

ALINE CANDIDO TRIGO

***TRISTRAM SHANDY* E AS PALAVRAS EM ATROFIA:
narrador e leitor no labirinto do silêncio**

ASSIS

2022

ALINE CANDIDO TRIGO

TRISTRAM SHANDY E AS PALAVRAS EM ATROFIA:
narrador e leitor no labirinto do silêncio

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Benedito Antunes

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior – Brasil - (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

T828` Trigo, Aline Candido
Tristram Shandy e as palavras em atrofia: narrador e
leitor no labirinto do silêncio / Aline Candido Trigo. Assis,
2022.
218 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Benedito Antunes

1. Sterne, Laurence, 1713-1768. 2. Romance inglês -
Séc. XVIII. 3. Leitura. 4. Leitores - Reação crítica.
I. Título.

CDD 801.953



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ALINE CANDIDO TRIGO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 03 dias do mês de fevereiro do ano de 2022, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ALINE CANDIDO TRIGO, intitulada **TRISTRAM SHANDY E AS PALAVRAS EM ATROFIA: narrador e leitor no labirinto do silêncio**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA (Participação Virtual) do(a) UFJF / Juiz de Fora, Profa. Dra. LUCIANA BRITO (Participação Virtual) do(a) Centro de Letras, Comunicação e Artes / UENP/Jacarezinho, Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES

DEDICATÓRIA

À minha filha Ramona.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador Benedito Antunes, pela cuidadosa orientação e constante discussão sobre o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço pelo generoso apoio e pela confiança durante todo o percurso.

Aos queridos amigos que leram, refletiram e apontaram as falhas e os acertos deste trabalho (Juliete, Diogo e Anderson).

Às amigas que suportaram minha existência em ruínas nesses tempos, Andressa, Vanessa, Rayne, Juliete, e em especial à principal acolhedora e impulsionadora de minhas forças, minha mãe Ana Maria.

Agradeço aos membros da banca de qualificação: professora Sandra Ferreira, professora Sílvia Azevedo e professor Benedito Antunes. As direções apontadas pela banca, sustentadas pelo orientador, balizaram a versão final deste trabalho, permitindo avanços críticos e correções essenciais.

Por fim, registro meu orgulho de ter sido orientada pelo professor Benedito Antunes, por fazer parte da imensa lista dos que foram afetados (barthesianamente falando) por seu trabalho. Agradeço, assim, à banca de defesa que comprovaram o trabalho sério de orientação desenvolvido para esta tese e contribuíram com os aprimoramentos do texto final, mas principalmente deixaram sementes para continuar os pensamentos abertos aqui: professoras Nícea Helena de Almeida Nogueira, Luciana Brito, Sandra Aparecida Ferreira, Sílvia Maria Azevedo.

EPÍGRAFE

– Cara sensibilidade! fonte inesgotável de tudo que é precioso nas nossas alegrias ou custoso nos nossos pesares! acorrentaste teu mártir ao seu leito de palha – e és tu que o elevas ao PARAÍSO – eterna fonte de nossos sentimentos! – é aqui que te descubro – e é esta tua divindade que se agita dentro de mim – não em alguns momentos tristes e mórbidos, quando *“minha alma recua e se espanta com a destruição”* – mera exibição de palavras! – mas quando sinto algumas alegrias generosas e cuidados generosos superiores a mim – tudo emana de ti, grandioso – grandioso SENSÓRIO do mundo! que vibra quando um fio de cabelo cai no chão, no deserto mais remoto da tua criação. Tocado por ti, Eugenius cerra a minha cortina quando padeço – escuta a minha narração de sintomas e culpa o tempo pela perturbação dos seus nervos.

STERNE, *Viagem Sentimental*

RESUMO

O romance de Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman* (*A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*), é analisado a partir de concepções teóricas e filosóficas sobre a narrativa e a linguagem. O estudo percorreu os pensamentos de teóricos como Blanchot, Barthes e Foucault para analisar como a estrutura dialógica do romance constrói a identidade do narrador-autor-personagem Tristram. A enunciação em primeira pessoa revela os mecanismos utilizados para a construção narrativa, e isso traz elementos de construção de cenários e identidades imaginários que envolvem diretamente o leitor. Narrar, para Tristram, é recortar e reconstruir um evento por sua percepção, mas como sabe que narra para alguém traz as figuras dos leitores para dentro da obra, pois pertencem à sua mente até mesmo quando ele pensa sobre si mesmo. Nessa relação está de fora, de modo espectral, a figuração do leitor empírico, nós, leitores reais, que somos projetados para atualizarmos os vazios e o espaço que está fora da linguagem, que está fora das palavras impressas, proporcionando uma experiência literária, que nos desperta a consciência para nosso próprio ato de leitura. Esta tese, portanto, estuda as diferentes figurações do leitor na obra e os consequentes efeitos estéticos que reverberam na estrutura em espiral da narrativa shandiana.

Palavras-chave: Tristram Shandy; Sterne; romance; figuração do leitor; experiência literária.

ABSTRACT

Life and opinions of Tristram Shandy gentleman, a novel by Laurence Sterne, is analyzed from theoretical and philosophical perspectives about narrative and language. The study is based on the thoughts of intellectuals such as Blanchot, Barthes and Foucault to analyze how the dialogical structure of the novel builds the narrator-author-character Tristram. The first person enunciation reveals the mechanisms of the narrative construction, and this brings elements of the sceneries and imaginary identities construction that directly enrolls the readership. For Tristram, to narrate is to cut e reconstruct an event by some perception, but as he knows he narrates to someone he brings the figurations of readership inside the work, as they belong to his mind even when he thinks about himself. In that relation is off, in a spectral manner, the figuration of the empirical reader, we, the real readers who are designated to update the blanks and the space out of the language, out of the printed words, affording a literary experience, which arouse our conscious about our own act of reading. This thesis, therefore, study the different figurations of the readership in the novel and the consequent aesthetic effects that reverberate in the spiral structure of the Shandean narrative.

Keywords: Tristram Shandy; Sterne; figuration of the reader; literary experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Páginas pretas em *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato (2013).....150

Figura 2 – Páginas pretas em *Tristram Shandy*, edição inglesa, 1967.....151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TS – Tristram Shandy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1 – A representação no romance: as palavras e o vazio em <i>Tristram Shandy</i>.....	28
1.1 No encalço da obra: contextualização.....	28
1.2 Entre a língua e o mundo, um abismo: <i>Tristram Shandy</i> e a encenação da linguagem.....	41
Capítulo 2 – Escrever por palavras e por silêncio: o percurso mental do herói.....	78
2.1 O narrador-autor enfrenta os limites da linguagem na busca pelo começo..	78
2.2 O mosaico narrativo: a construção do eu pelo outro, do outro pelo eu.....	94
2.3 No labirinto do texto que se inscreve em <i>Tristram</i>	109
Capítulo 3 – Leitores-escretores: esse texto que escrevemos na leitura de <i>Tristram Shandy</i>.....	126
3.1 A existência do leitor pelo texto: a leitura espelhada por <i>Tristram</i>	126
3.1.1. Os arredores da leitura.....	126
3.1.2.O mosaico shandiano.....	133
3.1.3. A experiência da leitura.....	139
3.2 Entre ideias e palavras, o leitor refletido no espelho de <i>Tristram</i>	161
3.2.1. Os leitores textuais.....	161
3.2.2. No espelho.....	182
3.3 A leitura espiral: os leitores que tecem a obra e a si mesmos.....	187
CONCLUSÃO.....	207
REFERÊNCIAS.....	211

INTRODUÇÃO

Sobre o autor

Em *Tristram Shandy*, Laurence Sterne se apresenta como um escritor que está inserido numa tradição bastante erudita: Aristóteles, Horácio, Shakespeare, Cervantes, Molière, Bayle, Locke, Burton, Swift, são alguns dos exemplos que despontam na obra e que configuram o pensamento de Tristram. “O mais livre dos escritores”, como preconiza Nietzsche (1999, p. 112), Sterne desde o século XVIII figura na obra de diversos autores como membro dessa tradição: Diderot, Goethe, Machado de Assis, Woolf, Joyce, Becket, estão entre os inúmeros autores que se inspiraram na produção sterneana.

O autor, que nasceu na Irlanda, em 1713, devido à carreira militar do pai, passou anos da infância se mudando constantemente para diferentes partes da Inglaterra e da Irlanda. Pelas dificuldades financeiras, Sterne foi enviado para viver sob proteção de parentes na cidade de Halifax, em Yorkshire (Inglaterra). Tendo sua família uma tradição na carreira eclesiástica, também contava com influência intelectual, visto que seu bisavô fora arcebispo de York e diretor do Jesus College (Cambridge). É assim que Sterne decide seguir a vida religiosa após cursar licenciatura em Filosofia, em 1737, e obter o título de Mestre em Artes (*Master of Arts*), em 1740, ambos na Universidade de Cambridge, tornando-se pastor no ano de 1738, para assegurar estabilidade financeira. Seus sermões são elaborados para a carreira cristã com rigor artístico, e por isso publica alguns deles. Em 1759, publica *A Political Romance* e, no mesmo ano, surgem os dois primeiros volumes de *Tristram Shandy*, publicados em York em edição limitada de aproximadamente 500 cópias. O sucesso é estrondoso logo após o lançamento dessa que é considerada sua obra-prima, permitindo ao autor conviver, em festas e jantares, com outros grandes artistas e intelectuais, dentre os quais Diderot, seu grande admirador.

Mesmo com saúde debilitada, Sterne consegue desfrutar de seu sucesso e realizar viagens pelo continente, das quais retira materiais para partes de *Tristram Shandy* e para seu segundo e inacabado romance, *Viagem Sentimental pela França e Itália*, que foi projetado em dois volumes. Sterne, lamentavelmente, morreu apenas três semanas depois da publicação do primeiro volume. Postumamente, a filha do

autor publica a obra *Journal to Eliza*, que, de acordo com Ian Ross (2009, p. 18), apesar de ficcional, é a melhor representação autobiográfica de sua carreira, combinando uma abertura de seu controle criativo, sua autoconsciência, atrelada a uma narrativa cronologicamente bem estruturada, ainda que muitas vezes falsa, demonstrando os fluxos e refluxos de uma autorrevelação e autodissimulação.

Ainda que Sterne tenha desfrutado de grande sucesso, os aspectos biográficos influenciaram uma recepção rasa de suas obras, visto que marcada por controvérsias. O pesquisador Alan Howes (2002) organizou um compilado de material crítico que apresenta análises da recepção aos textos de Sterne desde o momento de seu lançamento até alguns anos após sua morte, na extensão do continente europeu. Frente a esse material, o estudioso então comenta sobre como inúmeros críticos fracassaram em definir o método de Sterne devido à concepção de que se tratava de uma obra feita de fragmentos, de plágio, de desvio moral, de ataque à religião. Os ataques à obra e ao seu valor estético estimularam Sterne a se voltar conscientemente, em sua produção poética, para o papel da leitura e os seus limites. Na introdução, o crítico afirma:

A maioria das críticas a Sterne está centrada em algumas temáticas principais; mas há variações; pois, se o trabalho de Sterne suscitava clichês, suscitava também efeitos bastante individuais. Os efeitos individuais são em parte resultados do método de Sterne e da relação que ele busca estabelecer com seus leitores.¹ (HOWES, 2002, p. 1, tradução nossa)

Tristram Shandy continua a pairar sobre a produção contemporânea, como se observa em Hélder Macedo, Enrique Vila-Matas e Luiz Ruffato, por exemplo, mas ainda é um romance odiado por muitos leitores. Para essa constatação bastaria observar as avaliações deixadas por clientes nas páginas de venda de livros pela internet. Mesmo no século XXI, há quem afirme não se tratar de um romance, muito menos de ser engraçada toda a brincadeira que desestabiliza o fluxo de leitura.

Sterne, consciente do jogo que sua obra propunha, entre realidade e ficção, extrapolou as instâncias de autoria, jogando com a percepção dos leitores. Os dois primeiros volumes foram publicados anonimamente. Somente quando caiu no gosto

¹ No original: Much of the criticism of Sterne centers on a few major themes; but there are variations; for if Sterne's work invited clichés, it also invited very personal responses. The personal responses are due in part to Sterne's manner and the relationship he attempts to establish with his readers. (HOWES, 2002, p. 1).

do público, e sob a conseqüente demanda de se saber a identidade do autor, foi que Sterne se revelou, escandalizando a muitos o fato de se tratar de um ex-reverendo. Como a primeira edição de *Tristram Shandy* não trazia na capa o nome do autor, e dada a postura do narrador-personagem, de acordo com Newbould (2007, s./p., tradução nossa), “desde as primeiras publicações e ao longo dos anos que se seguiram, os contemporâneos de Sterne referiam-se ao narrador de *Tristram Shandy* como o seu criador”².

O ex-reverendo até mesmo brincou com a autoria dos sermões que publicou inicialmente em maio de 1760 (os dois primeiros volumes, seguidos de outros dois em janeiro de 1766), intitulados *The Dramatic Sermons of Mr. Yorick. By Tristram Shandy, Gentleman*. Mais tarde, porém, alterou o nome para *The Sermons of Mr Yorick*, mantendo, contudo, a conexão entre autor e personagem fictício, agora dialogando com sua já famosa obra *Tristram Shandy*.

Nos oito anos de sua fama extraordinária, que ele aproveitou até sua morte prematura, o reverendo Laurence Sterne manteve-se sob o olhar do público ora como Tristram, ora como Yorick – conforme o seu humor, seu público e seu momento – em um ato lúdico de autoformação sem precedentes nas letras inglesas.³ (ROSS, 2009, p. 5, tradução nossa)

Assinou também algumas cartas como Tristram, muitas vezes referindo-se a si mesmo pelo nome de sua personagem, e chamando “suas próprias atividades como ‘Shandean’; ele fez de tudo para convencer alguns de seus amigos e o público em geral de que ele era verdadeiramente tão irresponsável e irreprimível quanto Tristram”⁴ (BOOTH, 1950, p. 48, tradução nossa).

Ao conhecer aspectos do autor inicia-se uma compreensão da experimentação formal de TS que incita ao bom humor e ao desapego às formas fixas. Apresentamos agora a leitura que fazemos da obra pensando em sua estrutura narrativa e discursiva que traz à consciência os limites da palavra e a força da experiência literária.

² No original: “From its initial publication and for several years to come, Sterne's contemporaries referred to Tristram Shandy's creator as its narrator” (NEWBOULD, 2007, s./p.).

³ No original: “In the eight years of extraordinary fame he was to enjoy before his own untimely death, the Revd Laurence Sterne kept himself in the public gaze by impersonating now Tristram, now Yorick – as suited his mood, his audience, or the moment – in an act of ludic self-fashioning without precedent in English letters”. (ROSS, 2009, p. 5)

⁴ No original: “he called his own activities ‘Shandean’; he went out of his way to convince some of his friends and the public at large that he was fully as irresponsible and irrepressible as Tristram”. (BOOTH, 1950, p. 48)

Uma leitura shandiana no século XXI

Um romance “povoado de um bando de malucos, maníacos, paranoicos e aleijões emocionais”: é assim que Terry Eagleton (2020, p. 59) define *Tristram Shandy*. Apesar de o crítico inicialmente referir-se à obra de Sterne como um antirromance, o faz em tom de humor, como suscita o próprio romance. *Tristram Shandy* desmonta as estruturas convencionais dos romances realistas, que pela ordem e pelos detalhes buscavam representar a vida de modo integral, refletindo índoles e sentimentos de maneira objetiva. O romance de Sterne se desmonta nas mãos do leitor, se fragmenta, e desperta a atenção para se perceber o que está por trás das palavras, fazendo compreender, pelos vazios narrativos, que o silêncio também fala.

Susan Sontag (2020, p. 42), em ensaio que trata de Machado de Assis, considerando-o um autor que, partindo de Sterne, deu conta de resolver o problema da autobiografia - começá-la após a vida ter terminado -, afirma que é na comicidade que Machado traz à cena a piada do romance no que concerne à liberdade do escritor. Com essência fundamentalmente shandiana, a comicidade no discurso e no próprio livro de Brás Cubas, começando após a morte, é o contraponto e ao mesmo tempo o equivalente ao livro de Tristram: o verdadeiro início da vida, ridicularizando que se pudesse ter acesso ao início ou mesmo apreendê-lo em ordenação narrativa suficientemente. Como afirma Sontag (2020, p. 42):

Uma vez que só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter, uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema. Infelizmente, as autobiografias não podem ser compostas nessas circunstâncias especiais.

Tristram Shandy já inicia sua autobiografia ciente dessa impossibilidade, mas principalmente da impossibilidade da captura do real. É assim que temos um livro livre, que se desmonta e remonta, como um quebra-cabeça. O leitor que adentra hoje o mundo shandiano já o faz sendo um pouco shandiano. Pertence de certo modo à comunidade dos leitores que se colocam ou se veem colocados no espaço literário. Esse leitor de hoje já conheceu os vazios de Brás Cubas, já lhe preencheu ou suspendeu suas certezas nos asteriscos da comunicação entre Brás e Virgília, já

se viu no papel de criador sentindo reverberar em sua mente os pontilhados do capítulo “De como não fui ministro d’estado” (ASSIS, 1997, p. 570; 627). Esse leitor não mais se choca com a abstração, mas ela ainda é capaz de causar o choque frente ao nosso próprio mundo, nossas próprias condições humanas.

Brás Cubas, em sua soberania sobre o leitor por ser um defunto autor dialogando com leitores vivos, “lava as mãos” ao reconhecer que estes buscavam uma narrativa fluida, linear, que prejudicaria “a integridade estética das Memórias” (ROUANET, 2007, p. 59), e decreta: “o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar [...]” (ASSIS, 1971, p. 102). Essa ideia acerca das digressões dialoga com *Tristram Shandy*, cujo narrador homônimo também presa pelas digressões para melhor representar seu mundo, e apresenta sua consciência sobre o impacto disso no leitor: “quanto mais escrevo, mais terei de escrever—e, por conseguinte, quanto mais vossas senhorias lerem, mais vossas senhorias terão de ler. / Será isso benéfico para os olhos de vossas senhorias?” (TS, IV, 13, 294). Os leitores shandianos também se impacientam com o emaranhado de histórias e Tristram declara o desejo de frustrar aqueles que esperam uma narrativa convencional, com começo, meio e fim. Seu leitor, para bem apreciar a obra, precisa estar disposto e atento às digressões que o transportam a diferentes tempos e espaços, num labirinto narrativo.

Leitor atento de Sterne, a personagem Brás Cubas é um exemplo dessa ironia para com os leitores textuais, criando uma estética que proporciona diferente apreciação e significação ao leitor empírico. Do mesmo modo, outro leitor de Sterne, Charles Baudelaire (2002, p. 104), no poema *Ao leitor* que abre o livro *As flores do mal*, conversa com seu leitor sobre a responsabilidade do livro: “—hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”. Já na obra *Pequenos poemas em prosa* o eu-lírico clama à alma de Sterne para que lhe venha em inspiração no poema *Os bons cães* de modo a poder criar um canto digno do mestre, que considera um “sentimental farsante, farsante incomparável!” (BAUDELAIRE, 2002, p. 339).

Tristram, narrador-autor-personagem, veste máscara e acessórios de um bufão para forjar uma tentativa de retratar sua vida e suas opiniões minuciosamente. Assim como o faz o pintor da vida moderna um século mais tarde, Sterne demonstrou anseios de pintar a vida cotidiana. Mas sua pintura não é límpida como a do poeta francês. Sua pintura, que por vezes se dá por palavras, mas também por outras marcas nas páginas, até mesmo pinturas e desenhos de próprio punho, é

fragmentária, desfocada, e o leitor é convidado a atualizar os sentidos não como segredos a serem desvendados, mas como uma experiência que coincide com a experiência criadora do protagonista. É preciso criar juntos – autor-personagem e leitor - um universo cujo mergulho está fora das palavras, fora das certezas e dos sentidos cristalizados que permeiam o imaginário do mundo real.

Por meio de publicação serial (nove volumes) entre os anos de 1760 e 1767, na Inglaterra, traz um título que alude a tendências de autobiografias ficcionais do período: *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman*. Suscita com isso que se trata de um enredo sobre as ações e a individualidade de Tristram. A primeira quebra de expectativa possivelmente esteja já no início da narrativa, que não fala sobre Tristram, mas sobre seus pais, em uma sutil ironia à tendência de iniciar narrativas pela ação principal. O narrador é o próprio protagonista, que também se apresenta como o escritor da obra, aquele responsável por conversar com o editor e por pensar as escolhas narrativas. Sendo assim, escolhe começar sua autobiografia pelo ato que verdadeiramente iniciou sua vida: o momento de sua concepção embrionária. Com isso, a história começa pelo o ato sexual entre seus pais, que o narrador declara ser o verdadeiro e digno início de vida de qualquer herói, o que logo saberemos que também não o é, pois, sua existência foi condicionada por diversas escolhas, costumes e renúncias de seus pais antes do referido ato.

A obra tematiza a consciente frustração da expectativa dos leitores, que esperam objetividade e envolvimento emocional. Assim, acredita-se não estar presente na obra o seu próprio herói. Pela leitura trazida nesta tese, entende-se que o romance de Sterne tem por enredo o ato criativo, o que é uma obra literária, o que é a representação, e a impossibilidade de representar objetivamente o ser humano. Até mesmo dizer sobre o humano envolve selecionar e relegar inúmeras nuances, percepções e subjetividades tanto daquele que se está a retratar, quanto daquele que o percebe por tal prisma. É a partir disso que passamos a conhecer o protagonista Tristram, seus anseios e angústias que lhe assombram por ser um escritor por profissão e ter se dado a missão de pensar e criar as páginas que lemos.

No primeiro plano narrativo, temos a história sobre seus pais e seu tio Toby, e devido a isso alguns leitores podem pensar tratar-se de um engodo a proposta de narrar a vida de Tristram, que só aparece em poucas ocasiões, em acontecimentos da infância. Contudo, o caráter moderno da obra, que vai colocá-la como grande

representante do gênero romance, é justamente a presença difusa do herói, que não fala sobre si mesmo, mas se mostra, se deixa ver a partir de suas angústias com o ato da criação e da escrita, pela forma autoconsciente. É por entender-se sujeito fragmentado, cuja identidade não está dada, mas sim construída e refeita conforme se narra, é que se entende a presença desse herói que luta com as palavras, assim como luta para dar forma às suas impressões sobre a vida que são tão complexas e se mostram tão diferentes quando postas em palavras.

Depois de passarmos algum tempo no universo shandiano, convivendo com seus pais e seu tio, somos levados a refletir sobre como a palavra, a imagem e as ações não são capazes de captar a personalidade e a vida do indivíduo, visto que são feitas de nuances, ângulos múltiplos, contradições e sutilezas. *Tristram Shandy* revela o caráter da narrativa: é recorte, é pessoal, surge do imaginário e não configura exatamente um real. Nessas páginas, o leitor é acolhido como peça importante para a existência da obra, seja pela supressão de palavras, que o convoca a livremente criar sentidos, seja pela presença dos leitores-personagens e do narratário, eleitos para interagirem com o narrador-autor na esfera ficcional e caminharem ao lado dele pelos cenários em construção. Assim, é pela relação que a obra estabelece conscientemente com a leitura que desenvolvemos esta pesquisa.

Diante de uma obra, o leitor realiza suas próprias projeções, e isso tende a limitar sua experiência artística. No entanto, como reflete Wolfgang Iser (2008, p. 121), *Tristram Shandy* é uma obra de muitas “alças”, e se o leitor as agarra em sua multiplicidade, então o próprio romance corrigiria as suas projeções, levando-o a perceber algo que até então não estava em sua perspectiva. Para o teórico, a obra de Sterne trazia uma nova forma de caracterizar as personagens, um novo ponto de vista sobre a representação, e isso era percebido no período de lançamento, porém, não compreendido, uma vez que para isso seria necessário que existissem novos parâmetros de análise.

