modernos**: as guerras culturais e a construção de um *fin de siècle*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DICK, Alexander John. **The performing text**: Laurence Sterne's *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* and the theatrical paradox. 1994. 107 fls. Dissertação (mestrado em Artes) - University of Toronto, Hamilton, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In.: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Os espaços do leitor ficcionalizado: nas teias dialógicas de Henry Fielding e Laurence Sterne. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.141-154, jul-dez. 2013.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse**. Tradução de Jane E. Lewin. New York: Cornell University, 1980.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha**: quatro visões da literatura inglesa. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOMES, Miguel Ramalhete. Uma digressão inglória: ironia e *différance* em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne. **Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas**, v. XXIII, Porto, 2006 [2008], p. 163-177.

GONZÁLEZ, Mario M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções**: Europa 1789-1848. Tradução de Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. **Laurence Sterne: Tristram Shandy**. New York: Cambridge University, 2008.

KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. **MÉTIS: história & cultura** – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004.

KLEIN, Kelvin Falcão. Performance e literatura mundial no *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 340-357, jan-jun. 2013.

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

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristovão Tezza. **Letrônica**, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011.

MATTOS, Franklin. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 7-20, ago. 2009.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MOISES, Massaud. **A criação literária**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. A forma livre de Laurence Sterne e o romance de ruptura de Machado de Assis. **Filologia**. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/machado\\_de\\_assis/A%20forma%20livre%20de%20Laurence%20Sterne%20e%20o%20romance%20de%20ruptura%20de%20Machado%20de%20Assis.pdf](http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/A%20forma%20livre%20de%20Laurence%20Sterne%20e%20o%20romance%20de%20ruptura%20de%20Machado%20de%20Assis.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7-40.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**, XI. USP, São Paulo, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perceptiva, 1976.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Belém. n. 14, 2009.

PORTELA, Manoel. **Tristram Shandy ou o livro dos livros**. 1997. Disponível em: <[http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o\\_livro\\_dos\\_livros.htm](http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o_livro_dos_livros.htm)>. Acesso em: 22 fev. 2015.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. **Personagem de ficção**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 81-101.

REDMOND, William Valentine. Prefácio. In.: NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéica**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. **Estudos Avançados** v. 18, n. 51, 2004.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SENA, Jorge de. **Novelas inglesas**. Tradução de Anna Maria Martins e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Cultrix, 1963.

\_\_\_\_\_. **Sobre o romance**. Lisboa: Edições 70, 1986.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Fapesp, 2007a.

\_\_\_\_\_. Linguagem, formas de representação e o romance inglês. **Floema**. Ano. VII, n. 9, p. 305-321, jan-jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Memorial**, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007b.

\_\_\_\_\_. O romance com gênero planetário. **Novos Estudos CEBRAP** (Impresso), v. 86, p. 187-195, 2010.

\_\_\_\_\_. **Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX**. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2015.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WALSH, Marcus. **Laurence Sterne**. Londres: Pearson, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.