Ainda que apegado a inúmeras tradições literárias, trazendo-as de maneira autoconsciente como contraste para suas próprias limitações, e também de forma paródica, *Tristram Shandy* foi considerado inovador e subversivo no seu período de publicação, pois não dispõe de enredo, o herói na verdade é um anti-herói repleto de infortúnios insuperáveis, confundindo até mesmo a crítica, que por vezes afirma que ele não figura na obra de fato, que não se trata do protagonista, e a narrativa se constrói por inúmeras outras vias além da linguagem verbal. A jornada de Tristram é

representada não pelos seus feitos como se espera, mas pelo seu trabalho com a palavra, visto que é um autor-personagem, que se desdobra e que reflete sobre as convenções narrativas, deixando-as expostas ao leitor. O narrador-autor-personagem revela as lacunas entre a palavra e aquilo que ela representa, que em geral ficam veladas, invisíveis, revestindo de diversas formas a distância entre a escritura e a leitura. Diante das inúmeras interpolações de histórias e infinitas digressões, Wayne Booth (1950, p. 35, tradução nossa), um dos principais críticos de Sterne, afirma que, “no que tange à unidade ficcional convencional, o livro é de fato uma performance selvagem, diferente de tudo que tenha aparecido no *mainstream* de ficção antes”⁵.

Sterne foi colocado ao lado de Rabelais e Cervantes como satirista pelos seus contemporâneos, enquanto outros, como Samuel Richardson, por exemplo, o condenavam como selvagem e de mau gosto humorístico que só chamara a atenção do leitor pelo caráter excêntrico. Os romancistas do século XVIII estavam empenhados em explorar um modelo literário que fosse capaz de representar com fidelidade a experiência individual, que, sendo sempre única, confere um aspecto de originalidade ao gênero considerado novo e distante das demais formas consagradas de literatura. Era uma tentativa de se desprender das formas anteriores que:

[...] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia 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. (WATT, 2010, p. 13)

Na busca por representar a singularidade da personagem, substituíam-se a experiência coletiva das formas anteriores, mas mantinha-se o forte apego por ideais moralistas, deístas e verossímeis. Utilizando diversos mecanismos, buscava-se fazer com que as personagens fossem as mais representativas possível dos indivíduos comuns contemporâneos, “baseando seus escritos nas particularidades da experiência de modo a ajudar os leitores a compreender e navegar o mundo real”,

⁵ No original: So that in the sense of conventional fictional unity, the book really is a wild performance, unlike anything that had appeared in the main stream of fiction before.

consistindo, portanto, em um “veículo de instrução”⁶ (MAIOLI, 2016, p. viii, tradução nossa). Nesse contexto, surge a tendência do modelo de enredo pautado na memória autobiográfica, cujo precursor é Defoe. Porém, os romancistas que lhe seguiram o influxo (principalmente Richardson e Fielding) estavam demasiadamente focados no que tange à “imaginação criadora [que] só podia se expressar sob forma literária evocando um modelo individual e extraíndo um significado contemporâneo de um enredo que em si não constituía novidade” (WATT, 2010, p. 15-6).

Na maneira explorada por Sterne, as personagens são livres para não mais carregarem significados, para serem representadas a partir de suas próprias essências. Ao tratar da multiplicidade e da peculiaridade subjetivadas, sem moldes e cartilhas de comportamentos, acena para a realidade da ambivalência, das sutilezas, das circunstâncias. O trato com o real, em *Tristram Shandy*, não se orienta por ordenação linear e cronológica, visto que está a trabalhar com aspectos de memória e sentimentos, que são impulsivos, concomitantes, rápidos, e envolvem a percepção daquele que narra. Sua busca, motivo de sua angústia que o leva a continuar variando os experimentos narrativos, consiste em contornar a impossibilidade de captar uma personalidade ou um evento em sua totalidade, numa ânsia em representar a essência das ideias que circundam o indivíduo, com todas as suas ambivalências e experiências. Considerando, ficcionalmente, os limites da narrativa linear e cronológica, Sterne explora os limites da palavra, do ato de contar uma história e do ato da leitura, tocando em outras formas de representação que o objeto gráfico permite, fornecendo elementos visuais dos mais diversos, numa abordagem que apreende diferentes ângulos por meio de congelamentos de cena. São inúmeras as técnicas ali experimentadas, às quais estudiosos da narratologia constantemente se voltam como ponto de referência para as tendências atuais.

Ao mergulharmos no desejo do narrador, analisamos sua preocupação com a leitura e tudo o que circunda o texto no ato da de ler, bem como sua relação ficcional com os leitores e os seus possíveis efeitos estéticos. Num movimento de considerar a realidade leitora do período, de modo a pensar em quais aspectos a obra dialoga em específico com eventos recepcionais da época, pensamos também em como se

⁶ No original: “based their writings on the particulars of experience in order to help readers understand and navigate the real world. [...] as vehicles for instruction.” (MAIOLI, 2016, p. viii).

dá a consistência do diálogo com ideias conceituais de uso da linguagem em suas múltiplas formas.

O material selecionado nesta pesquisa oferece suporte para conhecimento da tradição crítica de *TS*, e são analisados em diálogo com os pensamentos teóricos aportados. Ao relacionarmos o romance em foco com produções mais recentes, compartilhamos da perspectiva de Melvyn New (2009), quando este afirma que o autor de *Tristram Shandy* não é um escritor fora de seu tempo, do contrário, ele tinha total consciência sobre o seu momento. O crítico afirma que, depois de já ter escrito sobre Sterne em comparativo com Proust, com Nietzsche, com Svevo, “continua a acreditar o tempo todo que Sterne não é nem protomodernista ou proto-pós-moderno, nem uma antecipação do fluxo de consciência Joyciano ou um antecipador da desconstrução de Derrida entre significante e significado [...]”⁷ (NEW, 2009, p. 160, tradução nossa). Para o crítico, a força da obra de Sterne está nessa forma de ver o autor. Assim podemos perceber a influência que ele teve no que vemos na pós-modernidade:

[...] tudo o que realmente queremos dizer quando atribuímos uma aura profética a seu trabalho é que autores de um período posterior leram Sterne de maneiras que agora devemos levar a sério, provando suas poderosas lentes serem poderosos filtros que não podemos ignorar. Como eu já demonstrei, explicando a influência de Sterne em Proust: “leitores do século XX, ao lerem o que de melhor se produziu em seu próprio século, chegam à literatura anterior por meio dessa experiência e não podem se libertar de fazer uma leitura a partir desse ponto”.⁸

Não é possível uma leitura que se desvencilhe de autores e pensadores de diferentes tempos que permeiam o imaginário e as percepções dos leitores. Essa flexibilidade permite estabelecer conexões entre *Tristram Shandy* e autores como Clarice Lispector e Luiz Ruffato, e com as concepções de Freud e Barthes, por exemplo. No Brasil, Luiz Costa Lima, Sérgio Paulo Rouanet e Nícea Nogueira são os

7 Trecho na íntegra: “I have, for example, written about Sterne and Proust, Sterne and Nietzsche, Sterne and Svevo, but have continued to believe all along that Sterne is neither protomodernist nor proto-postmodern, neither an anticipation of Joycean stream of consciousness nor a foretaste of a Derridean breakdown between signified and signifier (which, assuredly, first happened in Eden, not in Paris)”. (NEW, 2009, p. 160).

⁸ No original: “all that we can really mean when we assign a prophetic aura to his work is that authors of a later period have read Sterne in ways that we must now take seriously, their powerful lenses proving to be filters we are unable to avoid. As I expressed it in explaining Proust’s influence on Sterne: ‘twentieth-century readers, reading the best that has been produced in their own century, come to earlier literature through that experience and cannot free their reading from it.’” (NEW, 2009, p. 160).

críticos que mais especificamente analisaram a obra de Sterne trazendo contribuições que avançam a concepção da obra enquanto romance moderno. No Brasil, ainda é tímido o interesse nesse romance de Sterne, contando com cinco dissertações, além da minha e a de Nícea Nogueira, alguns artigos e duas teses: esta que lê e a de Nogueira. Diante disso torna-se inevitável que eu apresente, de modo breve, minha relação pessoal com *Tristram Shandy*.

Minha primeira leitura da obra se deu no ano de 2012, quando a professora e pesquisadora doutora Luciana Brito que coordenava o grupo de pesquisa em Estudos do Romance na Universidade estadual do Norte do Paraná (UENP), no qual eu acabava de ingressar, sugeriu a leitura a mim, pois achava que eu poderia gostar. De difícil acesso para mim, sem recentes edições para compra, raro também em sebos, *Tristram Shandy* estava disponível na biblioteca da UEL. Minha leitura da obra começou de modo um tanto obscuro que agradaria a sociedade secreta dos *shandys*, de Enrique Vila-Matas (2011, p. 17): com “cultivo da arte da insolência”. Fui insolente no modo de adquirir o exemplar: uma amiga, então estudante de mestrado da UEL, emprestou o livro da biblioteca de lá e me passou para que eu pudesse lê-lo. Algumas renovações de empréstimos foram necessárias. Eu com então 20 anos, ao iniciar a leitura direto pela história, saltando a introdução de José Paulo Paes, quase na metade do livro não consegui conter a curiosidade: de onde vem esse livro tão estranho, tão intimista, tão erudito, mas que me faz rir? Era a primeira vez que eu ria lendo um romance. Fui à introdução e fiquei ainda mais intrigada: um pároco irlandês do século XVIII. A partir daí é possível imaginar que a excitação ainda não cessou mais. Passei a estudar sobre a obra com o que havia disponível online, fiz contato com Nícea Nogueira, que me surpreendeu ao presentear-me com um exemplar de seu livro sobre Sterne e Machado e então levei um projeto para mestrado na UEL. Estudei o aspecto do jogo que Sterne faz com os Modernos e com os Antigos. Buscando avançar o pensamento sobre a obra, fui tornando-me intrigada pelo aspecto do leitor na obra, já que ele é peça fundamental ali desde o início, sendo convocado, mesmo o mais tímido dos leitores, a perceber-se interlocutor do personagem-autor. Assim, levei esse projeto ao professor Benedito Antunes que teria a experiência com o tema do leitor e da leitura que eu precisava para me nortear. Sendo desconhecida nas salas da UNESP, passei nas etapas provatórias e ingressei num curso de doutorado de alta qualidade, que permitiu esta tese.

Após essa digressão sobre minha experiência com *Tristram Shandy*, solicitada pela banca, passo aos estudos mais avançados sobre a obra. No que diz respeito a análises seminais sobre *Tristram Shandy*, que reconhecem sua presença no romance moderno, representado por Joyce e Woolf, temos três teóricos principais:

Incorporado primeiramente por romancistas, Joyce e Woolf, particularmente, que perceberam a compatibilidade das estratégias narrativas de *Tristram Shandy* com seus próprios projetos, Sterne obteve destaque também em três influentes trabalhos sobre narratologia, de Viktor Shklovsky, Wayne C. Booth, e Wolfgang Iser, os quais, crítica e firmemente, situaram-no como romancista dentro do cânone.⁹ (KRAFT, 2009, p. 146, tradução nossa)

Além dos autores acima citados, contamos também com as concepções Mikhail Bakhtin, que recorre ao romance de Sterne como referência para seus conceitos acerca da paródia, da ironia e do dialogismo. Pautados na concepção bakhtiniana sobre o discurso e o romance, respaldamos também nossa análise a partir das percepções de Wayne Booth sobre o narrador-personagem e de Wolfgang Iser sobre os desdobramentos ficcionais da obra a partir da presença do narrador. Ao lado de tais autores, trazemos a minuciosa análise da obra feita por David Wellbery, que atesta uma poética da contingência em Sterne. A visão do autor nos permite observar na obra uma ideia de captura de cenas, semelhante à pintura ou à fotografia, às vezes em diálogo explícito com ambas, que destaca ações triviais num movimento de *punctum*, configurando o subjetivo olhar do narrador que é capturado por alguma estranheza, por algo mínimo que lhe deixa ver aspectos mais profundos dos seres humanos. Diante das ideias de subjetividade e sensibilidade que caracterizam o narrador protagonista, recorreremos à análise de Lukács, no ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne*, que apresenta um debate apaixonado de dois jovens acadêmicos, numa esfera ficcional, uma reflexão sobre os diferentes polos em que se posiciona *Tristram Shandy*.

Os artigos acadêmicos aqui utilizados consistem em publicações de revistas internacionais, datadas majoritariamente entre os fins da última década do século XX e o início do século XXI. Assim, as ideias desenvolvidas neste trabalho são orientadas pelas pesquisas dos principais estudiosos sterneanos da atualidade, que

⁹ No original: "Embraced first by the novelists, Joyce and Woolf, in particular, who found *Tristram Shandy's* narrative strategies congenial to their own designs, Sterne was highlighted as well in three influential works on narratology, by Viktor Shklovsky, Wayne C. Booth, and Wolfgang Iser, which critically, and firmly, situated him in the canon as a novelist" (KRAFT, 2009, p. 146).

proporcionam uma visão panorâmica da crítica shandiana ao longo dos tempos. São eles: Thomas Keymer, Peter De Voogd, Melvyn New, Marcus Walsh e Judith Hawley. Alguns destes são os organizadores dos compilados que trazem artigos dos principais acadêmicos que estudaram a obra de Sterne, os quais utilizaremos aqui.

Na coletânea organizada por Marcus Walsh (2002), apresentam-se dez ensaios que foram, em sua maioria, publicados entre 1980 e 1990. Na coletânea de Thomas Keymer (2009), também encontramos ensaios dos principais críticos de Sterne que são frequentemente citados em trabalhos acadêmicos, dentre os quais o artigo de Judith Hawley, autora que organizou uma recente edição e notas de *Tristram Shandy* (2018) pela Northon Critical Editions. Já Peter De Voogd, além de seus artigos e edição da Revista *The Shandean*, também apresenta um compilado de artigos sobre a recepção de Sterne na Europa que foi publicado em 2004. Por fim, há o professor Melvyn New, que figura entre os trabalhos mais citados pelos pesquisadores, publicando sobre Sterne desde 1978.

Esse material serviu de base principalmente para o estudo de questões relacionadas a leitor, leitura e narrativa. Nesta pesquisa, dividida em três capítulos, a proposta é analisar *Tristram Shandy* com foco no discurso do narrador e suas relações com as ideias de autoria, texto e leitura. Diante disso, apresento a seguir uma sumarização da proposta de cada capítulo que compõe esta tese.

No primeiro capítulo, apresentamos as ideias gerais que perpassarão as abordagens da obra, ao mesmo tempo em que apontamos as principais configurações do romance. Passeamos ali por um recorte de trabalhos críticos, desde os clássicos como Wayne Booth, Ian Watt, Wolfgang Iser, Lukács, Calvino e Virginia Woolf, até os mais recentes, de pesquisadores membros da *International Laurence Sterne Foundation*, contando com algumas contribuições de artigos da revista *The Shandean*, às quais tivemos acesso pela generosa intervenção do editor chefe, professor Peter De Voogd, que nos enviou os artigos que ele possuía em cópia digital; concomitantemente, trazemos a crítica brasileira, principalmente Luiz Costa Lima, Sérgio Paulo Rouanet e Nícea Nogueira, ao que se junta a pesquisa de Sandra Vasconcelos a partir de seu compilado de trechos de resenhas de romances publicadas na Inglaterra do século XVIII. Amparados por ombros de gigantes, arriscamo-nos a olhar para a obra de Sterne pensando tanto na sua relação com o próprio contexto de criação, quanto também nas reverberações de leitura ao longo

dos tempos, o que nos conduz a ler *Tristram Shandy* como um romance que ilumina o vasto cenário que agora conhecemos.

No segundo capítulo, aprofundamos o aparato teórico proposto anteriormente no que tange às concepções de narrativa, identidade, escritura e silêncio. Ao levantarmos reflexões sobre tais temas, um aspecto se mostra relevante: a presença do silêncio na construção de sentido, configurada tanto pelo narrador-autor que na obra fala, quanto pelo leitor que, para existir, precisa operar diante desse silêncio. Tais pensamentos são conduzidos por teóricos como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, além de outros pensadores e pesquisadores acadêmicos com os quais dialogamos. Baseados em tais ideias, oferecemos uma luz sobre o romance de Sterne, trazendo olhares da crítica que nos ajudam a observar na obra uma consciência sobre a complexidade da construção do indivíduo, que se esfacela frente a determinações, e que diante da narrativa de si percebe a relação dialógica com o mundo. Nisso, vemos surgir uma possível leitura do romance shandiano como uma tentativa de construção de identidade que solicita ao leitor, principalmente por meio de silêncios e duelo com as palavras, que o ajude a manter a existência da obra e do autor ficcional. Portanto, trabalhamos no capítulo com aspectos da construção da linguagem, da relação do narrador-autor-personagem com a distância entre as palavras e as coisas e com a representação.

No terceiro capítulo, considerando essa relação dialética da construção de si pelo autor-personagem, analisamos os desdobramentos da intrincada relação com as ideias de leitores e de leitura presentes na obra. Configurando o último capítulo da tese, a análise se dá a partir das perspectivas teóricas trazidas para a discussão até o momento. O intuito é demonstrar o modo de configuração da narrativa em sua proposta de deixar espaços vazios para que o leitor avive sua presença na obra, sendo essa relação dialética entre texto e leitor a principal consciência de Tristram na construção de sua trajetória como autor-personagem. Roland Barthes coloca o leitor como a peça fundamental para a existência do texto. É no leitor que se reúnem todas as multiplicidades, paródias, diálogos, ambivalências que o texto produz. Na mesma esteira de pensamento, Maurice Blanchot (2011, p. 13) apregoa:

[...] o escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia na violência de um começo que lhe

é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.

Com isso em vista, analisamos a existência do leitor pelo texto e a relação dessa visão filosófica com as possibilidades de leituras previstas pelo autor-personagem Tristram. Tendo como ponto de partida as pesquisas de Roger Chartier sobre a leitura e a publicação de romances no século XVIII, analisaremos as relações que Sterne estabelece com o cenário de leitura da Inglaterra setecentista, considerando as pesquisas que afirmam tratar-se de uma obra com certa abordagem pedagógica. Sabe-se que Sterne consultara manuais de leitura em voga no período, para então pensar os modos de recepção aos quais estaria sujeito. Nosso objetivo não consiste em atestar qualquer desejo do autor, mas em pensar o texto e alguns de seus possíveis efeitos estéticos.

A obra em estudo foi preparada levando em consideração a experiência única, subjetiva, indeterminada em sua forma. Isso se evidencia quando consideramos que *Tristram Shandy* foi constituída à mão, em sua primeira edição, portanto, cada edição era singular, com desenhos e pinturas feitos por Sterne, dado o número reduzido de exemplares. Assim, chegava a cada leitor de maneira visualmente diferente. Do mesmo modo, os espaços em branco, a ausência de palavras ou de linguagem convencional, configuram aberturas cujas interpretações são inesgotáveis. Em última análise, demonstraremos como esses espaços vazios se abrem para a aparição do leitor empírico.

Por fim, cabe esclarecer que adotamos aqui um sistema de citação do romance semelhante ao de Rouanet (2007): obra, volume, capítulo e página da edição brasileira de 1984 (TS, I, 1, 1). Isso permite que o leitor, caso deseje, consulte na íntegra as citações independentemente de qual edição tenha em mãos.

CAPÍTULO 1 – A representação no romance: as palavras e o vazio em *Tristram Shandy*

Quando se pinta uma coisa interior, pinta-se uma coisa afundada. Ora, o afundamento, por mais que seja iluminado, nunca pode oferecer a claridade viva e uniforme da superfície.
Joseph Joubert

1.1 No encaço da obra: contextualização

Para os poetas modernos, a exploração da linguagem os coloca inevitavelmente em face ao desejo de estreitar a distância entre as palavras e as sensações, configurando um lugar-comum que muitas vezes toma forma por meio da autoconsciência das articulações e implicações ficcionais. Nesse embate, que implica a relação entre o eu que fala e o outro a quem se fala, quase sempre o silêncio prevalece como a arma mais efetiva para a explosão de sentidos. Para o leitor do século XXI, essa jornada solitária pelo labirinto do texto não causa estranhamento, pois já conhece a liberdade da obra aberta, que o convida à ativa criação de sentidos.

Mesmo assim, o leitor que se deleita com o ponto vazio e disforme de Clarice Lispector e James Joyce, bem como com a luta pela representação das impressões puras de Proust e Virginia Woolf, talvez se sobressalte ao conhecer Laurence Sterne, um escritor do século XVIII que desafia a comodidade narrativa. Porém, dificilmente esse leitor o tomará por um romancista fracassado, como foi tido por alguns críticos de outras épocas, que o tomaram como caótico e incoerente, como veremos adiante. Por meio da pesquisa de Sandra Vasconcelos sobre romances ingleses do século XVIII, temos acesso a um compilado de resenhas que permite vislumbrar a recepção de Sterne pela sociedade literária setecentista. Frente aos dois primeiros volumes, houve entusiasmo crítico: na *London Magazine* (vol. XXIX, fevereiro de 1760), diziam: “Oh, raro *Tristram Shandy*! Muito sensível – engraçado – patético – humano – inexplicável! [...] Admirado! Por quem? Ora, senhor, pela melhor, se não pela classe mais numerosa da humanidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 526). Sterne fora bastante celebrado em vida, e muitas apreciações refinadas de seus trabalhos despontam dentre os compilados do período. Pela pesquisa de Alan Howes (2002, p. 47, tradução nossa) podemos destacar a pontual

análise do aspecto heterogêneo de *Tristram Shandy* na primeira crítica à obra, feita por William Kenrick em 1759 na *Monthly Review*: “A maneira pela qual ele introduz um excelente sermão moralista, em uma obra de tal natureza (por esse recurso, certamente será lido por muitos leitores que não leriam um sermão em nenhuma outra forma) é magistral”¹⁰.

Desde o primeiro volume, o narrador é autoconsciente da recepção crítica dos homens das Letras, e, conforme avançava a obra, Sterne foi trazendo as apreciações como um mote diegético para o avanço ou retrospecção de sua narrativa. Endereçando-se abertamente aos “Senhores Resenhadores da *Monthly Review*!”, em tom irônico e herege diz:

De coração e do fundo da alma, recomendo-vos, e aos vossos assuntos, à proteção daquele Ser que a nenhum de nós fará mal,-e que Deus vos abençoe;-só que, no mês vindouro, se qualquer de vós ranger os dentes, ou vociferar e esbravejar contra mim, como alguns de vós fizestes em Maio último, (em que lembro ter estado o tempo muito quente)-, não fiquéis exasperados se eu seguir o meu caminho de bom humor,-decidido que estou, enquanto viver ou escrever (o que no meu caso é a mesma coisa), a jamais endereçar ao honrado cavaleiro uma palavra ou voto pior do que o meu tio Toby endereçou à mosca que lhe zumbiu à volta do nariz durante todo o jantar,----“Vai-te,-vai-te, pobre-diabo”, disse ele, “-Some—por que iria eu machucar-te? Este mundo é sem dúvida grande o bastante para que eu e tu nele possamos caber.” (TS, III, 4, 185)

O volume III foi editado em janeiro de 1761, e na resenha de abril do mesmo ano, na *Critical Review*, constam reclamações frente ao “ar de impertinência petulante” e à “ostentação de saber”. Na mesma edição, empreendem afrontas a Luciano e Rabelais, inscrevendo Sterne em suas pegadas. Este, então, abandona por completo o decoro no volume VI, discorrendo sobre as análises dos “Senhores Asnos”: “—Diz-me, pastor! Quem cuida de todos esses Asnos? [...] Zurrai zurrai—zurrai. Continuai zurrando,—o mundo vos deve muito;—mais alto ainda—isso não é nada” (TS, VI, 1, 405). Ao final do capítulo, a crítica já está profundamente ofendida. Segue um trecho da má apreciação de um resenhista de *The Critical Review* para o volume XI, de abril de 1761:

O leitor não deve esperar que finjamos oferecer detalhes da obra, que parece ter sido escrita sem nenhum planejamento ou nenhum outro desígnio que o de exhibir o engenho, o humor e a erudição do autor, em uma

¹⁰ No original: “The address with which he has introduced an excellent moral sermon, into a work of this nature (by which expedient, it will probably be read by many who would peruse a sermon in no other form) is masterly” (HOWES, 2002, p. 47).

efusão desconexa de sentimentos e comentários, expressos indiscriminadamente à proporção que surgiram em sua imaginação. (VASCONCELOS, 2007, p. 532)

Essa visão de que a obra é composta de eventos aleatórios ensejou inúmeros trabalhos críticos que se debruçaram em análises da consistência poética, que observam nos diferentes eventos a consolidação da obra e de indivíduo, ideias que retomaremos ao longo deste trabalho. Virginia Woolf, em suas reflexões sobre a arte literária no livro *O leitor comum*, cujo primeiro volume fora publicado em 1925, sumariza o efeito moderno da recepção de Sterne em contraste à recepção pelos moldes convencionais e moralistas, afirmando que ele foi capaz de exibir:

[...] todos os sinais de maturidade. Nenhum jovem escritor poderia ter a ousadia de tomar tamanhas liberdades com a gramática e a sintaxe e o sentido e a propriedade e a tradição há muito estabelecida de como um romance deve ser escrito. É necessária uma forte dose da segurança da meia idade e de sua indiferença à censura para correr tantos riscos de chocar os letrados pela inconveniência do estilo pessoal, e os seres honrados, pela irregularidade de sua moral. Mas o risco foi corrido e o sucesso foi prodigioso. Todos os grandes, os exigentes, ficaram encantados. Sterne tornou-se o ídolo da cidade. Só que na algazarra das gargalhadas e dos aplausos que saudaram o livro, a voz do público comum em geral podia ser ouvida protestando que, vindo de um clérigo, se tratava de um escândalo, e que o arcebispo de York deveria aplicar, para dizer o mínimo, uma repreensão. (WOOLF, 2007, s.p.)

Em termos de recepção contemporânea, tem-se como exemplo a pesquisa de Sérgio Paulo Rouanet (2007), que analisa *Tristram Shandy* a partir da forma subjetiva de manejo do tempo e do espaço. Com uma consciência da efemeridade da vida, o narrador luta contra “o tempo que urge” (TS, V, 35, 395). Nessa luta, pelas palavras do crítico: “O narrador faz questão de inscrever sua obra numa moldura externa e cuidadosa, que se estende entre a última década do século XVII e a primeira metade do XVIII” (ROUANET, 2007, p. 121). O livro de Sterne aborda como crônicas de família circunstâncias histórico-sociais que se iniciam com o brasão de armas recebido pela família Shandy no reinado de Henrique VIII. Além de inúmeras referências específicas, os episódios da Guerra da Sucessão da Espanha, dos cercos a partir de 1690, como o de Limerick, Steinkerke, Landen e Namur, da paz de Utrecht e da demolição de Dunquerque, que norteiam as narrativas de tio Toby, aparecem com precisão histórica. No entanto:

Um exame mais atento mostra que a história é expulsa para os bastidores, transformando-se em pano de fundo. As datas se convertem em marcos milionários, cuja função é enquadrar a única história que verdadeiramente flui, a dos personagens. [...] A história real se desmaterializa, torna-se abstrata e vazia. (ROUANET, 2007, p. 122)

Voltando ao tema da recepção inicial da obra, cabe destacar que Sterne publicou os dois primeiros volumes de *Tristram Shandy* junta e anonimamente, como é possível perceber pelas resenhas, que se referiam a Tristram como autor. Este fato também é atestado por Ian Ross (2009, p. 11-12, tradução nossa), que declara: “quando o público exigiu saber a identidade do autor, a revelação de que se tratava de um clérigo chocou a muitos”¹¹. Além da reputação obscena que foi conferida à obra pelos leitores, os críticos também ficaram extremamente ofendidos pela alta erudição do narrador que os ofendia tão diretamente, como consta na mesma resenha citada acima: “[...] nós, os Resenhistas Críticos [...] fomos publicamente ultrajados com as ofensas mais obtusas e indelicadas” (VASCONCELOS, 2007, p. 532).

A despeito de ofender diretamente aos resenhadores, Sterne cria episódios em que Walter Shandy protagoniza discussões acaloradas em torno de ideias limitadoras, pautadas no saber enciclopédico, numa sátira ao pedantismo do conhecimento formal, em torno de temas como o tamanho de narizes, o momento certo de vestir o filho em calções. Em meio a tais costumes dialógicos, o pai convoca uma reunião em sua casa com doutores escolásticos para debater infrutiferamente a possibilidade de troca de nome do filho. Alguns dos nomes dos intelectuais ali presentes são caricatamente inspirados em personalidades conhecidas da época. Conforme analisa Nícea Nogueira (2004, p. 135), “a composição dos nomes” é inspirada em Rabelais e na mitologia, e “tem a intenção de ridicularizar os filósofos e doutores da lei presentes no jantar, suscitando o riso e o escárnio”.

Tristram Shandy contempla a fragilidade das determinações e contesta o discurso literário-filosófico do iluminismo, principalmente por meio da noção de renascimento do homem pela razão. Assim, vem à luz Walter Shandy, pai de Tristram, que configura uma das personagens centrais do romance: “um excelente filósofo natural, muito dado a refletir acuradamente nas mínimas coisas” (TS, I, 3, 49). Essa figura aparece já nas primeiras linhas do romance, tanto em termos de

¹¹ No original: When the public demanded to know the author's identity, the revelation that he was a clergyman shocked many. (ROSS, 2009, p. 11-12).

ideias, quanto de ação. Isso porque Tristram inicia sua autobiografia pelo que identifica como verdadeiro princípio da vida: o momento de sua concepção, que foi negligenciado pelos seus pais, sendo interrompido pela famosa associação da senhora Shandy com os relógios: “—Por favor, meu caro, disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda ao relógio?——Por D—! gritou meu pai [...]” (TS, I, 1, 47).

Apesar de se tratar de “um livro ostensivamente escrito para frustrar as expectativas do leitor comum”, foi um “dos best-sellers de sua época”, rendeu honrarias da nobreza e de intelectuais, dentre os quais Diderot, seu grande admirador e amigo, conforme resume José Paulo Paes (1984, p. 7) ao comentar os exemplares de *Tristram Shandy* esgotados em Londres. Com uma união de “linguagem elevada/tema trivial” como no poema herói-cômico (PAES, 1984, p. 21) e na sátira menipeia (NOGUEIRA, 2004), o pai do protagonista pode ser visto como uma paródia do homem iluminista: “nesse teórico fora da realidade, perdido num mundo de sutilezas e bagatelas intelectuais, Sterne satiriza a um só tempo o velho saber escolástico que ainda não morrera de todo, e o novo saber do Enciclopedismo que começava a surgir” (PAES, 1984, p. 27).

Mas não são apenas os doutores do saber os alvos da pena de Tristram. Os romancistas do período e as noções de narrativa e representação são também colocados em perspectiva, num jogo que insere o autor entre a tradição e a ruptura. Para Judith Hawley (2009) – uma das principais pesquisadoras de Sterne atualmente –, que analisa a contribuição de Sterne à tradição do *learned wit*, o autor circunscreve *Tristram Shandy* neste sistema por dialogar com as formas antigas/clássicas, utilizando-as junto aos experimentos narrativos. Diante disso, afirma que “Sterne combina aprendizagem antiga e moderna não apenas para satirizar uma pela perspectiva da outra, mas porque sua educação e instintos combinaram ambos”¹² (HAWLEY, 2009, p. 43, tradução nossa).

Em suma, *Tristram Shandy* já foi visto como extravagante, aleatório, *nonsense*, desprovido de caráter artístico. O narrador vaga livremente, em termos de influências e formas, pela busca do fazer literário e autobiográfico, e isso fez com que se pensasse ser a obra como um todo também aleatória e caótica. Wayne

12 No original: [...] Sterne brings together ancient and modern learning not just to satirise one from the perspective of the other, but because his education and instincts combined them, we must also consider the distinctiveness of his contribution to that tradition – or even his distinctiveness from it. (HAWLEY, 2009, p. 43)

Booth (1952, p. 163, tradução nossa) retoma essa trajetória de recepção crítica e atesta que Sterne “dependia de um plano razoavelmente elaborado. Leitores modernos, em suma, tendem a ver maestria onde leitores anteriores viram apenas capricho”.¹³

Tristram Shandy convoca a uma leitura permeada de dúvidas quanto a uma continuidade. Para Virginia Woolf (2007, s./p.), *Tristram Shandy* é “um mundo em que qualquer coisa pode acontecer. Dificilmente sabemos que gracejo, que zombaria, que lampejo de poesia não estará à espreita de repente através da brecha aberta por esta pena surpreendente e ágil [...]”. Frente a essa ideia que a obra suscita, David Wellbery (1998, p. 157) realiza um estudo de *Tristram Shandy* e identifica o fenômeno da interrupção, em que “ler significa experimentar uma configuração literária permeada por cisões”. Para o crítico, “a poética da contingência em Sterne se articula como (inter)ruptura da determinação” (Wellbery, 1998, p. 157). Isso porque *Tristram* – conforme também estudado por Wolfgang Iser e por Nietzsche no segundo volume de *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres (1879) – emprega técnicas narrativas que manejam eventos constantemente interrompidos, sendo arrastados ao longo de todos os volumes. Assim:

Sterne despoja a divisão em capítulos de sua aparente naturalidade, não apenas para fazer perceptível enquanto tal uma convenção que se tornara invisível mas também e sobretudo para marcar a cesura que é um pressuposto de cada organização discursiva. (WELLBERY, 1998, p. 157)

O romance de Sterne coloca em cheque os limites do real, da representação, das palavras, tocando por meio da paródia e da ironia um consistente pensamento filosófico. São justamente o cômico e a ironia que Italo Calvino (2009, p.112) aprecia em Sterne: um humor que proporciona uma “espécie de distanciamento do específico, do sentido da vastidão do todo”. Apesar da estreita relação que Sterne estabelece com a sátira menipeia, presente em diversos aspectos de *Tristram Shandy*, conforme estudos de Nícea Nogueira (2004) e Carlo Ginzburg (2004), Calvino conduz outra perspectiva frente a essa relação. Ao considerar que os limites da representação na sátira são resultantes de um olhar limitado, Calvino insere o

¹³ No original: [...] depended on a reaseanably elaborate plan. Modern readers, in short, tend to see deliberate artistry where earlier readers saw only whimsy (BOOTH, 1952, p. 163).

humor de Sterne no cômico e no irônico por considerá-los vertentes abertas à contingência:

Podemos dizer uma coisa ao menos de duas maneiras: a maneira como quem a diz quer dizer aquela coisa e somente ela; e uma maneira como queremos dizer, sim, aquela coisa mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório. (CALVINO, 2009, p. 112)

Esse excerto nos conduz à ideia principal que rege o narrador shandiano, conforme indicado pela epígrafe que abre este capítulo, que diz sobre como é impossível retratar algo em sua plenitude, pois ainda que técnicas sejam cuidadosamente aplicadas, ainda assim a representação não corresponde ao objeto em foco. Críticos como Viktor Shklovsky, Wayne Booth, Wolfgang Iser e Mikhail Bakhtin já atestaram que *Tristram Shandy* é um romance, e categoricamente o inseriram no cânone romanesco. Como pretendemos aqui demonstrar, é uma obra que trata dos limites do discurso, dos limites da representação e das inúmeras formas pelas quais se pode narrar e compreender uma história. Um dos olhares que respaldam tal perspectiva é a de Nietzsche, que reconhece Sterne como o maior representante dos escritores livres, que exhibe as limitações do controle da arte de narrar:

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)

Tristram é consciente de que o leitor pode seguir inúmeros caminhos na compreensão de suas palavras, das suas formas narrativas e das atitudes das personagens. Assim, constantemente se justifica em suas escolhas narrativas, despertando o leitor para o fato de que ele também é responsável pela obra: “Eu disse ao leitor cristão—digo cristão—na esperança de que o seja—pois se não for, lamento-o-e só lhe peço que considere a questão consigo mesmo, em vez de pôr a culpa inteiramente neste livro—” (TS, VI, 33, 452).

Trata-se de trabalho estético que posiciona o narrador como autor e como uma personagem que perscruta os caminhos da própria mente na aventura de selecionar e contar suas histórias. Para potencializar esse passeio pelo labirinto das memórias de Tristram, Sterne substitui, em muitos momentos, o trabalho com a

palavra por outros recursos: textos em outros idiomas, como o latim, páginas marmóreas, capítulos arrancados, linhas, pontilhados e páginas em branco são alguns exemplos. Tristram comenta também a subversão da ordem do livro quando realoca tópicos espacialmente conhecidos, como a dedicatória posta dentro da história, e o prefácio que se encontra após o vigésimo capítulo do volume III.

Com o historiador Roger Chartier (2001, p. 84), que estuda a história da leitura e da produção gráfica, sabemos que “a cultura do escrito vai desde o livro ou o jornal impresso até a mais ordinária, a mais cotidiana das produções escritas, as notas feitas em um caderno, as cartas enviadas, o escrito para si mesmo, etc.” Tristram, enquanto personagem, é consciente da concepção do trabalho de um historiador e de um escritor literário, assim como do pintor e do dramaturgo, e comenta constantemente as lutas com as palavras e com a representação. Para o narrador-autor, a construção narrativa envolve inúmeras pesquisas para constatação das reminiscências – “arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infindáveis genealogias, que a justiça uma e outra vez o obriga a voltar a ler” –, e também a editoração do livro, que o conduz a continuar sem pressa – “[...] seguir pausadamente, escrevendo e editando dois volumes de minha vida por ano;--o que, caso me permitam prosseguir tranquilamente, e eu possa estabelecer um acordo razoável com o meu livreiro, continuarei a fazer enquanto for vivo” (TS, I, 14, 77).

É por essa autoconsciência literária que Sterne realoca espacialmente a obra, trabalhando com o elemento visual na composição narrativa, que “deve interessar aos leitores tanto quanto aos editores” (FANNING, 1998, p. 432, tradução nossa). Christopher Fanning analisa como a organização espacial de impressão de texto em *Tristram Shandy* compõe a narrativa e impossibilita uma transposição da obra na íntegra para a oralidade. Isso porque o romance é construído por meio de diferentes imagens, tipografias ou ausência de tinta que ali têm efeito justamente por eclodirem os limites da palavra. Tais minúcias da obra revelam “que estamos lendo um artefato impresso” e, portanto, “[...] devemos ler a impressão de Sterne, tanto como um texto de referentes verbais miméticos quanto como um objeto não-verbal que se comunica por meio da manipulação do espaço na página” (FANNING, 1998, p. 432, tradução nossa).

Num estudo comparatista, o crítico investiga o primeiro romance de Sterne juntamente com os sermões, estes que foram criados pensando justamente no

formato oral, e identifica em ambos o interesse do escritor na problemática da comunicação, ou seja: “discurso, silêncio, e representações grafológicas” (FANNING, 1998, p. 433, tradução nossa). Retomaremos esse estudo no segundo capítulo, mas cabe aqui destacar a análise da performance que *Tristram Shandy* apresenta no que tange ao conteúdo e à forma:

Cada parágrafo na primeira edição de *Tristram Shandy* é separado por um espaço duplo. Esse arranjo espacial ajuda a estabelecer um ritmo e um compasso para o capítulo. [...] Tratando o capítulo como uma partitura para a performance, surge a questão: as páginas devem ser viradas mais rapidamente, porque estamos recebendo “menos” informação, ou deve o andamento da virada de página ser mantido constante, e as pausas são adicionadas para preencher o tempo de cada página?¹⁴ (FANNING, 1998, p. 444, tradução nossa)

O crítico então soluciona brilhantemente a questão, respondendo que se trata de “uma metáfora espacial para a falta de comunicação” (FANNING, 1998, p. 444, tradução nossa) ou para representar o desconforto no relacionamento físico entre os pais de Tristram que estão na mesma cama logo no primeiro capítulo. Além da performance presente na obra, operada por diferentes recursos tanto linguísticos quanto de impressão, também é inerente a dramaticidade do narrador, seja em suas tentativas de narrar, seja na declarada afeição ao gênero teatral. Quanto a esse aspecto, cabe destacar a sumarização de Santovetti (2014, s./p., tradução nossa), em artigo publicado na revista *The Shandean*:

Tristram Shandy parece incorporar o dilema de procurar dramatizar o que ultrapassa o que mostra, representando o que era para Platão o problema central da mimese, a lacuna entre o Real e sua representação artística. As tentativas frustradas de Tristram de encontrar maneiras de colmatar essa lacuna (usar imagens, digressões, formas rompidas e assim por diante) é essencial para produzir uma visão necessariamente cômica dos múltiplos mal-entendidos e contratempos que surgem quando o indivíduo tenta comunicar suas ideias ou emoções além de sua esfera individual. Eles também oferecem um reconhecimento tácito de que, ao contornar as fronteiras da realidade, suas tentativas de tornar os contornos do mundo que ele descreve nunca podem ser completas, mas devem ser complementadas pela imaginação de seus leitores.¹⁵

¹⁴ No original: Every paragraph in the first edition of *Tristram Shandy* is separated by a double space. This spatial arrangement helps to establish a rhythm and a pace for the chapter. [...] Treating the chapter as a score for performance, the question arises: should the pages be turned more quickly, because we are receiving “less” information, or should the tempo of page turning be kept constant, and rests added to fill out the time of each page? (FANNING, 1998, p. 444)

¹⁵ No original: *Tristram Shandy* seems to embody the dilemma of seeking to dramatise that which surpasses show, playing out what was for Plato the central problem of mimesis, the gap between the Real and its artistic representation. Tristram’s flailing attempts to find ways of bridging this gap (using

Dessas considerações, interessa aqui a relação entre as liberdades do narrador e as instâncias de leitor previstas na obra. Tratando-se aqui de um capítulo sobre contextualização, convém assinalar que o aspecto do hibridismo de gêneros da obra dialoga com as noções artísticas do período. Sob a bandeira do racionalismo, os romances surgidos desde o início do século XVIII estavam voltados a uma ordenação narrativa que capacitassem leitores para adentrar aquele universo ficcional e seguir a linha estipulada pelo narrador. Tais romances se afirmaram “[...] pela ênfase em maneiras de expressar a subjetividade [...] que pareciam ao leitor confiáveis quanto à autenticidade do que ali era dito e impeditivas de seu embuste por um enredo fictício” (LIMA, 2009, p. 335). O leitor queria que o enredo e as ações das personagens fossem coerentes, lógicos, críveis.

Os romancistas do século XVIII, considerados realistas, adentravam um universo bastante rígido, limitado pelos homens das Letras revigorados por uma leitura estreita da poética aristotélica. Orientados por obras regradas na forma e também na moralidade religiosa, condenavam o romance, além de tudo, “por não ser verbalmente refinado e contentar-se em explorar o costume, considerado menor, do riso” (LIMA, 2009, p. 194). Romancistas como Richardson, Defoe e Fielding iniciam uma nova forma de representação do indivíduo a partir da “fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2010, p. 13). São autores que, em suas obras tentam convencer o leitor “de que as coisas são precisamente como eles dizem ser”¹⁶ (WOOLF, 1929, p. 124, tradução nossa). Frente a essa tendência, tornam-se alvos de Sterne, que desenvolve discursiva e esteticamente uma crítica à ideia de apreensão da realidade absoluta pelas palavras, que tentava proporcionar ao leitor uma experiência de “realidade literal da personagem” (WATT, 2010, p. 22), semelhante a uma experiência de passividade frente a uma peça de teatro. Para esses romancistas, o trabalho de escritor andava de mãos dadas com o do historiador, conforme aponta Lima (2009, p. 200).

pictures, digressions, ruptured form and so on) are essential to producing a necessarily comic vision of the multiple misunderstandings and mishaps that arise when the individual attempts to communicate his ideas or emotion beyond his individual sphere. They also offer a tacit acknowledgment that, whilst skirting the borders of reality his attempts to render the contours of the world he describes can never be complete, but must be supplemented by his readers' imagination (NEWBOULD, 2007, s/p.).

¹⁶ No original: “Each of them assures us that things are precisely as they say they are”. (WOOLF, 1929, p. 124)

Conscientes das expectativas de autenticidade de uma obra, tais escritores se orientavam por valores aristotélicos, tais como verossimilhança e condenação de vícios. O leitor de então, por sua vez, buscava coerência subjetiva das personagens ao qual Sterne satiriza e afronta, rompendo com as formalidades e com os temas tratados. Frente a seus pares, conforme aponta Luiz Costa Lima (2009: 328), “[...] Sterne destaca-se pelo oposto de qualquer continuidade. É sua singularidade que o torna objeto das críticas ferozes de seus contemporâneos”.

Booth (1950), ao investigar os diferentes usos da técnica do narrador intruso em predecessores de Sterne, às quais define como “intrusão ornamental”, afirma a ausência de uma tradição do romance, mesmo após Fielding. Portanto, o pároco inglês não estava de fato se rebelando contra uma tradição propriamente dita, mas sim contra uma onda de romances que, importando bases de outras obras – o que Sterne também fizera -, não o faziam para fins de efeito estético, mas apenas como uma tentativa de tornar o romance “mais difuso, menos unificado do que havia sido em seus predecessores imediatos”¹⁷ (BOOTH, 1950, p. 107, tradução nossa).

Ao comentar a relação entre o historiador e o escritor, alegando que ambos trabalham com o ser humano, Forster (2005) destaca a diferença das perspectivas. Enquanto o primeiro se preocupa com a personalidade do homem que aflora pelas ações, o segundo está preocupado com a vida oculta: “A vida oculta que se manifesta através de sinais exteriores já deixou de ser oculta, e ingressou no domínio da ação. E a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte [...]” (FORSTER, 2005, p. 45). O romancista conta mais do que permite revelar a contingência do que pode ou não ter feito uma personagem histórica. Tristram enfatiza os caminhos pelos quais andam um historiógrafo e “um homem com um mínimo de espírito” que se disponha a narrar uma jornada individual:

Pudesse um historiógrafo tocar para diante a sua história, como um arrieiro toca a sua mula,—sempre em frente;—por exemplo, de Roma até Loreto, sem jamais voltar a cabeça quer para a direita quer para a esquerda,—e teria condições de aventurar-se a dizer-vos, com uma hora de erro para mais ou para menos, quando alcançaria o termo de sua jornada;—mas tal coisa é, moralmente falando, impossível. 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. (TS, I, 14, 77)

¹⁷ “[...] more diffuse, less unified than it had been in his immediate predecessors” (BOOTH, 1950, p. 107).

Ao falar sobre o voltar da cabeça para a direita e para esquerda, refere-se às oscilações de perspectivas, pontos de vista, que alteram os sentidos. Cada abordagem narrativa transmitirá apenas um lado para o leitor, que não poderá saber tudo o que o narrador tem em mente sobre o fato, além de ser, este, algo parcialmente modificado ao passar pela experiência de quem narra. É diante dessa percepção que o narrador empreende congelamentos de cena e inúmeras digressões em busca de representar aquilo que escapa às palavras, que tem mais a ver com as sensações. Mas como a ironia é característica essencial de Tristram, ele inicia, logo em seguida ao trecho aqui destacado, uma lista – quebrando visualmente a sequência narrativa – para documentar os afazeres que ele terá de empreender para respaldar historicamente sua narrativa. Tem em mira, com isso, o sistema dos demais romances realistas, cujos escritores chegavam a buscar em listas os nomes próprios da moda para batizar as personagens, de modo a tornarem-nas mais críveis.

Tristram é um personagem solitário: está sentado numa mesa, fechado num quarto, escrevendo sobre sua vida e suas opiniões. Melancolicamente, o narrador-autor reconhece a solidão da obra, bem como a solitária jornada que é a escrita de um livro, pois uma vez que a obra é entregue ao mundo, incalculáveis serão as compreensões e os sentimentos suscitados. Assim, afirma o narrador: “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” (*TS*, II, 11, 136).

Pensadores da modernidade reconhecem esse dilema que permeia a produção artística. Nas palavras de Maurice Blanchot (2011, p. 17), “o escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites”. A ideia de autor de Blanchot atesta o que se compreende por realização estética de Sterne, visto que este aloca seu narrador como um escritor literário, que compõe sua obra não com o encadeamento de sua jornada de herói, mas sim com a discussão de ideias ou da subjetividade que define o indivíduo. E ainda que o autor acredite ter dado conta de expressar com exatidão suas ideias e acontecimentos, não há garantias nem limites

para as potencialidades dos resultados. Peter De Voogd¹⁸ (2009, p. 145, tradução nossa), um dos mais importantes críticos sterneanos da atualidade, declara:

A página em branco é um complemento lógico às páginas pretas e marmóreas, mais uma testemunha da impossibilidade da perfeita comunicação na linguagem, o que pode ser o motivo de não se conhecer, dentre os primeiros leitores, algum que tenha aceitado o desafio de Tristram em qualquer cópia existente.¹⁹

Tal página em branco é referente ao espaço deixado para que o leitor possa desenhar a viúva Wadman, visto que o narrador se abstém de apresentá-la frente à fluidez da percepção subjetiva que se entrelaça à imagem vista. O narrador conta que seu tio Toby se apaixonou pela viúva. Diante do complexo tema do amor, vê-se o narrador frente à incapacidade de descrever fidedignamente o alvo do apaixonado em ação. Não seria possível transmitir ao leitor aquilo que, naquela mulher, despertou em seu tio ideia tão avassaladora:

[...] enquanto puder prosseguir na minha história de maneira inteligível, valendo-me tão só da própria palavra, sem qualquer outra ideia a ela vinculada que não seja a por mim partilhada com o resto do mundo, porque deveria eu apartar-me dela um momento que fosse antes do devido tempo?—Quando eu não mais puder prosseguir,—e vir-me transviado por todos os lados neste místico labirinto,—minha Opinião então virá—tirar-me dele. (TS, VI, 37, 458)

Após declarar que seu tio “tombou vítima do amor”, se vê sem palavras capazes de continuar a explicar com minúcia esse fato e então entrega ao leitor a tarefa de conceber ali mesmo, no papel, uma representação do que possa haver na senhora Wadman capaz de tão intenso feito. Essa passagem da convocação à participação concreta do leitor na composição da obra é uma das grandes representações do limite das palavras do qual o narrador é consciente. Se Tristram colocar em palavras uma representação da personagem, ela estará limitada a essa representação e à leitura que se fará dela. Isso, porém, não garante que a intenção do narrador por traz de tais palavras possa ser efetivamente compreendida por todo e qualquer leitor, pois a linguagem é feita de lacunas e “diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável” (CALVINO, 1990, p. 90). É precisamente

¹⁸ Fundador e editor do periódico *The Shandean*.

¹⁹ No original: “The blank page is a logical complement to the black and marbled pages, another witness to the impossibility of perfect communication in language, which may be why no early reader is known to have taken up Tristram’s challenge in any surviving copy” (DE VOODGE, 2009, p. 145).

esse o anseio de Tristram, que percebe as limitações da linguagem, e aborda outros meios de compor a sua obra. Se o leitor não conseguir imaginar com clareza a figura da senhora Wadman, ao menos estará atento às fissuras da comunicação e ao caráter fluido das palavras, pois, como afirma Calvino (1990, p. 92-93) ao tecer reflexões sobre a Exatidão, “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”.

A intenção deste subcapítulo foi introduzir *Tristram Shandy* pelo olhar da crítica ao longo dos tempos, evidenciando a principal esfera do livro: a busca da representação empreendida pelo herói. Para tanto, introduzimos a crítica shandiana por meio de um recorte de trabalhos que observam no romance aspectos a serem analisados nesta tese. No próximo tópico, ainda com o objetivo de apresentação da obra por meio da recepção crítica, apresenta-se o romance pelo aspecto da encenação da linguagem, um dos mecanismos presentes no discurso do narrador.

1.2 Entre a língua e o mundo, um abismo: *Tristram Shandy* e a encenação da linguagem

O enredo de *Tristram Shandy* consiste na luta do narrador-personagem que, declarando ser o autor de sua biografia, vai falar sobre sua saga mental na busca por apresentar experiências singulares que possibilitem ao leitor vislumbrar de que matéria peculiar são feitos os indivíduos de sua família. As peculiaridades destes são também representantes de como ele, autor, veio a ser tão excêntrico. Tristram recorta da memória acontecimentos pequenos, que são frutos do acaso, e aparentemente insignificantes, resultando num romance que não avança em termos de ordem cronológica ou acontecimentos grandiosos. Ele se demora em torno de pequenos gestos e dali retira elementos para sua ironia à crítica especializada e à teoria da mimesis, do drama, das autobiografias e do indivíduo.

Para introduzir a relação entre essa perspectiva e a obra, é possível observar o episódio em que, numa interrupção do diálogo entre os irmãos Shandy, o simples ato de o cabo Trim (criado de Toby) chacoalhar um livro, que faz cair dele, inesperadamente, um sermão, leva o narrador a inserir na íntegra o seu conteúdo. O sermão é então lido pelo cabo, ação que é constantemente interrompida por comentários e especulações dos ouvintes presentes na cena. Esse é um exemplo

de como um acontecimento contingente na vida das personagens altera a ordem do livro, pois gera uma pausa na narrativa para que seja realizada a leitura do texto. Isso interrompe o fluxo, na tentativa do narrador em trazer para o primeiro plano a representação do episódio conforme vivenciado pelas personagens no passado. Do mesmo modo, *Tristram* também está aberto à contingência, visto que trabalha com a rememoração. A mesma propensão apresenta o pai do narrador, Walter, que frente ao aparecimento do sermão afirma: “—Sempre tive grande propensão [...] a examinar as coisas que se atravessassem no meu caminho, por via de fatalidades estranhas como esta” (*TS*, II, 15, 146).

Importa aqui, diante disso, conhecer um pouco de Walter, não só porque é o pai do narrador, como por ser uma das principais personagens a mover o enredo. Arthur Schopenhauer em *A arte de escrever*, cita o romance de Sterne ao falar sobre a relação dos eruditos com o saber. Para o filósofo:

[...] a erudição consiste num adorno com uma grande quantidade de pensamentos alheios, que evidentemente, em comparação com os fios provenientes do fundo e do solo mais próprios, não assentam de modo tão natural, nem se aplicam a todos os casos ou se adaptam de modo tão apropriado a todos os objetivos, nem se enraízam com firmeza, tampouco são substituídos de imediato, depois de utilizados, por outros pensamentos provenientes da mesma fonte. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 22)

Assim, é preciso digerir as leituras, as teorias, as ideias de outros pensadores para formar os próprios pensamentos. Só assim se tem uma contribuição a transmitir, que não seja mero ato de comentário das ideias alheias. O senhor Shandy é um grande leitor, muito apegado a teorias. Mas *Tristram* constantemente destaca o caráter de pesquisador de seu pai, visto que busca reunir as mais diferentes visões sobre um assunto para atingir ou sustentar sua própria visão. Portanto, o narrador afirma que o pai se orienta por dois axiomas, sendo o primeiro o “de que uma onça de espírito de um homem equivale a uma tonelada do de outras pessoas”, e o segundo o “de que a inteligência de cada homem devia provir de sua própria alma,—e do corpo de ninguém mais” (*TS*, II, 19, 171). Tendo a perspectiva de Schopenhauer (2005, p. 23) em mente, quando este contrasta “os que exercem uma ciência ou uma arte por amor a ela, por alegria”, e os que “se consagram a tais coisas com vistas ao que ganham, porque seu objeto dileto é o dinheiro que têm a receber”, Walter Shandy poderia ser considerado o diletante. Para o filósofo, somente o primeiro tipo é capaz de grandes descobertas, pois trata os assuntos

como fim e não como um meio, conforme o faz o especialista. Assim também é o senhor Shandy, descrito pelo narrador:

Na verdade, não houve um só estágio na vida desse homem, desde o primeiríssimo ato de seu engendramento [...], em que não lhe brotasse alguma ideia favorita, tão cética e tão afastada da estrada real do pensamento quanto essas duas que já vos foram explicadas.

—Mr Shandy, meu pai, senhor, não queria jamais ver coisa alguma à mesma luz em que outros a viam;—via as coisas à sua própria luz;—não pesava nada em balanças comuns;—isso não:—era um pesquisador refinado demais para submeter-se a imposição tão grosseira.—A fim de chegar-se ao peso exato das coisas na balança romana da ciência, o fulcro, costumava ele dizer, deveria ser quase invisível, para evitar qualquer fricção das opiniões populares;—sem isso, as minúcias da filosofia, que devem sempre fazer a balança mover-se, não terão peso algum. (TS, II, 19, 169)

É evidente que esse personagem filósofo é uma paródia do pensamento iluminista, cujo projeto “consiste em substituir concepções herdadas, autoritariamente justificadas, por concepções legitimadas pela razão; [...] trata-se de escolher em liberdade uma opção que se funda na compreensão” (WELLBERY, 1998, p. 154). Sterne adota uma postura crítica frente à retórica no que concerne à relação entre realidade e linguagem, e assim, conforme pontua Lukács (2017, p. 192), “a impotente estranheza de Walter Shandy diante das coisas é a eterna incapacidade do teórico frente à realidade”. No episódio em que Walter é informado da morte de seu filho mais velho, Bobby, o pai mal consegue captar o que lhe é dito nesse momento, e frente à desolação, sua mente é acometida por um fluxo de ditos filosóficos que explicam e comentam sabiamente, por vezes humoristicamente, o retirar-se da vida. Para Luiz Costa Lima (1981, p. 63), é como se Sterne dissesse, nesse momento, que essa “confiança dos letrados nas palavras e na erudição os cega para a vida [...]”.

Na conversa sobre a morte, o interlocutor de Walter é Toby, que não possui o conhecimento erudito do irmão: “pobre homem, tão pouco versado nos fragmentos quanto nas obras inteiras da antiguidade” (TS, V, 3, 358). Desse modo, Toby não conseguia acompanhar o fio da história, tentando em vão questionar os detalhes, mas, longe de qualquer compreensão, as perguntas sequer eram adequadas, dando luz, assim, ao que parece um diálogo de loucos. A fala de um não atravessava o outro, ou seja, um não consegue compreender de que lugar o outro diz o que diz, entendendo somente pela via de sua própria experiência; os sentimentos não eram compartilhados, só o que se ouviam eram palavras. Mesmo assim, um prossegue e

o outro ali permanece a ouvir: “a eloquência de meu pai era rápida demais para esperar por quem quer que fosse,—lá se foi ela,—arrastando consigo, à pressa, as ideias do tio Toby” (TS, V, 3, 359). O tema principal seria a partida do irmão do narrador.

Nesse sentido, a poética de Sterne contém uma representação da profundidade da relação humana, em que não se pode plenamente conhecer ao outro. O que um indivíduo percebe é uma construção que parte de sua própria experiência e compreensão de mundo, e isso não configura essencialmente “O” outro. Essa incomunicabilidade das personagens shandianas configura “a dolorosa percepção de que justamente por isso estão condenados a uma separação definitiva” (LUKÁCS, 2017, p. 192).

Frente ao evento do luto vivido pelos familiares, o que captura a atenção do narrador-autor é o modo particular de cada um lidar com a questão: tio Toby fica sem palavras, exclamando lamentos, em meio a “um longo suspiro do fundo do coração” (TS, V, 3, 354), e o pai vasculha anedotas sobre o tema, para encontrar palavras mais bem organizadas sobre o que está sentindo. A ação se encerra com aquilo que mais fragmenta a relação entre a família: a sexualidade, que abarca o nascimento e, ali, resvala na morte, relação traçada quando comentam sobre Cornélio Galo, que morreu durante o ato sexual, história que é suprimida por asteriscos pelo narrador (TS, V, 4, 360). Em contrapartida, a maneira de Tristram lidar com o luto se mostra em sua ação autoral, ao subtrair o conteúdo da carta que trazia a notícia, representando-a por grandes traços a ocupar três linhas. Enquanto o pai, ao perder as palavras, buscava ideias de escritores e filósofos para expressar a dor da perda, o filho sequer intenta representar tamanho sentimento por meio de vãs palavras.

Em artigo intitulado “*Tristram Shandy*”, *bachelor machine*, Roy Caldwell (1993, p. 103, tradução nossa) observa como “não apenas as melhores cenas de *Tristram Shandy* descrevem a concepção, o nascimento, a desfiguração e a fuga do narrador à morte, como também a proliferação de trocadilhos, duplos sentidos e anedotas revelam os anseios eróticos reprimidos que movem o texto”²⁰. A narrativa, portanto, evidencia o papel central da sexualidade na vida, num entrelaçar com a linguagem,

²⁰ No original: “Not only the great scenes of *Tristram Shandy* describe the narrator's conception, birth, disfigurement and his flight from death, but the proliferation of off-color puns, double entendres and anecdotes reveals the repressed erotic longings which drive the text” (CALDWELL, 1993, p. 103).

ambas necessidades essenciais ao ser humano. Como observa Ruth Perry (1988, p. 27), “tanto para Sterne quanto para o resto de nós, embora talvez de forma mais exagerada, sexo era apenas outra linguagem, e linguagem apenas outra forma de sexo”. O coito interrompido no início do romance cria um padrão na obra e determina o destino de Tristram.

Considerando o processo maquinar com o qual o narrador define seu texto, observa-se a configuração subjetiva se concretizar por meio da maquinaria que lhe atravessa o destino. Como observa Caldwell (1993), esse fato tem início com a interrupção de um processo erótico feita por um processo mecânico (o relógio de cordas), que atrapalha a concentração de Walter no momento em que Tristram é gerado; no parto, o nariz do protagonista é desfigurado pelo fórceps, e sabemos da importância desse órgão para seu pai; quando menino, a criada esquece de colocar o penico debaixo da cama, e Tristram é levado a urinar pela janela, cujo contrapeso havia sido retirado por Toby para fazer a sua maquete com as fortificações de guerra (pela qual era obcecado, justamente devido a seu ferimento na região de sua genitália), e então a janela desce com força, o vidro estilhaça e o herói sofre um ferimento que o castra.

Ao mutilar Tristram, Sterne elimina qualquer possibilidade de fusão procriativa com mulher, e estabelece, assim, as condições necessárias para um modo de produção mecânico, não natural e solitário. Ao empregar as tecnologias arcaicas de máquinas modernas de primeira geração (por exemplo, moinhos de vento, rodas d'água), Tristram Shandy não produz sua própria força, mas capta e transforma energia natural. Captura e converte desejo em texto.²¹ (CALDWELL, 1993, p. 107, tradução nossa)

O crítico observa uma estética mecânica no romance, que serve de metáfora para o funcionamento da obra pela perspectiva do narrador. Em uma posição não-fálica, o narrador converte a sua existência na escrita e no estilo. Os eventos em que as máquinas lhe atravessam o desenvolvimento de seu corpo são os mais pontuais que o leitor tem de sua biografia. Entre tantas destituições, quem é Tristram, portanto? Como demonstraremos ao longo deste trabalho, a forma pela qual se apresenta a obra é feita de recortes de tempo e espaço a serviço da subjetividade,

²¹ No original: “By mutilating Tristram, Sterne eliminates any possibility of procreative fusion with woman, and thereby establishes the conditions necessary for a mechanical, non-natural, solitary mode of production. Employing the archaic technologies of first-generation modern machines (e.g., windmills, water-wheels), Tristram Shandy does not produce its own power, but traps and transforms natural energies. It captures and converts desire into text” (CALDWELL, 1993, p. 107).

aberta à contingência, ou seja, ao acaso tanto narrativo, quanto interpretativo, enquanto seu “narrador opera no eixo da duração, e não do tempo quantitativo. É a sucessão das suas ideias que determina as articulações temporais do livro” (ROUANET, 2007, p. 125).

Frente a um esfacelamento dos aparatos narrativos, observamos também uma consciente fragmentariedade do protagonista enquanto indivíduo: Tristram é concebido de maneira errada, nasce com o nome errado, o parto é errado, o nariz acaba esmagado, a genitália sofre um grande ferimento, o romance toma formas erradas. Nesse jogo humorado com que recorta seus eventos trágicos e desestruturantes, e com que até mesmo encara a crítica contemporânea que desloca o objetivo da obra pairando sobre a linguagem e a sintaxe, ele próprio considera a fragilidade de qualquer definição quanto a si: “——E quem sois? Perguntou ele.——Não me confundais, respondi-lhe” - *“And who are you? said he. Don’t puzzle me; said I”* (TS, VII, 34, 509).

O narrador, enquanto personagem, tem tendência a considerar as particularidades dos indivíduos, suas peculiaridades, as contingências de suas ações, decisões e opiniões. Assim, as personagens de Sterne não são representadas de forma engessada ou determinada. São pelas opiniões do narrador, que partem de suas leituras, de sua experiência, que a obra sofre um remanejar constante do enfoque narrativo das mesmas cenas, no mesmo tempo e no mesmo espaço, para que se compreenda que a identidade dos indivíduos não é algo que possa receber uma definição plena. Afinal, “o essencial está lá onde agarrei as coisas pela primeira vez, na força da vivência” (LUKÁCS, 2017, p. 189). O enredo principal, portanto, consiste na luta constante de Tristram para encontrar encadeamentos narrativos e formas de representação das histórias para “fazer rigorosa justiça a toda e qualquer criatura trazida ao palco desta obra dramática” (TS, I, 10, 60). Isso não implica uma busca narrativa objetiva e fiel aos fatos, e sim uma experiência da linguagem que propicie vislumbrar de que matérias são feitas as almas dos personagens.

A opinião do narrador sobre a identidade caminha ao lado da visão proposta por Hume (1711-1776), no *Tratado da natureza humana*, e alguns críticos já discorreram sobre essa relação, pela opinião deixada pelo filósofo sobre a obra de

Sterne²². Diante disso, cogitou-se que Sterne pudesse ter se pautado no postulado do filósofo para sua própria produção, e isso teria despertado a atenção deste. Essa aproximação direta, no entanto, foi descreditada pelo pesquisador Roger Maioli (2016a, s./p., tradução nossa), em artigo publicado pela revista *The Shandean*: “se Sterne estava de fato trabalhando com a psicologia empírica de Hume, isto não é algo que Hume tenha manifestamente notado ou expressado na forma de elogio para *Tristram Shandy*”²³. Independentemente da relação direta entre ambos, é possível uma leitura da obra de Sterne por intermédio de Hume, por exemplo, no que tange à percepção do “eu”. Para Hume (2009, p. 284), a identidade é algo fluido, variável, que se altera porque feita de sensações, percepções e memória, não sendo possível apreender a si mesmo sem ter uma:

[...] percepção particular, de calor ou frio, luz ou sombra, amor ou ódio, dor ou prazer. Nunca apreendo a mim mesmo, em momento algum, sem uma percepção, e nunca consigo observar nada que não seja uma percepção. Quando minhas percepções são suprimidas por algum tempo, como ocorre no sono profundo, durante todo esse tempo fico insensível a mim mesmo, e pode-se dizer verdadeiramente que não existo.

Em *Tristram Shandy*, a figuração do narrador como personagem se dá justamente por meio de suas percepções. É o modo pelo qual se deixa afetar pelas suas memórias, pelo seu próprio pensamento sobre os eventos, que compõe a sua ação no romance. Nota-se que Sterne foi apreciado por sua habilidade em justapor a

²² Pela pesquisa de Maioli (2016a), sabemos que já foi recorrente a associação entre Sterne e Hume devido à afirmação deste último de que *Tristram Shandy* era o melhor livro já escrito por um *Englishman* nos últimos 30 anos. Mas nos estudos que partiram dessa premissa, dentre os quais estão os dos renomados Wolfgang Iser e John Traugott, houve uma importante supressão feita no excerto, de acordo com o crítico, na qual, depois da afirmação, dizia: “*bad as it is*”. Além dessa parte suprimida, que indica que ele pensava ser a obra - “*Not the best of all books, but the best of its fallen kind*” (MAIOLI, 2016, s./p.) -, o artigo comprova o caminho equivocado que tomaram aqueles que interpretaram a frase como uma boa apreciação. Isso porque não consideraram o contexto da palavra *Englishman* adotada por Hume, que implica uma abrangência inclusive dos irlandeses dentro do termo em destaque, a partir da desilusão do filósofo com os ingleses relatada em carta a William Strahan, conforme interpreta Maioli (2016, s./p., tradução nossa): “O ‘tratamento’ ressentido por Hume refere-se às fortes críticas que sua *História da Inglaterra* suscitou de simpatizantes Whig e Tory na Inglaterra, uma “nação estúpida e facciosa” cujos autores nativos ele rejeita como muito ineptos para continuar sua obra historiográfica. Em vez disso, ele recomenda vários autores escoceses a Strahan. Claramente, os escoceses não são ‘ingleses’, termo que designa, neste contexto, todos os outros escritores anglófonos na Grã-Bretanha, incluindo os irlandeses. A subsequente caracterização de Sterne por Hume como ‘um inglês’ é importante porque integra *Tristram Shandy* na tradição literária inglesa - uma tradição que para Hume, como a passagem que acabamos de citar já indica, era distinta e inferior à da Escócia”.

²³ No original: “If Sterne was indeed working with Hume’s empirical psychology, this is not something Hume had clearly noticed or expressed in the form of praise for *Tristram Shandy*” (MAIOLI, 2016, s./p.).

ambivalência que proporciona uma liberdade para o leitor, sem determinações, sem fórmulas. Seu narrador se abre a pensar os múltiplos ângulos das cenas escolhidas para tratar de uma personalidade, de modo que o leitor possa ter informações suficientes ou insuficientes para deixar-se atravessar pelos eventos. Essa fluidez na representação é um dos aspectos apreciados por Nietzsche (1999, p. 112), que afirma ser Sterne “o grande mestre da dubiedade”, sendo impossível captar exatamente as significações. É impossível, assim, saber se o autor mostra um rosto sorrindo ou a sério:

[...] ele sabe fazer ambos em *um* franzir de seu rosto; sabe igualmente, e até mesmo quer, a um só tempo ter razão e não ter, enovelar a profundidade e a farsa. [...] suas sentenças contêm ao mesmo tempo uma ironia sobre tudo o que é sentencioso, sua má vontade contra o sério associa-se a uma propensão a não poder tomar nenhum assunto apenas em superfície e exteriormente. Assim, ele produz no bom leitor um sentimento de insegurança, quanto a estar andando, parado ou deitado, um sentimento que é extremamente aparentado com o de flutuar. Ele, o mais flexível dos autores, participa também a seu leitor algo dessa flexibilidade. (NIETZSCHE, 1999, p. 112)

Do mesmo modo que o narrador quer proporcionar essa experiência íntima e subjetiva ao leitor, ele também quer que as personagens sejam representadas pelos eventos que, corriqueiros, de algum modo as tocam mais profundamente. Se feita de diversas percepções, a identidade, portanto, é meramente fictícia, pois não é possível fundir todas as percepções em uma só. Assim: “é de uma ou mais dentre essas três relações (de semelhança, contiguidade e causalidade) que a identidade depende” (HUME, 2009, p. 292). Isso gera uma relação de causa e efeito que vai constantemente transformar as percepções na mente humana. Portanto, a identidade pessoal e todas as questões e sutilezas que a ela se relacionam não podem ser resolvidas, “devendo ser vistas como dificuldades antes gramaticais que filosóficas” (HUME, 2009, p. 295).

Sterne não apenas proporciona a causalidade em seu espaço literário, mas também a sobredeterminação a que se abre seu narrador. Tristram reconfigura a cena considerando os diferentes eventos que poderiam ser a explicação para os efeitos. Considera também a ilusão das palavras, que não carregam o real que visam representar. Como diz Blanchot (2011), a palavra é usada, tem caráter útil, é o que nos organiza no mundo, com todos os objetivos, metas e realizações. Em contrapartida, quando a fala está destituída da posição de ferramenta, aquela fala

que se configura ao rigor do pensamento, rápida, flutuante, é a “fala pura”, para o teórico. Tem-se aí a linguagem do pensamento, perseguida pelos vanguardistas da escrita automática. Essa fala “é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural” (BLANCHOT, 2011, p. 33).

Frente a tais ideias é possível observar que Tristram reconhece a dificuldade em representar a subjetividade, que está longe de qualquer forma, aquilo que apenas é, e que no momento que surge já se foi. Ele é consciente “da essência puramente mediadora e alusiva das palavras, símbolo do fato de que as palavras só são capazes de comunicar uma vivência para aquele que a vivenciou” (LUKÁCS, 2017, p. 192). Sterne realiza um jogo com a palavra, que comunica a cada uma das personagens aquilo que mais intimamente lhes afeta. Assim, cada qual está exposta às expressões subjetivas, em um revelar das manifestações inconscientes a partir de suas associações, o que impossibilita uma troca efetiva no diálogo. Tristram desvela o caráter habitual da linguagem, pois conhece o aspecto ilusório de sua objetividade de mediação, sua distância da verdade. Para essa concepção, importamos a ideia de Blanchot (2011, p. 34):

[...] a fala parece o lugar de uma revelação imediatamente dada, parece o sinal de que a verdade é imediata, sempre a mesma e sempre disponível. A fala imediata talvez seja, com efeito, relação com o mundo imediato, com aquele que nos é imediatamente próximo e nosso vizinho, mas esse imediato que nos comunica a fala comum não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito da ilusão das palavras.

Essa perspectiva sobre a linguagem é iluminada por Lukács, em seu ensaio “Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne”, publicado no livro *A alma e as formas*, que em certo ponto elabora uma reflexão sobre *Tristram Shandy* em contraste com *Dom Quixote*. Em sua perspectiva, a obra de Sterne possui vida principalmente pela maneira que encena as relações entre as personagens, pois ocorre sem ofuscar seus contrastes, configurando assim um jogo de cores. Ao comparar a relação entre Toby e Walter à de Dom Quixote e Sancho Pança, afirma que estes últimos são complementos um para o outro, convertendo-se “num espelho deformante de todos os momentos vividos pelo outro, e essa contínua alternância de

imagens deformadas e correlativas é o símbolo da vida, uma imagem deformada da irremediável inadequação da relação dos homens entre si” (LUKÁCS, 2017, p. 191). Porém, não se encontra aí uma linha de relação humana que ligue ambos. Isso implica uma “monumentalidade” na criação de Cervantes, mas também mostra o limite de intensidade no que tange à representação da vida, que exclui os contrastes, os contrários, numa concepção unitária de ser, e assim: “seu caráter é como uma máscara, e entre esses diferentes personagens não há nada em comum, bem como nenhuma possibilidade de contato” (LUKÁCS, 2017, p. 191). Em contrapartida, Sterne, tão afeito ao *Quixote*, parte deste para configurar uma relatividade por meio de:

[...] sua forma de ver os homens. Os dois irmãos Shandy são, cada um ao mesmo tempo, Dom Quixote e Sancho Pança. E a cada instante se renova essa relação, inverte-se e volta a se transformar. Cada um deles trava uma luta contra moinhos de vento, e cada um deles é um espectador sóbrio que não compreende as infrutíferas lutas sem objetivo do outro. É impossível reduzir essa relação a uma fórmula. Nenhum dos irmãos Shandy traz a máscara típica de um sentimento permanente do mundo. [...] tudo é muito secundário frente à inadequação sublime e grotesca de sua relação. (LUKÁCS, 2017, p. 192)

A relação entre os irmãos se sustenta, portanto, mediante o reconhecimento da inacessibilidade ao pensamento um do outro, ainda que dialoguem incessantemente. Resvalando na obsessão do objeto fálico perdido, Tristram, seu pai (que parece ter problemas com a sexualidade na vida conjugal²⁴) e Toby exibem um apego à linguagem como um sustento de suas dores no mundo. O protagonista, sendo autor por profissão, se apoia nas experimentações da linguagem, da escrita, da fluidez das palavras. Como afirma Caldwell (1993, p. 104, tradução nossa), “[...] sua carreira está assegurada. Sem sorte e condenado ao celibato, excluído de eros e da procriação natural, ele adotará estratégias indiretas - o ardil, o truque, a armadilha - a máquina”²⁵. Assim, todas as relações apaixonadas na obra são

²⁴ Indicado pelo próprio narrador ao iniciar a obra relatando a atitude automática, inconsciente, pela qual o casal Shandy se relaciona, sempre no mesmo dia do mês, após o mesmo encadeamento de ações. Tão automático que sofre uma enorme perturbação frente a uma simples pergunta cotidiana. Além disso, o narrador levanta a hipótese de que seu nascimento indique ou parto prematuro, ou concepção feita fora do momento reservado ao casal, tendo portanto a possibilidade de ter sido gerado quando o pai estava ausente na casa.

²⁵ No original: “Has Tristram been unmade or made by machines? For now his career is assured. Luckless and doomed to bachelorhood, excluded from eros and natural procreation, he will adopt strategies of indirection- the ruse, the trick, the trap- the machine” (CALDWELL, 1993, p. 104).

realizadas verbalmente (PERRY, 2002, p. 51). Tristram se recusa a assumir sua castração frente aos efeitos de seu livro e isso reverbera num espelhamento bastante elaborado, num efeito em que o objeto perdido (pelos significantes que circundam o órgão) sempre retorna, por meio do recorte que faz o narrador, ao priorizar os aspectos que caracterizam a posição distraída de seus familiares, os seus *hobby-horses*²⁶. Este termo, de implicações sexuais em diversos níveis, é referente aos momentos preferidos de lazer que permitem entrever as personalidades dos indivíduos. O termo hobby-horse perpassa também pelo âmbito da infantilidade, brincadeira de criança que exige distração capaz de revelar algo mais íntimo e profundo. Conforme analisa Hellen Ostovich (1989, p. 327, tradução nossa), ao estudar a os desdobramentos do conceito de *hobby-horse* em *Tristram Shandy* e a relação com a figuração do leitor na obra, “os diversos sentidos literais da palavra encontram um meio de respaldar um ao outro em um efervescente composto do erótico e do inocente”²⁷.

Com personalidade completamente alterada frente aos intempestivos da vida, Tristram também adota temas não convencionais para seu romance, compondo um enredo a partir de “simbolizações distorcidas” (LIMA, 2009, p. 332). Recusa-se a seguir regras, e isso o convida a lidar com a dubiedade que a escrita causa, levando-a à máxima potência. Um dos exemplos vastamente comentado é a discussão acerca do nariz. Surgindo de maneira aleatória, numa conversa em família, esta palavra permanece sem definição, com uma potencialidade exacerbada de significação. O narrador dissimula uma busca pelo nulo da significação ao dizer que “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). Isso, no entanto, não afasta o aspecto duplo da palavra, e conforme o texto avança em torno dela, apesar da heterogeneidade, permanece opaco diante de cada significação atribuída. Assim, ocorre um jogo com a determinação que

²⁶ A palavra *hobby* não tinha a significação de hoje, que remete ao passatempo favorito, portanto hobbyhorse no século XVIII remetia à ideia de brincadeira de criança com o cavaleiro de pau, ou a imitação de cavalo. Isso em vista: “uma ocupação com cavaleiros de pau em um adulto parecia, para uma geração anterior, uma derrogação frívola da estatura do homem como animal racional. Mas Sterne acolheu todos esses brinquedos” (WATT, 1967, p. 326, tradução nossa). No original: “a concern with hobbyhorses in an adult had, to an earlier generation, seemed a frivolous derogation of man's stature as a rational animal. But Sterne welcomed all such toys [...]”.

²⁷ No original: The various literal meanings of the word have a way of backing up on one another in an ebullient compound of the erotic and the innocent.” (OSTOVICH, 1989, p. 327)

acaba deslocada, rompida, a pairar na indeterminação: “movendo-se incessantemente pelo texto, na tensão extrema entre não-sentido e sentido, o nariz apresenta a contingência indisponível da medialidade – tanto da linguagem, quanto da sexualidade” (WELLBERY, 1998, p. 174).

O jogo com a ideia de sexualidade, portanto, instiga o leitor a constantemente buscar por sentido, enfrentando a aterradora inconstância na vida das personagens e das ideias do protagonista. Como assinala Wolfgang Iser (2008, p. 27, tradução nossa), em estudo da obra: “Há uma enorme diferença entre a vida e sua representação, que Tristram tenta reduzir no ato de escrever. Mas seu cérebro é tão incapaz quanto seus calcanhares de prever em que direção será conduzido”²⁸. Tristram é ambíguo até mesmo quando fala com o leitor, já as demais personagens parecem certas da verdadeira significação das palavras e refletem sobre os significados mesmo quando consideram suas implicações alternativas. Porém, quanto maior a precisão, mais a ideia excludente cresce na significação, constituindo o jogo textual a partir da sexualidade (ISER, 2008, p. 84).

A indeterminação é propulsora do desejo de descoberta do local exato das coisas, que demonstram a desfiguração do imaginário do narrador, “sua atrofia que o transforma em objeto dado. Ele incorpora a ocupação imaginária do lugar vazio, a imobilização dos deslocamentos, a superação fantasmática da contingência”²⁹ (WELLBERY, 1998, p. 175). Os desdobramentos das análises do crítico permitem observar, na obra, a confusão de origem linguística encenada de modo a exibir a distância entre a linguagem e o real. Trata-se de uma obra consciente das distintas percepções das palavras no ato da leitura, consciente das possíveis apreensões distintas das palavras, e que está aberta a um diálogo com o leitor.

Mas não só na comunicação com a recepção se dá essa ideia de liberdade e limites das palavras. Essa representação se dá, num efeito de abismo, nas relações

²⁸ No original: “There is a huge difference between life and its rendering, which Tristram tries to narrow down in the act of writing. But his brain is as incapable as his heels of foreseeing in which direction he will be carried” (ISER, 2008, p. 27).

²⁹ Para essa comprovação, elenca cinco momentos da obra em que o deslocamento de sentido aponta para o desejo de indicação do lugar exato: a pretensão da viúva Wadman em descobrir o local exato em que Toby foi ferido (na virilha); o conto de Slawkenbergius, no qual a mulher quer tocar o nariz do forasteiro com o próprio dedo, levando todos os habitantes de Estraburgo a desejarem realizar o mesmo ato; o importante momento em que Walter decide vestir Tristram em calções pela primeira vez, ato que indica o sexo da criança à sociedade, e que leva o pai a se preocupar com o local exato de apregoar o Latus Clavus; o apontamento crítico de Eugenius (“com o indicador de sua mão direita”) para a palavra Crevice “que ressoa anagramaticamente em clavus” (WELLBERY, 1998, p. 174); e o ato de cravar com um alfinete, no mapa, o local onde fora ferido.

entre as personagens, como dito há pouco, e “alcança o seu momento decisivo na experimentação da indisponibilidade da linguagem” (WELLBERY, 1998, p. 170). O *hobby-horse* de Toby, por exemplo, diz respeito à sua dificuldade em lidar com a angústia que a sua experiência e seu ferimento na batalha de Namur lhe infringem. Com o sofrimento ao narrar os acontecimentos, desiste por fim de contar a história por palavras, e decide fazê-lo por meio de uma reconstrução visual do sítio onde se deu seu ferimento, buscando a precisão de um mapa. Ao reprimir as palavras dessa função, Toby as desprende de seus contextos, sempre associando-as a algum detalhe da guerra ou fortificação, criando “usos inconstantes das palavras” (TS, II, 2, 118). Configura-se, assim, a “interseção de linguagem e contingência” (WELLBERY, 1998, p. 172).

A significação das palavras é tema recorrente na obra, e seu exemplo mais famoso talvez seja a discussão sobre narizes. Mas em qualquer desses temas dúbios ali presentes, há sempre o jogo com a ideia de sexualidade, num entrelaçar dos “campos do verbal e o sexual”, levando à estrutura de “uma ferida da palavra” (WELLBERY, 1998, p. 173-4), que se abre para reflexões sobre o funcionamento da imaginação. Esse tema era também caro ao período iluminista. Na *Enciclopédia* de Diderot encontra-se o postulado de Voltaire (2015) sobre o ato de imaginar, que está estritamente ligado à faculdade da memória, adquirido pelas sensações da visão e do tato. Para o filósofo, a imaginação segue por duas linhas, quais sejam: a imaginação passiva e a ativa. A primeira é ativada unicamente pelas memórias das sensações: aquilo que foi visto, ouvido ou sentido, da qual dispõem tanto os homens, quanto os animais, e que é incontrolável; a segunda se une à memória e exige reflexão e combinação, mas ainda assim é incapaz de criação, ficando somente no plano do que as palavras conseguem representar de acordo com a experiência. Dessa estruturação, tem-se então um terceiro caso de rara espécie, considerado um “dom da natureza”, que seria a “imaginação de invenção” (VOLTAIRE, 2015, p. 340). Esta modalidade exige sofisticação de pensamento, envolvendo memória, mas com elaboração de conhecimentos específicos, com juízo, sendo o modo pelo qual “um poeta cria suas personagens, dá-lhes caracteres, paixões, inventa sua fábula, dela apresenta a exposição, reitera o nó, prepara o desenlace, trabalho que exige um juízo ainda mais profundo e, ao mesmo tempo, mais refinado” (VOLTAIRE, 2015, p. 341). Referindo-se às concepções filosóficas,

Tristram dialoga com essas acepções ao comentar as associações de ideias que não seguem bem o caminho dos sentidos das palavras:

—somos apenas homens revestidos de corpos e governados por nossa imaginação;—e que banquete não celebra ela com os nossos sentidos, especialmente com alguns deles: envergonho-me de confessá-lo, no que a mim diz respeito. Basta que se afirme que, de todos os sentidos, o olho (pois nego absolutamente o tato, embora a maioria dos vossos Barbat³⁰, pelo que sei, estão a seu favor) é quem tem mais pronto comércio com a alma;—dá-lhe golpes mais vivos e deixa, na fantasia, algo mais inefável do que aquilo que as palavras alcançam transmitir—ou por vezes descartar”. (TS, V, 7, 364)

O narrador menciona o tato, o qual rechaça para essa aquisição de ideias, distanciando-se assim da concepção presente na *Enciclopédia*, assim como também da concepção de Locke, para o qual era a natureza sua fonte primordial para gerar sensações táteis que provocariam o pensamento e a linguagem. John Locke é frequentemente associado a Sterne devido ao uso que o romancista faz da ideia de associação livre. Mas esse diálogo que o narrador estabelece com o filósofo configura mais uma paródia de tal teoria do que um embasamento para a configuração narrativa, conforme propõe Luiz Costa Lima (2009, p. 337) ao reposicionar a compreensão sobre a dita influência de Locke sobre *Tristram Shandy*: “o costume, o *hobby-horse*, o chiste e a quebra do relato linear e causalmente motivado equivalem às formas de associação das ideias, detestadas por Locke e privilegiadas por Sterne”. Sendo assim, a obra configura um “pensar mal” se contrastado à concepção das ideias complexas pelos filósofos iluministas. No mesmo sentido, há a afirmação de Watt (1967, p. 326), ao declarar que “a crescente aprovação do riso e da capacidade de resposta emocional em geral, podem ser consideradas manifestações paralelas do destronamento da razão como a faculdade humana primária³¹” (WATT, 1967, p. 326, tradução nossa).

Observa-se na obra, portanto, uma espiral de enredo que o narrador empreende para demonstrar a complexa rede de associações da mente humana que se sobressai à ideia de causa e efeito. Chamo de empreendimento do narrador e não de Sterne porque se trata de um feito temático, apenas aparentemente casual.

³⁰ Nas notas da edição brasileira, consta que essa palavra significa Barbados, em referência a cabras e filósofos.

³¹ No original: “the growing approval of laughter, and of emotional responsiveness in general, may be regarded as parallel manifestations of the dethronement of reason as the primary human faculty” (WATT, 1967, p. 326).

É o que Wellbery (1998) denomina ressonância, conceito que elabora ao observar outras ocorrências e temas em *Tristram Shandy* com o mesmo propósito: “poder-se-ia dizer que a ressonância é uma forma do sentido que se sobrepõe a acontecimentos casuais, não relacionados, de modo que um acontecimento se faz perceptível como repetição do outro” (WELLBERY, 1998, p. 169).

Ao lado desse postulado, a repetição que observamos diz respeito à afirmação do narrador de que, para qualquer tema que fosse tratado na sala de visitas, haveria outro “ao mesmo tempo e acerca do mesmo assunto, ocorrendo paralelamente na cozinha” (TS, V, 6, 361). Configura, assim, uma sobreposição de planos narrativos, um espelhamento, conforme o artifício de *mise en abyme*³², pois, enquanto Tristram precisa contar sobre a morte do seu irmão ao leitor, esse assunto estava em cena com os irmãos Shandy na sala, e os criados discorriam sobre essa mesma fatalidade e com a mesma dramaticidade e incomunicabilidade na cozinha. Para retratar tudo isso, o narrador interrompe, avança e retrocede por meio de associação livre, até que se depara com o porquê de ter se lembrado das duas cenas distintas (do assunto comentado na cozinha e na sala de visitas): subitamente, ele se lembra de um assunto envolvendo “criadas de quarto, roupões verdes e chapéus velhos” (no original: “chamber-maids, green gowns, and old hats”) (TS, V, 8, 366), que enquanto expressão idiomática no original configuram referência ao ato sexual³³, e isso o fez relacionar os lamentos na cozinha, porque a criada fez um comentário sobre roupão verde e Trim deixou cair o chapéu.

Não à toa, Freud (2019, p. 252) buscou em Sterne uma ilustração de sua teoria psicanalítica, no que tange a manifestações do inconsciente: “no campo das ações sintomáticas, a observação psicanalítica também precisa ceder a precedência aos escritores. Ela pode apenas repetir o que eles há muito tempo disseram”. Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, elenca diversos exemplos de como o inconsciente atravessa as ações cotidianas, e, sem que percebamos, deixa rastros não só na fala, mas principalmente nas ações corriqueiras, configurando assim as ações sintomáticas. Assim como Tristram, Walter Shandy é um entusiasta da alma humana, atento a algo que escapa à linguagem, observando os limites da palavra. Diz o sr. Shandy: “—o erro, senhor, insinua-se pelos buracos minúsculos e pelas

³² No *Dicionário de teatro*, Pavis (2008, p. 245) nomeia Sterne como um dos representantes dessa prática no romance.

³³ Conforme explicam as notas de edição: *To have a green gown* significa manter relações sexuais, e *an old hat* é referência ao órgão sexual feminino.

pequenas frinchas que a natureza humana deixa desprotegidos” (TS, II, 19, 170). Assim também nos diz Freud quando, analisando os atos do tratamento psíquico, explica que ocupações lúdicas como, por exemplo, brincar com moedas no bolso, tamborilar dos dedos na mesa, rabiscar:

[...] geralmente ocultam um sentido e um significado aos quais se vedou outra expressão. De hábito, a pessoa em questão nada sabe sobre o fato de estar fazendo tais coisas ou ter empreendido certas modificações em seu brincar costumeiro, também deixando de ver e de ouvir os efeitos dessas ações. (FREUD, 2019, p. 232)

Para exemplificar essa ideia, o autor apresenta um longo trecho de *Tristram Shandy* em que Walter discorre sobre as manifestações da verdadeira essência do indivíduo em ações corriqueiras. Sendo os humanos seres de linguagem, a língua os impele ao dizer. Para a psicanálise, conforme será estruturada por Lacan, o inconsciente é formado pela linguagem. Assim, quando, por qualquer motivo, algo é mantido em suspenso, reprimido, a manifestação em palavras pode cessar, mas a necessidade do indivíduo de se expressar acaba por prevalecer em atos ou palavras inconscientes de sua verdadeira motivação. O inconsciente, então, encontra formas variadas de irrupção, conforme afirma a personagem de Sterne:

Existe, continuou meu pai, um certo porte e um certo movimento do corpo e de todas as suas partes, tanto no agir como no falar, que permite ver se um homem é bom por dentro e não me surpreende de forma alguma que Gregório de Nazianzo, ao observar os gestos apressados e rebeldes de Juliano, predissesse que um dia ele se tornaria um apóstata; ou que Santo Ambrósio pusesse seu amanuense porta afora devido a um movimento indecente de sua cabeça, que ia para trás e para a frente como um mangual; ou que Demócrito julgasse que Protágoras era um sábio ao vê-lo atar um feixe de gravetos e, ao fazê-lo, empurrar os galhos pequenos para dentro. Há milhares de aberturas despercebidas, continuou meu pai, que permitem a um olho penetrante entrar imediatamente na alma de um homem; e sustento, acrescentou ele, que um homem sensato não tira seu chapéu ao entrar numa sala, ou pega-o ao sair sem deixar escapar algo que o revele. (TS, 1984, p. 409)

O narrador parece ter a mesma propensão do pai, ainda que encene uma busca pela seguridade histórica e objetiva dos eventos. Tristram diz que somente seria possível conhecer um homem por completo se pudesse ser instalada uma janela de vidro no peito deste para que o biógrafo se sentasse diante dela para poder “olhar lá dentro [...]—observar-lhe todos os movimentos,—suas maquinações;—rastrear-lhe todas as fantasias desde seu engendramento até o

momento de se arrastarem para fora [...]”, para somente então pegar a “pena e anotar apenas o que se viu e se pode afiançar ter visto” (TS, I, 23, 107). Não sendo esse um recurso à disposição do escritor, Tristram encena uma luta com as forças da vida. O narrador constantemente nos fala que os meios de representação se orientam por outras linhas, o que demarca “a negação do ajuste completo entre os planos do real e o de sua expressão verbal, conforme a visão clássica do mundo, ainda presente em Fielding” (LIMA, 1981, p. 62).

A narrativa, assim, é constantemente interrompida para dar destaque a cenas e pensamentos casuais que ocorreram às personagens. Ao discutir o conceito de contingência na literatura, Wellbery (1998, p. 72) atesta que esta consiste na “seleção de um repertório formado por acontecimentos não atualizados, uma jogada de dados, uma coincidência imprevisível”. Dessa fórmula é que se constitui a narrativa enquanto ordem de caráter limitado. A linearidade não comporta a vida, sequer a narrativa intempestiva, visto que, feita de matérias diversas, não permite uma representação fidedigna. Por isso, Tristram está disposto à experimentação, e tenta proporcionar ao leitor experiência tão intempestiva e contingente quanto a vida. Assim, ao se lembrar dos motivos de suas associações, solicita a paciência do leitor, acenando para uma suposta preocupação com o caminhar deste por entre a obra: “Espera—tenho uma pequena conta a acertar com o leitor antes de Trim poder continuar a sua arenga.—Eu a acertarei nuns minutos” (TS, V, 8, 365). Como a contingência também interessa ao narrador-autor, observamos sua reflexão sobre a ação do criado Trim, que ao discorrer na cozinha sobre a fragilidade da vida vê o chapéu cair no momento mais conveniente à sua expressividade, arrancando, com a casual (ou fatal) encenação, lágrimas de todos os demais criados que o ouviam:

Ora—há dez mil, e dez mil vezes dez mil (pois matérias e movimentos são infinitos) maneiras de um chapéu ser deixado cair ao solo sem causar qualquer efeito.—Tivesse-o o cabo atirado, ou lançado, ou feito voar, ou ejetado, ou escorregado ou derrubado em qualquer direção imaginável e possível,—ou na melhor direção que lhe pudesse dar; [...] o chapéu falharia, perdendo-se o seu efeito sobre os corações dos presentes. (TS, V, 7, 365)

O cabo Trim era afeito à leitura e o fazia com entusiasmada encenação. Ao observar o destaque da dramaticidade feita pelo narrador, é possível perceber um efeito de *mise-en-abyme* também no que concerne às atuações das personagens centrais: Toby, com suas fortificações, encena visualmente a história, Walter,

recorrendo a conhecimentos da ciência, encena um conhecimento próprio, recorrendo a qualquer público sobre suas teses, e o narrador maneja as personagens para encenarem, alocando histórias ocorridas antes de seu nascimento, naquilo que considera os principais temas capazes de representar a alma que ele, narrador, capta de cada um. Ironizando seu método narrativo, distante tanto das formas do romance (*novel*), cuidando para não ser fantasioso demais, quanto das obras clássicas concebidas pela regra das três unidades, escreve um capítulo para medir a ação das personagens de modo que caiba no verossímil. Comentando as milhas do local da ação e o tempo que seria necessário para que Obadiah andasse, causando a colisão com Dr. Slop, escarnece:

[...] se o hiper crítico 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 ideia de duração e dos modos simples advém tão-só do encadeamento e sucessão de nossas ideias,—e é o verdadeiro pêndulo escolástico—pelo qual, homem de formação universitária que sou, serei julgado neste particular [...]. (*TS*, II, 8, 132)

Apesar de medir, pelo capítulo todo, a ação, decreta que segue sua própria mente. Seu medo é de que as histórias pareçam disparatas e, em seus aspectos cômicos, destoem da narrativa principal que seria o seu nascimento. Configura, no entanto, com tantas divagações, uma poética das contingências da vida, que é feita de sobressaltos e fatalidades, mas que, enquanto há vida, pode haver riso. Como define Ian Watt (1967, p. 316, tradução nossa): “O que importa, Sterne está nos dizendo, não são as ações particulares, mas a consideração reflexiva delas no julgamento da mente”³⁴.

O riso serve para Tristram, além de tudo, como um recurso que auxilia no fluxo de sentimentos. Em diálogo com a literatura médica conhecida no período³⁵, o

³⁴ No original: “What matters, Sterne is telling us, is not particular actions, but the reflective consideration of them in the judging mind” (WATT, 1967, p. 316).

³⁵ O conhecimento sobre o assunto no século XVIII, principalmente através do influente médico e professor de medicina Herman Boerhaave, confluía para uma ideia de que o riso, apesar de ter a causa desconhecida, funcionava como tratamento para a melancolia, num movimento de causa e efeito, que faz com que a mente coloque as partes do corpo a rir de coisas absurdas. Para Burton, a melancolia consistia numa falha da imaginação, uma doença da alma, e sua cura estaria na busca por respostas práticas e racionais, mas a elaboração de seu texto, entrecortado, pelo recurso estilístico, de “opiniões contraditórias”, numa “mistura de sátira e o próprio endosso do contraditório” (LIMA, 2017, p. 50). Sterne não apenas toma a temática da cura da bília negra de tais autores, como também a forma dialética das reflexões suscitadas em *Tristram Shandy*, como demonstra Holden

narrador ironicamente afirma que sua obra é escrita para afastar a melancolia por meio do movimento causado no diafragma durante o ato do riso. Assim, “convida o leitor a engajar em uma forma cética de riso que está a serviço de sua consolação filosófica frente à melancolia”³⁶ (HOLDEN, 2013, p. 154). Ao analisar o uso dos travessões na unidade sintática da obra, Watt (1967) observa a atitude do narrador que, numa simples e rápida ação, traz o humor para se livrar do peso da morte em sua vida e em sua narrativa. Quando a descrição da morte de Le Fever se torna realista e dura demais, o narrador, com um travessão, convoca a percepção do leitor: “—devo prosseguir?—Não” (TS, VI, 10, 421). Diante disso, o crítico comenta:

Aqui, é claro, o humor surge da transição abrupta da narração para um discurso direto ao leitor, que repentinamente alivia o leitor no momento em que seu sofrimento com o pathos da morte de Le Fever se torna insuportável; e o alívio é facilmente alcançado porque apenas um traço é necessário para nos mudar do mundo onde a ficção parece real (como é típico no romance) para o mundo onde Tristram pode tocar o cotovelo do leitor para lembrá-lo de que sua ficção é, afinal, apenas ficção³⁷ (WATT, 1967, p. 322, tradução nossa).

Um outro exemplo de sobreposição de planos narrativos é o referido aparecimento do sermão, que leva o narrador a contar a história por trás de tal texto e a abrir espaço para a execução de sua leitura pelo cabo Trim. O sermão era de autoria de Yorick, personagem do romance, mas que também é o pseudônimo utilizado por Sterne para publicar seus sermões. Reforçando o aspecto dramático da obra, Yorick é também um bufão criado por Shakespeare em *Hamlet*. Newbould (2007) chega a chamar a obra de pseudonovelística, porque sua maneira de narrar é dramatizada o suficiente para ter recebido inúmeras adaptações para o palco, bem

(2013, p. 160, tradução nossa), que afirma: “A impossibilidade de racionalizar sobre os enigmas e mistérios da vida tem o corolário prático e positivo de ‘encontrar o que há de bom’. Este, eu sugeriria, é o efeito curativo do ceticismo shandiano”. No original: “The impossibility of reasoning upon life’s riddles and mysteries has the practical and positive corollary of ‘find[ing] the good of it.’ This, I would suggest, is the curative effect of Shandean skepticism”.

³⁶ No original: “invites the reader to engage in a sceptical form of laughter which is to serve as their philosophical consolation against melancholy” (HOLDEN, 2013, p. 154).

³⁷ No original: “Here, of course, the humor arises out of the abrupt transition from narration to a direct address to the reader, which suddenly relieves the reader just at the moment when his suffering from the pathos of Le Fever’s death has become unendurable; and the relief is easily achieved because only a dash is needed to switch us from the world where fiction seems real (as is typical in the novel) to the world where Tristram can jog the reader’s elbow to remind him that his fiction is, after all, only fiction” (WATT, 1967, 322).

como peças inspiradas na obra, com tom paródico³⁸. Diz o narrador, ao justificar seu subir e descer de cortinas que “——Carecem os autores de olhar adiante de si a fim de manter o espírito e a conexão do que tenham em mãos” (*TS*, II, 19, p. 169), com vias de informar, mas também demonstrar acontecimentos importantes para seu ponto de vista sobre os fatos.

Embora os relatos de Tristram sobre as ações e os movimentos de sua família sejam reconhecidamente teatrais, eles, no entanto, permanecem representações parciais de um estado físico de ser que o romance, enquanto romance, não pode realizar, apenas acenar em sua direção. O mundo tangível que Tristram Shandy aparentemente apresenta é uma construção puramente fictícia, sem existência na realidade, e assim estimula a prazerosa indulgência na fantasia desfrutada por seus leitores.³⁹ (NEWBOULD, 2007, s/p.)

Trata-se de um quase sonho ou quase existência que, quando trazido para o modo de ação, encontra palavras capazes de representar a emoção. É uma interação de alusões e referências que ultrapassa a simples descrição dos fatos. A presença de uma intrincada rede de diálogos, com ironias às ideias de precisão e verossimilhança para o ato de criação, pode ser vista por meio da concepção de arte de Diderot (2015, p. 345): “Aquele que imita a natureza rigorosamente é o seu historiador. [...] Aquele que a recompõe, que a exagera, que a enfraquece, que a embeleza, que dispõe dela a bel-prazer, é o seu poeta”. Tristram compara sua ação de deixar a mãe por cinco minutos em determinada posição com a atitude de Rapin (um historiador francês), para que ele possa atualizar outro assunto que o levará a ela novamente. Para isso, descreve a cena com os cuidados de um dramaturgo:

[...] colocando o dedo atravessado entre os lábios—contendo a respiração e inclinando um pouco a cabeça, com o pescoço torcido—(não em direção da porta, mas de lado, de modo que o ouvido ficasse diante da fresta)—ela escutou com toda a atenção;—escrava a ouvir, com a Deusa do Silêncio atrás de si, não poderia oferecer melhor motivo para uma gravura. (*TS*, V, 5, 360)

³⁸ A autora analisa uma das peças adaptadas - MacNally – que não consegue atingir o mesmo tom bem humorado do texto de Sterne, pois somente tem ao seu alcance o diálogo e as ações. Dificuldade essa superada pelo cinema, no caso da adaptação *A Cock and Bull Story*.

³⁹ No original: “Although Tristram’s accounts of in his family’s actions and movements are recognisably theatrical, they nonetheless remain partial renderings of a physical state of being which the novel, as a novel, cannot realise but only gesture towards. The tangible world Tristram Shandy seemingly presents is a purely fictive construct, without existence in reality, and so excites the pleasurable indulgence in fantasy enjoyed by its readers” (NEWBOULD, 2007, s/p.).

Como pontua Newbould (2007, s./p., tradução nossa), “o próprio Tristram Shandy parece ser um contínuo lamento por sua incapacidade de compreender plenamente a teatralidade inerente à sua estrutura narrativa e substância”⁴⁰. A autora conta que Sterne tinha particular interesse pelo teatro em suas mais diversas formas, inclusive em performances de rua, sendo o próprio em pessoa um tanto quanto teatral, efusivo e exagerado em suas reações emotivas. Seu apreço pelo teatro e pela performance o aproxima do dramaturgo David Garrick, que é citado diversas vezes na obra. Além disso, o narrador define sua produção como dramática, que demanda “mudança de cenas” (*TS*, IV, 10, 291). Assim, instiga o leitor a observar as cenas como se elas se desenvolvem por meio de seu comando, em um palco teatral, e suas interrupções são semelhantes a comandos de uma rubrica: fechar ou descer as cortinas, congelar cenas e atores e convidar o leitor a organizar o cenário:

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 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. (*TS*, VI, 29, 446)

O tom irônico provém da relação entre os gêneros, pois no período de Sterne havia uma tradição que colocava o teatro como a forma de representação mais viva dentre as demais. Havia até mesmo um estigma quanto a imprimir o texto das peças teatrais, assunto que foi preocupação de dramaturgos, dentre os quais Molière, que lamentavam “a distância entre a vivacidade da peça no palco e sua forma alterada na página” (CHARTIER, 2002, p. 69). Sterne, portanto, estabelece irônicos comentários sobre a métrica aristotélica aplicada pelos críticos, visto que a linguagem pode ser explorada em diversos ângulos, focos, assim como a pintura, para a representação, e mesmo assim não constituem a ação em si. Ao mesclar técnicas dos diferentes gêneros literários e artísticos, demonstra que a representação provém de uma experiência estética que está diretamente

⁴⁰ No original: “Tristram Shandy itself seems to be a sustained lament for its inability fully to realise the theatricality inherent in its narrative structure and substance” (NEWBOULD, 2007, s/p.).

relacionada a quem a vê, lê ou ouve. Em outras palavras, necessita que o sentimento do receptor esteja alinhado ao sentimento transmitido.

Visto que requer uma disposição do leitor, a narrativa de Tristram explora meios de trazê-lo para dentro da história. Ainda que apresente um tom metafórico, suas rupturas com o encadeamento narrativo por meio de congelamentos, *flashbacks* e *flash-fowards*, a alusão à ficcionalidade de sua narrativa enquanto peça teatral é recorrente e apresenta uma consistência. Tristram sempre coloca, em seu discurso, os leitores e ele próprio no mesmo plano ficcional, em uma posição que permita vislumbrar o desenvolvimento das ações. Assim, tem-se o principal efeito da sobreposição de planos narrativos na obra, que pode ser considerada a *mis-en-abyme*: a ação que é realizada pelos seus familiares e pelos criados, as ações das histórias narradas por tais personagens, a ação de Tristram escrevendo a obra (que é o mesmo plano de quando conversa com o narratário), e a ação dele conversando no mesmo plano com os leitores-personagens, assistindo a todas essas outras cenas.

Esse desdobramento é realizado por meio de uma noção de representação pela linguagem em diálogo com as demais formas, como a pintura, o retrato e o drama. Como postula Barthes (2007, p. 19), a literatura em sua primeira força – como fluxo de matérias – “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita”. Nesse rolamento, o saber não está posto em forma de enunciado, nada está determinado, como no discurso científico, mas é, no texto, uma enunciação, que faz ouvir a falta do sujeito, implicando potencializações que sempre envolvem um outro – o leitor, portanto, – num trabalho com palavras que não possui caráter instrumental, mas que visa a explosões de sentido, “vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 2007, p. 20). Isso implica a segunda força da literatura, a força de representação do real – *mimesis*: “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 2007, p. 21). É nessa luta com o impossível – com seu desejo pelo real –, portanto, que se move o trabalho com a linguagem, pois, uma vez que seja unilateral, precisa encontrar formas de representar a pluridimensionalidade do real, configurando assim uma característica irrealista, utópica.

Nesse jogo entra a terceira força, que é a semiologia, jogo dos signos, falar e calar, teimar, repetir, avançar e recuar: eis os movimentos da busca por presentificar

algo. Na intrincada rede de discurso e linguagem literária, opera-se o seu caráter indispensável, o vazio:

O sentido se torna possível a partir de palavras entremeadas de espaços, unidades de significação que somente desenhavam a ideia por serem cercadas pelo branco do espaço vazio que nos permite uma respiração, pausa fundante do campo semântico. A própria literatura é estruturalmente presença e ausência, letra e espaço, categorias que forjam as palavras e estas a frase e assim sucessivamente. Não haveria como escrever um livro com uma só palavra de infinitas letras. (HOMEM, 2011, p. 36)

No movimento não mais de mimetizar, mas de encenar a própria criação da obra, ocorrem o deslocamento do sujeito literário e as rupturas com as formas convencionais de literatura, que fazem operar o vazio também no aspecto visual. É a ruptura que Sterne opera ao trazer experimentos com os recursos técnicos, aspecto vastamente comentado pela crítica. Indo além, cabe observar que, inspirado pela crítica Sterneana, Tristram explora o estilo não somente pela forma, mas pelo conteúdo expresso. Exemplo disso se encontra em um dos aspectos da presença de *Hamlet*, cujo personagem homônimo é considerado o precursor trágico eleito por Sterne para representar a busca melancólica e humorística de Tristram por abarcar, em narrativa, a sua identidade e o mundo que o rodeia. Mary Newbould (2007, s./p., tradução nossa) observa que, enquanto Tristram “tece alusões a *Hamlet* na substância textual de sua narrativa, ele também oferece uma estrutura paralela para explorar temas semelhantes aos revelados na peça, em particular uma preocupação consciente com a autoexpressão”⁴¹. A autora observa que essas tentativas do narrador estão fadadas ao fracasso:

Tristram Shandy parece encarnar o dilema de buscar dramatizar aquilo que supera o espetáculo, representando o que era para Platão o problema central da mimesis, a lacuna entre o Real e sua representação artística. As tentativas fracassadas de Tristram de encontrar maneiras de preencher essa lacuna (usando imagens, digressões, forma rompida e assim por diante) são essenciais para produzir uma visão necessariamente cômica dos múltiplos mal-entendidos e percalços que surgem quando o indivíduo tenta comunicar suas ideias ou emoções além de sua esfera individual. Elas também oferecem um reconhecimento tácito de que, ao contornar as fronteiras da realidade, suas tentativas de reproduzir os contornos do mundo que ele descreve nunca podem ser completas, mas devem ser

⁴¹ No original: “[...] he weaves allusions to Hamlet into the textual substance of his narrative he also offers a parallel framework for exploring similar themes to those revealed in the play, in particular a conscious concern about self-expression” (NEWBOULD, 2007, s./p.).

complementadas pela imaginação de seus leitores⁴². (Newbould, 2007, s./p., tradução nossa)

A ideia explicitada pela autora nos leva a pensar os desdobramentos dessa representação e a noção de leitura que a obra suscita, respaldados por teorias literárias de autores que não são comumente convocados para o estudo de Sterne, como Roland Barthes, Blanchot e Walter Benjamin, por exemplo. Entendemos que a perspectiva de Tristram sobre o real e a representação se aproxima da realidade justamente porque caótica. Isso não implica, portanto, falha do narrador, ou despreensão por parte do autor. Ian Watt (1967, p. 319-320, tradução nossa) é um dos críticos a atestar as unidades da obra, uma vez que a voz do narrador é consistente do começo ao fim: “*Tristram Shandy* tem pelo menos um tipo de unidade, unidade de estilo; e por trás do estilo está, naturalmente, o homem e sua visão da vida”⁴³. Apesar da extensão do romance, em seus longos nove volumes, a narrativa do último volume dialoga tão intimamente com o primeiro, num tom já assimilado, que é como se não tivéssemos nos distanciado do início da leitura.

Observa-se na obra uma busca por “fazer a experiência parecer real através da tessitura da palavra escrita”⁴⁴ (NEWBOULD, 2010, p. 90, tradução nossa), busca esta que Woolf, conforme observa Newbould, também deflagra em sua escrita⁴⁵. A romancista, segundo a crítica, utiliza a palavra “*portrait*” para descrever de que modo Sterne captura aspectos da personagem: “Para Woolf, a imagem que Tristram faz de Toby é mais um esboço do que um retrato completo. [...] Ela reconhece como,

⁴² No original: “Tristram Shandy seems to embody the dilemma of seeking to dramatise that which surpasses show, playing out what was for Plato the central problem of mimesis, the gap between the Real and its artistic representation. Tristram’s flailing attempts to find ways of bridging this gap (using pictures, digressions, ruptured form and so on) are essential to producing a necessarily comic vision of the multiple misunderstandings and mishaps that arise when the individual attempts to communicate his ideas or emotion beyond his individual sphere. They also offer a tacit acknowledgment that, whilst skirting the borders of reality his attempts to render the contours of the world he describes can never be complete, but must be supplemented by his readers’ imagination” (Newbould, 2007, s./p.).

⁴³ No original: “*Tristram Shandy* has at least one kind of unity, unity of style; and behind the style there is, of course, the man and his view of life” (WATT, 1967, p. 319-320).

⁴⁴ No original: “of making experience seem real through the texture of the written word”. (NEWBOULD, 2010, p. 90)

⁴⁵ A autora apresenta uma vasta discussão sobre as diversas aproximações entre os escritos de Woolf e Sterne pela crítica, relacionando juntamente aos escritos críticos da romancista e os diálogos desta com seu pai, Leslie Stephen, também crítico literário. A presença do estilo de Sterne em Woolf, como é claro no ensaio de Newbould, é inegável, pois além das análises comparativas empreendidas pela crítica, é observável também nos ensaios trazidos ali como corpus do estudo. Infelizmente, nem todo o material de Virginia Woolf é acessível. Os que pudemos obter em tempo para esta pesquisa, endossam nossa reflexão sobre o estilo de Sterne.

paradoxalmente, a fragmentação leva à completude, como a digressão impulsiona a progressão [...]”⁴⁶ (NEWBOULD, 2010, p. 84).

Para Luiz Costa Lima (1981, p. 64), na reflexão suscitada por Sterne, “o termo básico e preliminar para a criação ficcional é a ausência de correspondência entre ‘as palavras e as coisas’ [...]”. O acesso que temos à história de vida do protagonista não diz respeito a seus feitos, como seria de esperar em uma autobiografia, mas sim às profundezas de seu ser, seus pensamentos e leituras que o fizeram tornar-se o indivíduo que é. Trata-se daquilo que é considerado por Auerbach (1971, p. 478) um tratamento temporal “da simbólica sempiternidade do acontecimento fixado na consciência rememorante”, na qual os acontecimentos externos se dissolvem para dar lugar às impressões que configuram o verdadeiro ser representado.

Por esse aspecto, por vezes afirma-se que em *Tristram Shandy* muito pouco se sabe da vida do protagonista. No entanto, o narrador declara que não é possível representar um indivíduo propriamente se for necessário cortar aspectos tão importantes e digressivos quanto sensações, sentimentos e pensamentos que se teve durante um ato, e que sempre, ao relatar uma história, haverá um recorte e também alguma suspensão: “——Escritores de minha estirpe têm um princípio em comum com os pintores.——Quando uma cópia exata é de molde a tornar nossos quadros menos impressivos, escolhemos o mal menor, contra a beleza” (TS, II, 4, 121). Assim, a narrativa fica linear e fragmentada, mas não incorre ao risco de limitar os sentidos.

Auerbach, ao analisar escritores modernos como Woolf, Proust e Joyce, faz uma observação que podemos adotar como lentes para a análise do romance de Sterne quando diz que aqueles:

[...] preferem o exaurimento de acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias à representação perfeita e cronológica de um decurso integral exterior, também eles são guiados [...] pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir

⁴⁶ No original: “For Woolf, Tristram’s Picture of Toby is a sketch rather than a complete portrait. [...] She recognizes how, paradoxically, fragmentation leads to completeness, how digression drives progression [...]” (NEWBOULD, 2010, p. 84)

incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar. (AUERBACH, 1971, p. 481-2)

Sterne já captava esses limites da representação da realidade. Assim, Tristram dialoga com a arte pictórica, que precisa recortar algumas perspectivas subjetivas da cena real para expressar um ponto de vista. A luta da narrativa é a de expressar as ações, impressões, sensações e microexpressões que falam junto às palavras. Conforme exemplifica Walter Benjamin (1994, p. 205) no seminal ensaio *O narrador*, utilizando como exemplo Leskov, Dostoiévski e Valéry, a narrativa “[...] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada [...]. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. Isso configura uma arte que está calcada na experiência de ambos os indivíduos: quem está na posição de contar e de quem está na posição de ouvinte, que experimentam o que é narrado e compartilham ambos uma experiência daquele momento e assunto. Isso vai na contramão da pressa capitalista. Tristram brinca com a pressa do leitor, ao arrancar as páginas traz até mesmo a ideia de uma diminuição das páginas. Mas seu propósito é passar um tempo com o leitor, um tempo em que a narrativa permita a este leitor experimentar algumas coisas por ele mesmo.

O romance de Sterne exprime a preocupação com as sensações: “Se eu conseguir transmitir a outro cérebro as impressões que as ocorrências suscitam por si sós em meu próprio cérebro—garanto que o livro abrirá caminho no mundo muito melhor do que nele abriu seu autor” (*TS*, IV, 32, 340). Muito já foi dito sobre a obra não ser considerada um romance devido à ausência de enredo e de biografia do herói. Mas a recusa ao biográfico é consciente. Trata-se de uma obra que sobrevive de possibilidades e não de acontecimentos, que se orienta pela visão dos pormenores. O narrador shandiano enfoca determinados detalhes que não visam a uma ambientação do leitor na cena, mas sim à potencialização de sentido frente ao caráter das personagens da família.

Antonio Candido (1972), ao falar das transformações do romance desde o século XVIII até o século XX, explica que se criou aí um ponto de referência frente aos pormenores representados, com vias a estabelecer o que conduz um traço a outro, potencializando, assim, os significados. A isso o crítico relaciona o trabalho da psicologia:

De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 1972, p. 79-80)

Tristram tece fio a fio sua narrativa, como o narrador que Benjamin afirma estar em vias de extinção. A intenção do narrador shandiano não é comunicar os fatos, ainda que ele declare ser isso:

Propus-me, como sabe, a escrever não apenas minha vida mas igualmente minhas opiniões: na esperança e expectativa de que o vosso conhecimento de meu caráter, e de que espécie de mortal sou eu, de um lado, pudesse dar-vos, de outro, maior apetência (TS, I, 6, 53).

Sua vida será conhecida por outras vias além da descrição de eventos, pois seu foco é demonstrar as limitações da narrativa, seja ela para qualquer fim. Assim, assume um tom elegíaco para exaltar a pertinência e a eficiência de suas digressões, que são consideradas “a luz do sol” que ilumina a obra: “a vida e a alma da leitura; retirai-as deste livro, por exemplo,—e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela;—um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua [...]” (TS, I, 22, 106); elas interrompem constantemente as histórias abordadas, trazendo elementos filosóficos, artísticos, teóricos, com experiências universais que tratam de subjetividade, para elaborar uma visão sobre a individualidade das personagens. Amplia, desse modo, a experiência de percepção do assunto ali tratado.

Pela visão de Benjamin (1994, p. 202), esse tipo de narrativa incute “um saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”. Ao comentar as formas de trabalho manual que permitiam a um ouvinte esquecer-se de si e mergulhar na história narrada, o filósofo explica:

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. [...] Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, 1994, p. 204-205)

Isso completaria o ciclo em que se guarda o dom da narrativa, uma vez que o ouvinte assimilaria tanto as histórias, que não resistiria ao ímpeto de contá-las. Essa ideia traz o conceito de continuidade. Booth (1950), ao comentar a promessa de Tristram, no capítulo 22 do volume I, de manter a obra “em movimento” por quarenta anos, o faz para apontar uma certa tradição de precursores de Sterne concerning a promessas de escrita que jamais poderiam ser cumpridas, como Swift, Rabelais e Montaigne. A abordagem do crítico consiste em contestar as hipóteses levantadas acerca de Sterne não ter finalizado de fato a obra. No contexto de análise que desenvolvemos aqui, observamos que a ideia de manter a obra em movimento não se configura como uma falsa proposta de continuação do romance, mas sim como uma narrativa aberta, que permite tantas alusões, apropriações e fantasias por entre as digressões, que a história, portanto, não se fecha em si mesma, não tendo fim. Para o narrador shandiano:

Toda a destreza está no bom cozimento e manejo delas [digressões], não só para proveito do leitor como igualmente do próprio autor, cuja aflição, neste particular, é verdadeiramente comovente: pois, quando ele começa uma digressão,—observo que toda a sua obra para a partir desse momento;—e quando ele avança na obra principal,—tem então de pôr fim à sua digressão. [...] Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais interseções, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem-se mantido em movimento;—e, o que é mais, manter-se-á em movimento nos próximos quarenta anos [...] (TS, I, 22, 106)

Um leitor em busca de aventuras e consistências de enredo, com informações pontuais, sempre se frustrará com *Tristram Shandy*. Aqui o encadeamento tradicional de enfoques e temáticas segue via contrária. O narrador sobrevive no romance porque é um escritor-personagem. Nesse sentido, vale ter em mente a ideia expressa por Bakhtin (2015, p. 126) de que a diferença entre o herói épico e o romanesco consiste no uso da palavra: o herói do romance “não só age, mas também fala”. O uso da palavra individualiza a personagem e a envolve em mistérios e contingências. Conforme explica Antonio Candido (1972, p. 56), de cada ser falante recebe-se o fragmentário, ou seja, há uma falta que caracteriza o discurso, que é onde existe “sua área de essência e de existência”, e isso propicia o caráter “insólito nas pessoas que reputamos conhecer”, que nos é hoje explicado pela estratificação de consciente e inconsciente.

O romance moderno descobriu que, visto que representa um indivíduo social, não pode captá-lo por completo. Candido (1972, p. 65) propõe a perspectiva de que, primeiramente, sequer é possível conhecer um indivíduo por completo, e “se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção”. Por esse prisma, se estabelece uma desilusão quanto ao “domínio da identidade das personagens, da cronologia, da verossimilhança. Uma vez perdida a perspectiva unificada e unificadora, perde-se a ilusão da identidade, do contínuo encadeamento causal, do verossímil” (TROCOLI, 2015, p. 23). Engendra-se, assim, uma busca por formas de representação, visto que não mais se enfocam o enredo e as ações. No romance, o herói “tem sua própria apreensão do mundo (*Gesinnung*), que se materializa na ação e na palavra” (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Dessa forma, é no manejo das digressões, nas escolhas formais, que Tristram evidencia suas posições discursivas. A metaficcionalidade concretiza sua ação: o seu ofício de escritor, que é sua vida. Portanto, Tristram foge do fim, que acarretaria sua morte. Afinal, como declara Blanchot (2018, p. 136), “A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como vivemos, é felizmente limitado”. Para Tristram, a originalidade de sua obra está na simbolização que ele apresenta, que, de caráter tão íntimo, acaba por engendrar temas inéditos:

Casas de botão!—há algo de vivaz na só ideia—e, crede-me, quando me vir no meio delas—vós, da gentry, com vossas longa barbas—podereis parecer tão graves quanto quiserdes—que eu farei um belo e alegre trabalho com as minhas casas de botão—eu as terei todas para mim—pois se trata de tema virgem—e não colidirei, nele, com a sabedoria nem com os ditos engenhosos de nenhum outro homem. (*TS*, IV, 15, 297)

Tristram lança essa ideia, de matéria essencialmente digressiva, para expressar que, se lhe fosse possível abandonar o bom humor, convocaria a seriedade necessária para abordar, em um capítulo, o sono, que é o estágio em que se refugiam as almas, em descanso, mas também em liberdade. Calvino (1990, p. 61), referindo-se ao aspecto da digressão em Sterne, afirma que se trata de uma “estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte, naturalmente [...]”. Pelas linhas tortuosas e emaranhadas, Tristram usa a receita para manter a expectativa, sempre fechando os volumes com a insinuação de que revelará, na próxima publicação, os

detalhes de cenas previamente congeladas. Mas as linhas de sua vida são desordenadamente arrastadas e esfaceladas ao longo de toda a obra; de modo inesperado, sabemos de detalhes de seu nascimento, sua infância, sua vida adulta, mas a obra termina com uma cena de conversa entre a família e Yorick quando o herói ainda não havia nascido. Além disso, Yorick morreu no volume I, mas a cena final é pontuada por ele. Destaca-se, portanto, a coerência da análise que Santovetti (2014, s/p., tradução nossa) realiza sobre *Tristram Shandy*: “Narrativamente falando, escapar à morte significa ser capaz de prolongar indefinidamente os preliminares, manter, contra a definitividade e plenitude do fim, as potencialidades do início”⁴⁷.

O narrador de Sterne mergulha no labirinto de suas ideias, sem se deter em qualquer limite temporal, esfacelando o assunto principal evocado por seu título. “Mas o que é um assunto?” questiona Blanchot (2018, p. 186) ao refletir sobre o lamento de Henry James acerca de os leitores ingleses desdenharem as peripécias e preferirem romances “sem assunto” ou com assunto atrofiado. Para Benjamim (1994, p. 203), “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, o que esvazia uma via única de apreensão psicológica da ação, e o leitor fica “livre para imaginar a história como quiser” – ideia esta que observamos também em Sterne:

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. (TS, II, 11, 136)

Ao comentar o romance de Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* – O homem sem particularidades –, Blanchot (2018, p. 207) o relaciona justamente a *Tristram Shandy*, por ser um romance que passeia por esse entremeio da recusa em oferecer definições concretas, por vezes se assemelhando a um ensaio. Afinal:

⁴⁷ No original: “Narratively speaking, to escape death means to be able to prolong the preliminaries indefinitely, to maintain, against the definitiveness and completeness of the end, the potentialities of the beginning.” (SANTOVETTI, 2014, s/p.)

O que chamamos de realidade é uma utopia. A história, tal como nós a representamos e acreditamos viver, com sua sucessão de incidentes tranquilamente linear, exprime apenas nosso desejo de nos agarrar a coisas sólidas, a acontecimentos incontestáveis, desenvolvendo-se numa ordem simples de que a arte narrativa, a eterna literatura das amas-de-leite, põe em destaque e em proveito da ilusão atraente. (BLANCHOT, 2018, p. 203)

Com “horror à linha reta”, conforme intitula Paes (1984), ou seja, ao encadeamento linear das narrativas, com começo, meio e fim bem delineados enquanto retrato da jornada de um indivíduo, Tristram luta para justificar que suas digressões importam porque comunicam algo mais pontual do que uma descrição das ações em si. É quase uma guerra entre escritor e imaginação, cuja vida depende “muito menos do grau de seu engenho do que do grau de resistência” (TS, V, 16, 375). O escritor literário, conforme observa Blanchot (2018, p. 137), é “o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida [...]”, e para este homem, qualquer espaço se torna infinito. Tristram identifica a sua demora e sente o peso do tempo sobre a vida, assim como o peso da vida sobre a escrita:

[...] o tempo passa célere demais; cada letra que traço fala-me da rapidez com que a Vida acompanha minha pena; seus dias e suas horas, mais preciosas, minha querida Jenny! Do que os rubis à volta do teu pescoço, estão voando por sobre nossas cabeças, quais leves nuvens num dia de vento, para nunca mais voltar—tudo tem pressa [...] e toda vez que te beijo a mão para dar adeus, e cada subsequente ausência, são prelúdios daquela eterna separação que em pouco nos sobrevirá [...]. (TS, IX, 8, 587-8)

Espantando comicamente a melancolia frente à efemeridade, prossegue linhas abaixo referindo-se a essa passagem por “ejaculação”. O narrador reconhece que “urge o tempo” e portanto deve prosseguir, pois seu “leitor se impacienta” (TS, V, 35, 395). Em outros momentos, teme não ser capaz de avançar a narrativa devido à sua saúde prejudicada (com “tosse ruim”). E ainda, em mais um momento de digressão, afirma: “Mas isso nada tem a ver com a história—por que o estou mencionando aqui?—Perguntai à minha pena,—é ela quem me governa—não eu a ela” (TS, VI, 6, 411).

O narrador observa o próprio pai fracassar nessa luta, quando este se depara com a vida escorregando pelos dedos ao tentar contê-la em linhas para a *Tristrapaedia*. Walter queria escrever uma enciclopédia para governar a infância e a adolescência de Tristram de acordo com suas ideias e juízos. Porém, enquanto

cuidadosamente escrevia, Tristram crescia – “totalmente negligenciado e entregue aos cuidados de minha mãe” – enquanto que a cada dia que passava uma ou duas páginas da enciclopédia perdiam a pertinência, nas palavras do próprio narrador (TS, V, 26, 376). Tivesse o pai se dedicado aos cuidados com o filho, em vez de escrever um livro com esse fim, poderia ter consertado o caixilho da janela corrediça que caíra sobre Tristram, impedindo assim o acidente, denuncia o narrador.

Com essa perspectiva da distância entre ação e narração, os manejos do tempo pelo narrador são explorados com soberania. Rouanet (2007, p. 126-132), após organizar cronologicamente os acontecimentos da obra, analisa as técnicas desse manejo, que observa serem efeitos da “câmara shandiana”, quais sejam: a temporalidade cruzada, através do “efeito Bela Adormecida”, que deixa as personagens congeladas na cena para acordá-las mais tarde; a inversão, com *flashbacks*, *flash-forwards* e a mistura entre ambos; o retardamento, que acontece através das digressões; e, por fim, a aceleração, que substitui a “câmara lenta”.

Nesse lance que é hoje inerente ao cinema, Sterne caminha abrindo espaço para a concepção de romance construído sobre o tempo psicológico (LIMA, 1981, p. 59; WATT, 2010, p. 310-314). Lima (1981, p. 121) afirma que Sterne é “o antecipador, no campo da prosa, do que Mallarmé realizaria no campo da poesia: romper com a mimesis da representação”. No período, romancistas importantes como Fielding e Richardson estavam preocupados em dominar uma perfeita correspondência entre literatura e realidade, conhecido como o realismo formal. Conforme explica Ian Watt (2010, p. 312), Sterne adota os requisitos temporais por meio de uma *reductio ad absurdum*, ao propor:

[...] estabelecer um equivalente temporal absoluto entre seu romance e a experiência do leitor com relação ao livro, fornecendo um tema de uma hora de leitura para cada hora da vida ativa de seu herói. Mas essa tentativa, evidentemente, é uma tentativa fadada ao fracasso, pois sempre Tristram levará mais de uma hora para elaborar um relato de uma hora de sua própria experiência, e, assim, quanto mais escreve e quanto mais lemos, mais nosso objetivo comum se distancia.

Em contraponto a Fielding, que considera sua obra como escritura histórica, Tristram reconhece a distância entre a linguagem e o mundo, tendo como ponto central “o desiludido exame sobre a incapacidade de a linguagem fecundar a realidade” (LIMA, 1981, p. 62). Mas Tristram, assim como Xerazade, só pode sobreviver se continuar a trabalhar com a linguagem e com o manejo da expectativa

do leitor. Isso vai criando um laço entre narrador e leitor que motiva a seguinte declaração de Virginia Woolf (1929, p. 407, tradução nossa): “em nenhum outro livro o escritor e o leitor estão tão envolvidos juntos”⁴⁸

No início deste subcapítulo, afirmei que o narrador recorta de suas memórias os pontos específicos que lhe servem de representação do caráter de suas personagens. No entanto, em diversos pontos em que o narrador pinta seus familiares, ele ainda não havia nascido. É a reafirmação da personagem, portanto, como romancista. Ele pode se mover no tempo, congelar as cenas e desfilar na frente de cada indivíduo ali, e assim, semelhante à quebra da quarta parede, fala com eles e modifica o cenário. Esse aspecto, ao mesmo tempo tão concreto, pode ser também assustador e subversivo, e por vezes escapa ao leitor, dado o tom brincalhão ou irônico.

É comum se pensar que, nessas horas, quem fala é o autor, Sterne. Em nossa visão, trata-se da reafirmação do protagonista, Tristram, em sua função ideológica de romancista. Em contrapartida, Woolf (1929) observa aí a presença viva de Sterne. Em sua crítica, afirma que é ele quem desliza frente às personagens passivas, instigado pela sua própria mente; seus conhecimentos, sensibilidade, estranheza, são o que o fascina, e portanto, no traçado irregular, digressivo das personagens, as observa de perto, acaricia-lhes o rosto, observando de perto e por todos os ângulos, como se estivessem ali a serviço daquela função de representação de espíritos. O excerto abaixo apresenta o desenho que a autora faz do estilo de Sterne, em *Tristram Shandy*, frente aos demais escritores apreciados ao longo das vastas análises ali empreendidas, e que ilumina a obra diante da perspectiva proposta neste trabalho:

Mas, uma vez que o personagem é em grande parte composto de ambientes e circunstâncias, essas pessoas cujos arredores são tão estranhos, que muitas vezes são silenciosos, mas sempre tão caprichosamente faladas, são uma raça à parte entre as pessoas da ficção. Não há nada como eles em outro lugar, pois em nenhum outro livro as personagens são tão dependentes do autor. Em nenhum outro livro o escritor e o leitor estão tão intimamente envolvidos. Então, finalmente, temos um livro no qual todas as convenções usuais são consumidas e, ainda assim, nenhuma ruína ou catástrofe acontece; o todo subsiste por si só, como uma casa milagrosamente habitável sem a ajuda de paredes, escadas ou divisórias. Vivemos nos humores, contorções e esquisitices do

⁴⁸ No original: “In no other book are the writer and the reader so involved together” (WOOLF, 1929, p. 407).

espírito, e não no lento desenrolar da longa duração da vida. E o reflexo vem ao nos bronzearmos em um desses altos pináculos, não podemos escapar ainda mais, de modo que não temos consciência de nenhum autor? Não podemos encontrar poesia em um romance ou outro? Pois Sterne, pela beleza de seu estilo, nos permitiu ultrapassar o âmbito da personalidade para um mundo que não é inteiramente o mundo da ficção. Está acima⁴⁹. (WOOLF, 1929, p. 407, tradução nossa)

O romance, enquanto gênero textual, produzido para uma leitura silenciosa, não consegue abarcar os movimentos corporais que encenam, a partir de gestos físicos, estados emocionais. Mas foi justamente essa lacuna que os romancistas ingleses e franceses do século XVIII tentaram preencher ao narrar cenas de maneira específica, ou como melhor explica Woolf (1929, p. 124, tradução nossa): “é como se um canal fosse aberto, no qual de repente e com grande alívio uma emoção até então contida se precipita e se derrama. Nós esquecemos tudo o mais que pudéssemos estar fazendo”⁵⁰. Porém, a precisão no encadeamento das ações, na descrição da cena abarcando quase como um quadro o acontecimento, subjuga, acoberta as ambiguidades subjetivas que a narrativa poderia suscitar no leitor. Analisando essas técnicas a partir das obras de Defoe, a romancista continua:

Não antes de ter ele seus fatos reunidos, o fardo é lançado. Perpetuamente surgindo, frescos e sem esforço, ação e acontecimento, se sucedendo rapidamente, põem em movimento esse denso acúmulo de fatos e mantêm a brisa soprando em nossos rostos. Torna-se óbvio, então, que se seu povo for escassamente equipado e desprovido de certas afeições, como o amor ao marido e aos filhos, que esperamos das pessoas no lazer, é que eles podem agir mais rapidamente. Devem viajar com pouca bagagem, pois é para a aventura que são feitos. Eles precisarão de raciocínio rápido, músculos fortes e um bom senso rochoso na estrada em que viajarão, em vez de sentimento, reflexão ou o poder da autoanálise⁵¹. (WOOLF, 1929, p. 125, tradução nossa)

⁴⁹ No original: “But since character is largely made up of surroundings and circumstances these people whose surroundings are so queer, who are often silent themselves but always so whimsically talked about, are a race apart among the people of fiction. There is nothing like them elsewhere, for in no other book are the characters so closely dependent on the author. In no other book are the writer and reader so involved together. So finally, we get a book in which all the usual conventions are consumed and yet no ruin or catastrophe comes to pass; the whole subsists complete by itself, like a house which is miraculously habitable without the help of walls, staircases or partitions. We live in the humors, contortions and oddities of the spirit, not in the slow unrolling of the long length of life. And the reflection comes, as we sun ourselves on one of these high pinnacles, can we not escape even further, so that we are not conscious of any author at all? Can we not find poetry in some novel or other? For Sterne by the beauty of his style has let us pass beyond the range of personality into a world which is not altogether the world of fiction. It is above” (WOOLF, 1929, p. 407).

⁵⁰ No original: It is as if a channel were cut, into which suddenly and with great relief an emotion hitherto restrained rushes and pours. We forget whatever else we may be doing. (WOOLF, 1929, p. 124)

⁵¹ No original: “No sooner has he got his facts assembled than the burden is floated. Perpetually springing up, fresh and effortless, action and event, quickly succeeding each other thus, set in motion this dense accumulation of facts and keep the breeze blowing in our faces. It becomes obvious, then,

É, de fato, assim que Sterne estabelece reflexões em sua obra sobre deixar lacunas para que o leitor possa existir na experiência que faz a obra existir. Para Tristram: “nossas mentes não luzem através do corpo [...]; desse modo, para poder chegar aos seus caracteres específicos, teremos de procurar algum outro caminho” (*TS*, I, 23, 108). Essa especificidade, no entanto, é um objetivo inalcançável. Isso faz com que o narrador empreenda uma busca por outras formas de comunicação, além das palavras, e convoque o leitor para trabalhar na construção de sentidos:

O mundo tangível que Tristram Shandy aparentemente apresenta é uma construção puramente fictícia, sem existência na realidade, e assim estimula a prazerosa indulgência na fantasia desfrutada por seus leitores. Tal estado de quase existência onírica deve inevitavelmente tornar-se desnaturado quando transferido para o meio alternativo de representação artística com o qual se alia constantemente, o drama, em que a ação é realizada como ação e talvez a emoção inefável encontre palavras para expressá-la⁵². (NEWBOULD, 2007, s./p., tradução nossa)

Como se vê, a crítica costumeiramente destaca o aspecto dramático do narrador para a solução da visão pontual das cenas. Compartilhamos de tais visões, mas gostaríamos de destacar um ponto mais específico nas cenas dramáticas, que vai de encontro à ideia que o narrador apresenta sobre a relação entre pintores e escritores. Sterne captura o ângulo da cena conforme pode ser exemplificado pelo Volume III, que começa enfocando os movimentos corporais de Walter – que dialoga com Toby e Slop, o parteiro - em alusão à crítica literária e à metrificação da literatura clássica. O volume começa apresentando a duração exata de uma ação: “[...] o que pôs um ponto final na controvérsia durante quatro minutos e meio;—cinco ter-lhe-iam sido fatais [...]” (*TS*, III, 1, 181). Tristram arrasta o diálogo entre as personagens, entrecortando uma ideia e outra para explicar os pormenores envolvendo cada reação e quando, no capítulo 2, por fim retoma a frase dita por

that if his people are sparely equipped and bereft of certain affections, such as love of husband and child, which we expect of people at leisure, it is that they may move quicker. They must travel light since it is for adventure that they are made. They will need quick wits, strong muscles and a rocky common sense on the road they are to travel rather than sentiment, reflection or the power of self-analysis”. (WOOLF, 1929, p. 125)

⁵² No original: The tangible world Tristram Shandy seemingly presents is a purely fictive construct, without existence in reality, and so excites the pleasurable indulgence in fantasy enjoyed by its readers. Such a dream-like state of quasi existence must inevitably become denatured when transferred to the alternative medium of artistic representation with which it constantly allies itself, drama, where action is realised as action and perhaps ineffable emotion finds words with which to express it (NEWBOULD, 2007, s/p.).

Toby no parágrafo que abriu o anterior, interrompe-a de vez para comentar o movimento corporal de seu pai na conversa. Com isso, ironiza a ideia de verossimilhança, mas deixa entrever seu pensamento sobre o pintar da personalidade de um indivíduo:

—Irmão Toby, replicou meu pai, tirando a peruca da cabeça com a mão direita e com a *esquerda* puxando um lenço indiano de listras do bolso direito do casaco, a fim de esfregar a cabeça enquanto discutia a questão com o tio Toby.—
—Pois bem, nisto creio que meu pai merecia de fato ser censurado [...]
—Mas devo dizer-vos, senhor, que as circunstâncias a rodear cada coisa deste mundo é que lhe dão seu respectivo tamanho e formato,—e, com apertá-la ou afrouxá-la desta ou daquela maneira, tornam a coisa no que é—grande—pequena—boa—má—indiferente ou não indiferente, conforme o caso. (TS, III, 2, 183)

Então, frente a essa trivialidade, repleta de ironia, o narrador explica por que o pai precisou fazer esse contorno com o corpo, mencionando até mesmo o uso dos tendões e dos músculos envolvidos para tal. Destaca que essa posição não graciosa do pai, se feita do modo usual, “natural—não forçada: o próprio Reynolds, no estilo tão elevado e gracioso com que costuma pintar, poderia tê-lo pintado nessa atitude” (TS, III, 2, 183). Ao imobilizar um ângulo da cena, destaca o aspecto que melhor lhe faz figura do caráter excêntrico e cômico de seu pai. Com ar de satisfação quanto ao enquadro que conseguiu registrar para seu interlocutor, declara: “Ora, do modo como meu pai houve-se com a situação,—vede que raios de figura fez de si mesmo” (TS, III, 2, p. 183). Assim, o leitor se vê no limiar da cena, observando um quadro ali congelado, vislumbrando o decorrer do antes e depois pelo narrador, questionando seus propósitos para tais enquadres, sem saber ao certo que reações espera dele o autor. Nessa relação tão intrincada com seu leitor, por mais que Tristram o convide a se aproximar e até a subir ao palco e ajustar o cenário com ele, os vazios configuram a abertura da obra com a qual o leitor precisará se defrontar para construir os sentidos.

Neste capítulo, buscou-se apresentar algumas das principais características do romance de Sterne que demonstram as considerações tecidas pelo narrador-autor-personagem sobre a representação pela linguagem. Diante disso, o segundo capítulo busca apresentar os anseios de autoria do protagonista, visto que reflete sobre a distância entre evento, escrita e leitura, de modo a caracterizar Tristram como um herói de romance cuja ação em foco é a própria subjetividade e o uso da linguagem para expressá-la em narrativa. Com isso, introduz-se o argumento de que

o ponto de referência adotado pelo autor-personagem é a recepção, por considerar a relação dialética e dialógica entre texto e leitor.

CAPÍTULO 2 – Escrever por palavras e por silêncio: o percurso mental do herói

“Não por ideias, oh céus!, mas por palavras é que sua vida era posta em perigo” (TS, II, 2)

2.1 O narrador-autor enfrenta os limites da linguagem na busca pelo começo

Tristram Shandy, já nas primeiras páginas de sua narrativa, declara saber que no mundo existem “leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores,—que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa” (TS, I, 3, 49-50). É assim que justifica, ironicamente, a minúcia do recorte que faz de sua vida, ao começar sua autobiografia antes mesmo de seu nascimento: para que não se frustrem os leitores que esperam ser postos a par de qualquer ideia que possa fortalecer as imagens mentais das personagens e suas ações. Alegando um certo desejo de alcançar sucesso imaculado com sua obra, afirma que é necessário seguir por tais vias tão distantes do verdadeiro interesse despertado pelo título: sua vida e suas opiniões, que aguçam a ideia de uma narrativa de aventura, cheia de peripécias sobre as quais se pode lançar opiniões.

Nas reflexões sobre o percurso narrativo, o narrador engendra algumas formas de capturar o leitor por meio de uma ideia que hoje sabemos ser da ordem do gozo (fruição), que não coincide com a ideia de satisfação. Dispensando os leitores afeitos a narrativas diretas, que levam imediatamente a uma ação principal, conforme preceitos de Horácio, convida-os a se retirarem da sala, e declara que tal capítulo foi “escrito apenas para os curiosos e os indiscretos” (TS, I, 4, 48). Num ímpeto de ser ainda mais direto e um tanto mais dramático, convidando a retirar-se o mal leitor, mas não se furtando da tentativa de lhes captar a atenção de algum modo além do convencional, talvez tentando já de antemão mostrar a seu leitor as vias tortuosas de leitura que se seguirão em caso de aceitar o pacto, o narrador quebra sua sequência narrativa, ilustrando o espaço formal em que ambos, narrador e leitor, se encontram:

—Feche-se a porta—

Àqueles que permanecerem na sala agora com as portas fechadas, em sinal de intimidade, será narrada a história de como se operava, cronologicamente, a

relação íntima entre os seus pais, quando o geraram. Aqui, então, o leitor está em face de uma decisão que se imputa à leitura o tempo todo, mas que nem sempre é tão evidente – como nos casos em que Tristram solicita abertamente a escolha, pedindo para voltar algumas páginas, para desenhar nas páginas em branco, ou para saltar algum capítulo. O ato da leitura de uma narrativa demanda escolhas constantes, conforme aponta Barthes (2004, p. 183), visto que a estrutura da narrativa é “essencialmente preditiva”, e cada decisão implicará consequências, que um texto meramente descritivo não proporciona, pois ele é aquilo, simples e diretamente. Com Sterne, por meio do símbolo visual e mental evocado pela inserção das linhas e do comando de fechar a porta, o leitor se vê a construir um sentido e elaborar significações várias sobre esse ato.

Essa ruptura opera-se também no tempo narrativo, como uma pausa, em decorrência do ato de fechar a porta que, ainda que evocado simbolicamente, expondo um cenário imaginado, interrompe a narrativa central e opera de maneira imaginária e gestual. É simbólico porque está direcionado ao ato da escritura e da narrativa, pois não é de fato uma porta que foi fechada na diegese por algum personagem. Trata-se de um movimento realizado pela voz do narrador, mostrando também seu movimento manual ao abandonar as palavras para a criação narrativa, operando por linhas. É esta a primeira amostra da ideia que faz o Tristram sobre os limites da palavra e a potencialização do discurso frente ao imaginário. É também o primeiro grande movimento mais direto que vai indicar a personalidade dessa personagem que representa um autor, apagando-se a voz de Sterne, colocando-nos plenamente no espaço shandiano, no jogo literário propriamente dito, que passa a ser dado pelas escolhas e pela presença do discurso narrativo.

A narrativa literária é um fato contado com fins intransitivos, pois não busca nenhuma intervenção direta sobre o real, ela está a serviço do simbólico. Esse desligamento da obra faz com que a voz que ali fala perca “a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58). Nisso se configura aquilo que leva a obra de Sterne a ser um dos primeiros romances a trazer para a diegese as estruturas ficcionais sob as quais se ordena: é a autoconsciência ficcional que começa pela destituição do autor, que fará das engrenagens narrativas seu mote para que a obra continue a girar, digressiva e progressivamente, no movimento de “uma roda dentro da outra”, com outras narrativas que giram, se desenrolam, se prolongam dentro da principal (TS, I, 22, 107). O narrador contesta a

ideia que associa a roda a uma condenação, como um rolar a esmo. Em sua opinião, é esse rolar que lhe impulsiona a imaginação, com as ideias colocadas para caminhar lado a lado, enriquecendo sua narrativa: “a tanto de movimento, corresponde tanto de vida e outro tanto de alegria—e permanecer imóvel, ou avançar com lentidão, corresponde à morte e ao diabo.—” (*TS*, VII, 13, 480).

A ideia de “rodas” é aplicada metaforicamente desde os primeiros volumes e representa o aprofundamento da perspectiva do espaço na obra. Temos a consciência de múltiplas cenas acontecendo ao mesmo tempo na casa da família Shandy. Diante da consciência quanto a tal efeito de perspectiva, o narrador relaciona o funcionamento da sua família como uma máquina sobre rodas:

Embora, em certo sentido, nossa família fosse sem dúvida alguma uma máquina simples, consistente de umas poucas rodas, ainda assim haveria muito que dizer a respeito, pois tais rodas eram postas em movimento por tantas e tão diferentes molas, e atuavam uma sobre a outra de acordo com princípios e impulsos tão variados, que, conquanto se tratasse de uma máquina simples, tinha todas as honras e vantagens de uma máquina complexa, e tantos movimentos extraordinários em seu interior quanto os que se podem ver dentro de uma fábrica holandesa de sedas. (*TS*, V, 6, 361)

Estabelece, com tal experiência metafórica, a relação com a ideia dos fios emaranhados, que pelas narrativas paralelas vão constituindo a ideia principal que se objetiva. Ainda que sendo histórias dentro das histórias, nem por isso são menores ou insignificantes: o narrador busca nos mostrar o quanto são extraordinárias tais relações no interior de cada movimento narrativo. Tem-se assim um efeito de eco de palavras e de refração de imagens. Tal qual o Fio de Ariadne, o leitor precisa se ater às sutilezas das escolhas narrativas para que se encaminhe pela potencialização de sentidos.

Fora do espaço diegético, nos diz Sterne: “Não são as coisas propriamente ditas, mas as opiniões concernentes a elas, que perturbam os homens”, epígrafe que adota para seu primeiro volume, tomada de Epicteto, – citação que o autor faz no original, e indica com bastante clareza a posição de seu narrador-autor-personagem. Diante dessa epígrafe, Ian Watt (1967, p. 317, tradução nossa), afirma: “o que importa, Sterne está nos dizendo, não são as ações particulares, mas a consideração reflexiva sobre elas em juízo”⁵³. Considerando essa perspectiva, ao

⁵³ No original: “What matters, Sterne is telling us, is not particular actions, but the reflective consideration of them in the judging mind” (WATT, 1967, p. 317).

longo deste segundo capítulo propomos discutir questões concernentes à posição do narrador que representa o papel de autor quanto aos discursos, evidenciando como a presença do silêncio é peça fundamental para a construção da narrativa. Para tanto, nos apoiaremos principalmente nos escritos de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Wolfgang Iser e Umberto Eco, ao lado da crítica shandiana. Partindo de tais pensamentos, encaminha-se para um terceiro capítulo que analisará as figurações do silêncio entrelaçadas à importância do leitor para a obra.

A relação com as imagens se dá por duas vias a partir da ação do autor-personagem, visto tratar-se da história de como Tristram produz seu romance autobiográfico. A primeira via é a captura mental da cena, fixada na memória tal qual a recente ideia de *punctum* barthesiano. *Punctum* é o suplemento que o receptor acrescenta à foto, ao observar algum aspecto específico ali que capta a atenção, mesmo que não seja a intenção do fotógrafo dar destaque àquilo. Ou seja, não tem relação com a técnica por traz do procedimento da obra. É algo puramente subjetivo por parte de quem vê a imagem. Como define Barthes (2019, p. 29), “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Tristram subjetivamente recorta algum aspecto não usual, que não é o aspecto principal da cena, e as transmite ao seu leitor por meio desse “pequeno corte”. Essa criação de Sterne está atrelada às discussões sobre a configuração da imaginação e da memória.

O segundo aspecto é o ato de recorrer às imagens, em detrimento das palavras, para representar cenas e ideias. Para De Voogd (2009), a obra de Sterne conta com um trabalho duplo de ilustração. O primeiro ilustrador seria o artista William Hogarth (1697-1764), a quem Sterne encomendou o frontispício da segunda edição, no qual aparece Trim lendo o sermão para os irmãos Shandy, e também o frontispício do quarto volume, sobre o batismo de Tristram, imagens que não constam de nenhum dos exemplares aos quais tivemos acesso, mas que estão reproduzidas no ensaio citado; o segundo ilustrador da obra seria o próprio Sterne, quando este desenha de própria pena as linhas que representam suas ideias. O diálogo com a pintura reverbera de modo explícito na obra pela justificativa de o

narrador-autor ser, por *hobby-horse*, “a um só tempo rabequista e pintor” (TS, I, 8, 53).

De acordo com o referido artigo, Sterne esteve diretamente envolvido na produção de suas páginas, atento ao layout, ao tipo de letra, ao espaçamento. Assim, a leitura por uma perspectiva pictórica, como a empreendida pelo crítico, evidencia que a obra de Sterne apresenta “[...] muitas cenas discretas, compostas como pinturas, frequentemente com uma excessiva oferta de detalhes visuais gratuitos, ou usando de técnicas como congelamento da cena, como quando os irmãos Shandy levam muitos capítulos para descenderem a escada”⁵⁴ (DE VOOGD, 2009, p. 149).

No que tange ao entrelaçamento entre pintura e linguagem, Barthes (1990, p. 135-136) traz a seguinte reflexão: “qual é a relação entre o quadro e a linguagem de que fatalmente nos servimos para lê-lo – isto é, para (implicitamente) escrevê-lo? Essa relação não constitui o próprio quadro?”. A resposta a que se chega é a de que o quadro gera uma cadeia infinita de estruturas linguísticas. Nada, num quadro, tem caráter denotativo, literal ou neutro da linguagem, estando:

[...] o significado sempre deslocado (pois não passa de uma sequência de nomeações, como em um dicionário), a análise sem fim; mas, esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação [...]. (BARTHES, 1990, p. 136)

Assim como o texto necessita do leitor, o quadro requer um ato de leitura que o atualize, que o faça viver – em suma, um trabalho de gramatógrafo, aquele “que escreve a escritura do quadro” (BARTHES, 1990, p. 137). Como coloca Barthes (2004, p. 25), a literatura é a ciência não do “coração humano”, mas “da fala humana”, apregoando assim uma “exploração da linguagem”. Filósofo de formação, Sterne era pintor no lazer, mas opta por trabalhar com as palavras e seus limites na sua grande obra que se dispõe a oferecer ao mundo, com particular atenção aos discursos e diálogos, mas explorando as palavras e os espaços que elas ocupam para suscitar imagens mentais. Em *Tristram Shandy*, o rompimento com a forma

⁵⁴ No original: “[...] his novels and sermons appear to contain many discrete ‘scenes’, composed as tableaux, often with an oversupply of gratuitous visual detail, or using the technique of freeze-framing the action, as when the Shandy brothers take several chapters to descend a staircase” (DE VOOGD, 2009, p. 149).

tradicional do livro, com a ordem e o uso de palavras, e a subversão total das formas não consistem numa bandeira levantada frente a qualquer tradição.

Como já apontado, Tristram é consciente quanto ao caráter gráfico de sua escritura, com trabalho formal em torno de caracteres e espaçamento, além de distintos elementos visuais que entram no lugar da palavra. Nessa relação entre livro físico e escritura, interessa pensar no que diferencia ambos, visto que é o primeiro ponto que desperta o narrador-autor para a função do leitor na existência da escritura. O texto é feito de marcas tipográficas, ele se mostra fisicamente, mas, sem um leitor, não se desperta o sentido, não sendo possível, ao Texto, ou seja, à Escritura, existir, visto que está no plano da linguagem, existindo portanto só enquanto discurso: “o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2004, p. 67).

Isso nos remete a um ponto bastante citado de *Tristram Shandy* enquanto reconfiguração da ordem do livro, que é criação da dedicatória particular, colocada pelo narrador-autor ao fim do capítulo 8 do volume I. Comentando sobre o quanto se enfurece em ver entregues a passatempos “grandes Senhores” que não sofreram infortúnios como os seus, e que, portanto, poderiam desempenhar grandes feitos no mundo, mas se resignaram a ações inúteis, os manda todos “para o Diabo”, e escreve logo abaixo sua dedicatória endereçada a Milorde (TS, I, 8, 53-54).

O que chama a atenção nesse ato, para além do rompimento formal da materialidade do livro, é o comentário que o narrador tece sobre essa parte da obra, tão comum e indispensável na época. Sendo a dedicatória algo esperado com entusiasmo pelos leitores da aristocracia, que em geral viam seus nomes ali impressos, Tristram parece lançar uma reflexão sobre o caráter da obra e o sobre o ato da leitura enquanto requisito para existência da obra. Pela concepção de Barthes (2004), o texto só existe no ato da leitura, portanto o livro físico não carrega a informação em sua textura. Pensando por esse prisma, é notável que Sterne lance mão de uma percepção viva do texto. O narrador chama esse fragmento do livro de “Dedicatória-Virgem, jamais provada por qualquer ser vivente” – *Virgin-Dedication*, no original – (TS, I, 9, 55), ou seja, é virgem na medida em que será usada de modo completamente único, individual, podendo cada leitor apossar-se dela com intimidade. É assim, clamando que não vejam como uma afronta pelo lugar em que

ela está ou pela falta de exato endereçamento, que se sente no direito de colocá-la à venda:

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. (TS, I, 9, 58)

Sua proposta de que o leitor aceite esse contato íntimo entre ele e o autor, tomando a dedicatória para si caso necessite, à parte a ironia com a frivolidade da sociedade da época e seus horizontes de expectativas previstos por Sterne, evidencia o jogo que toca a leitura e a obra. Para Barthes, o leitor também é produtor da escritura, uma vez que sem ele só existe o livro físico, algo que ocupa um espaço, que pode ser visto, mas vazio de sentido. O seu conteúdo, portanto o Texto, só pode existir na medida em que toca o leitor de modo individual, para que se atualizem os discursos: o Texto só existe enquanto ato de leitura, que balança, que se move. Assim, Barthes (2004, p. 73) afirma que o leitor:

[...] joga duas vezes: *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto; não pode esquecer de que *jouer* (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); a história da música (como prática, não como arte) é, aliás, paralela à do Texto". Nessa perspectiva do filósofo, o crítico é aquele que executa a obra, enquanto que o leitor é aquele que ajuda na composição.

O abandono da linguagem verbal em *Tristram Shandy* rompe com aquela tentativa de clareza e objetividade que o narrador, enquanto uma personagem que tem por função organizar e escrever sua história, demonstra ao realocar cenas, personagens e histórias com vista a demonstrar as diferentes perspectivas que alteram as opiniões. Ao adotar asteriscos, desenhos de próprio punho, linhas e traços diversos, Tristram convoca o leitor a aperceber-se de seu imaginário frente à ausência de texto, às lacunas abruptas da história. Reverbera no herói um trabalho consciente de expressividade, de busca de uma clareza que se sabe sempre resultar no impossível, mas que pode, por outras vias e com a ajuda do leitor, captar aspectos significativos para construção de sentidos.

Lukács, em seu ensaio sobre *Tristram Shandy*, coloca dois jovens acadêmicos – Vincenz e Joachim – em diálogo, num intenso debate sobre as formas da obra de Sterne. Para corroborar nossa visão, transcrevemos aqui a fala de Vincenz, que afirma que o método de Sterne é feito de:

um fato e à sua volta uma chusma desordenada de associações suscitada por ele. Aparece um homem, diz alguma coisa, faz um gesto ou simplesmente ouvimos seu nome, depois desaparece numa nuvem de imagens, ideias e estados de alma gerados com sua aparição. Desaparece para que todos os nossos pensamentos possam cercá-lo completamente, e por mais que sua reaparição destrua muito da multiplicidade suscitada anteriormente, sempre surge a mesma riqueza em volta da segunda aparição, na verdade mais rica pela recordação da primeira. (LUKÁCS, 2017, p. 196)

Sterne demonstra uma concepção de romance que, ao lidar com indivíduos, se vê em uma arena em que não pode haver garantias, pois o que é ouvido é particular de quem escuta, assim como o é para quem lê e até mesmo para quem se vale da memória para narrar ou recontar fatos. Ao capturar um aspecto, muitos outros ficam de fora. Essa maleabilidade permitida pelo suscitar “de imagens, de ideias e estados de alma”, faz com que o leitor possa criar a obra juntamente com o autor, que possa imaginar por sua própria conta, de acordo com suas próprias experiências, enriquecendo o lance das ideias.

Sterne privilegia as verdades dos gestos em contrapartida às das palavras, mas isso é feito ironicamente; personagens revelam seus melhores instintos, “benevolência e humanidade”, nos momentos de inocência que precisarão ser aprovados por um leitor que é tudo menos inocente – um leitor ensinado o suficiente nas formas de narrativa para reconhecer o “coração humano” não ensinado.⁵⁵ (MULLAN, 2002, p. 37-38, tradução nossa)

Em *Tristram Shandy* ocorre um jogo com a presença do leitor, que é trazido a figurar nas palavras de expectativa de Tristram. Por vezes, é referido como um igual, que está apto a compreender as decisões narrativas de Tristram: “Como o leitor tem [...] profundo conhecimento da natureza humana [...]” (TS, I, 12, 69); por vezes, é tratado como limitado, que precisa de alguns dias para pensar nos eventos ali

⁵⁵ No original: “Sterne privileges the truths of gesture over those of words, but it is wryly done; characters reveal their better instincts, their ‘benevolence and humanity’, in moments of innocence which are to be approved by a reader who is anything but innocent – a reader tutored enough in the ways of narrative to recognize the untutored ‘human heart’.” (MULLAN, 2002, p. 37-38).

expostos. Supondo, Tristram, que mesmo assim seu leitor não consegue compreender todos os aspectos de sua obra, avisa-o que foi desatento, explicando então como gostaria de ter sido compreendido páginas atrás.

Existe uma distância inevitável entre evento, escrita e leitura. Conforme pensamento de Blanchot (2011, p. 29), essa distância integra a obra literária até mesmo no que tange a sua própria existência, visto que, feita de palavras, está vinculada à uma fala. Desse modo, sua constituição só se completa quando alguém domina seus limites de entendimento: “a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir” (BLANCHOT, 2011, p. 29).

Esse jogo com a presença do leitor é precisamente o delineamento dado por Sterne a seu herói, que constrói a narrativa inteira considerando essa via dialética da obra. Frente a essa relação com o leitor pela ficcionalidade em *Tristram Shandy*, é interessante o que observa Lukács (2017) quando apresenta a ideia de que as subjetividades, “em vez de realmente trazerem à tona essa essência única, interpõem-se entre mim e os conteúdos vitais como um obstáculo, de modo que por sua culpa toda subjetividade verdadeira e importante é perdida” (LUKÁCS, 2017, p. 205). Constitui, assim, uma fluida representação da subjetividade. Nada está dado de antemão, é preciso que o leitor adentre por completo na obra para que ela possa atingir suas potencialidades.

O ato de ficcionalizar permeia o ser humano tanto em suas próprias ações como em sua concepção do mundo ao redor: é inerente. Wolfgang Iser (2013, p. 27), comentando a plasticidade do substrato da literatura, atesta que, convertida em forma, torna-se um “espelho do homem”, na medida em que este “sempre tenta superar-se a si mesmo. Por esse motivo, ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório”. A literatura é multifacetada, e assim, pela consciência de quem desperta suas aparências, ela não pode mais ser vista como um engodo. O romance é o gênero que surge com o propósito de justamente ser o espelho do homem, de representar uma realidade que o leitor possa reconhecer, mas que o permita viver seus medos, suas frustrações, seus desejos.

No século XVIII, de acordo com Roger Chartier (2002, p. 9), os escritores tinham grande preocupação com os modos de leitura, refletindo sobre “efeitos

produzidos no leitor e no modo como este compreendia as obras a partir das diversas formas de se apropriar delas”. Os romancistas almejavam um envolvimento mental e corporal por parte dos leitores, possibilitando causar-lhes intensas emoções. Na era de Sterne, o romance era visto como um gênero com a capacidade de profunda e completamente abarcar as tarefas literárias, processo em que a linguagem era usada de maneira límpida, de forma que se pudesse claramente delinear um quadro das cenas para o leitor.

Nesse cenário, o romance de Sterne aponta, principalmente com recursos do cômico e do irônico, para a ausência de qualquer estabilidade na leitura, com um narrador que busca atestar, assegurar algo, mas que trabalha na sutileza, nos múltiplos pontos de vista, sobre um real que é construído mediante linguagem e imaginário, e que, portanto, muda conforme o observador/receptor. Anuncia e representa por meio de ausência de palavras o “quão pouco conhecimento se adquire por via de meras palavras” (TS, IX, 20, 579). Apesar de escrever com erudição, confiando apenas no poder da linguagem, na sua sonoridade e nas dimensões narrativas, “a brilhante tática de Sterne foi ter apresentado constantemente o quão severo são os limites da palavra”⁵⁶ (RICKS, 1967, p. 16, tradução nossa).

A descrença no poder determinante das palavras por parte de Sterne, no entanto, não parece demonstrar pessimismo. É essa a força motriz de sua produção poética, que tem efeitos por essa via, que expõe esses limites humoristicamente, acenando para um real que está sempre submerso, oculto ou é de difícil representação. A organização tipográfica de *Tristram Shandy* compõe-se de elementos que se entrelaçam à narrativa, o que nos leva sempre a termos consciência da materialidade da obra e nos lembra também que “nenhuma simples tradução do texto para uma comunicação oral idealizada é possível”⁵⁷ (FANNING, 1998, p. 432, tradução nossa). Nesse esvaziamento de palavras, de enredo, de encadeamento temporal e apresentação espacial, qualquer mínimo instante é detonador de sentidos, porque perpassa a subjetividade de um narrador que não economiza páginas, nem digressões para narrar.

⁵⁶ No original: “Sterne’s brilliant tactic was to bring out all the time how severe the limits of words are” (RICKS, 1967, p. 16)

⁵⁷ [...] no simple translation from the text to an idealized oral communication is possible. Rather, we must read Sterne’s print both as a text of mimetic verbal referents and as a nonverbal object that communicates by means of its manipulation of the space on the page.” (FANNING, 1998, p. 432)

Em *Tristram Shandy*, a própria referência ao trabalho de historiador que o narrador afirma realizar acena para essa impossibilidade de apreender o real, na medida em que os fatos, as datas, os acontecimentos em si não são o que movimentam a obra. Ainda que o narrador afirme coletar dados que embasam suas proposições, suas opiniões e suas alusões, trata-se de indicativos de que é justamente desse real palpável que o narrador busca se desvencilhar. Desse modo, o leitor não deve estar apegado aos dados e sim aos sentimentos, que é a única maneira de estar no mundo. Ali, não importa o enredo, mas o que é capaz de representar a partir de cada leitura realizada de maneira viva, autônoma, pelo atravessamento que vai repercutir em cada leitor de acordo com suas experiências individuais.

Esse jogo entre o real e o ficcional é intrincado, com aproximações, cortes e distanciamentos, pois o enredo é cortado pelas digressões que, por vezes, resultam em digressões dentro das digressões, com textos externos que são trazidos para o respaldo da história contada, seja pelo narrador, seja por alguma das personagens. O ato de inserir documentos na obra não é de forma alguma aleatório. Configura a relação de Sterne com Rabelais e Swift no que tange a uma ambivalência na concepção da aprendizagem, como observa Melvyn New (2002, p. 324). De acordo com o crítico, nesse padrão de interpolação textual se comprova que Sterne expõe em *Tristram Shandy* a ideia de que estamos fadados a não esgotar as ideias, a continuar buscando explicações e justificativas, a sempre buscar na linguagem o respaldo da evidência, que configuram os textos escritos:

[...] quase todos os documentos interpolados de Sterne respondem ao que eu defini como uma busca por certeza e determinação (documentação), talvez porque sua forma recebida como "evidência de apoio" seja o resultado de nossa própria necessidade de definir, explicar e compreender.⁵⁸ (NEW, 2002, p. 323)

O leitor tem por assegurado que os textos ali utilizados realmente existem, mas isso não significa que sejam de fato um respaldo seguro para a definição de qualquer assunto que narrador ou personagens queiram respaldar. Somos despertados para ato de estarmos a segurar um livro físico que foi projetado por um

⁵⁸ No original: "almost all Sterne's interpolated documents respond to what I have defined as a quest for certainty and determinacy (documentation), perhaps because their received form as "supporting evidence" is the outcome of our own need to define, explain, and comprehend". (NEW, 1992, p. 323)

autor, e observamos as personagens a segurarem os textos do próprio Sterne, produzidos no mundo externo à diegese; as personagens seguram e discutem livros também do mundo externo – de Rabelais, Montaigne e Burton – mas também de suas próprias criações, como a *Tristrapaedia*. Enfim, são textos que demonstram a necessidade humana de organizar a vida em palavras, tentando alcançar um real, na busca de compreender e definir tudo e todos ao redor. É assim que o narrador tem sempre um mote para continuar a escrever, mas também é o motivo para não querer parar de escrever.

Esse é o caráter próprio da literatura, visto que lida com o ser humano, indivíduos que são movidos pelo desejo, pela pulsão, alimentados pelas próprias fantasias que particularmente organizam suas interpretações e ideias. Especificamente falando de romance, emprestando as palavras de Blanchot (2018, p. 7), é o gênero que mais simpaticamente:

[...] assumiu a tarefa, por discrição e alegre nulidade, de esquecer o que outros degradam chamando-o de essencial. O entretenimento é seu canto profundo. Mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso e evitando qualquer objetivo, por um movimento de inquietação que se transforma em distração feliz, tal foi sua primeira e mais segura justificação. Fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver entretanto todo o ser, não é pouca coisa.

Por meio da história do gênero, e considerando o peso do pensamento grego no contexto do século XVIII e o apreço pela tradição literária que primava pelo geral e universal, sabe-se que um dos caracteres essenciais do romance sempre foi a imaginação, a criação de um universo ficcional, ainda que abordando temas do cotidiano. Como a matéria do romance é a experiência individual, ele precisa seguir por caminhos únicos e, portanto, novos, que vão experimentar novas formas e mais rupturas (WATT, 2010; VASCONCELOS, 2007). Isso exige, também, uma nova experiência de linguagem em seus diferentes extratos, como apregoa Bakhtin (1988, p. 72): “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”. É assim que o romance organiza seus temas, sendo por isso visto como corruptivo para a mente, pois que se afasta do “real”, idealizado por excelência.

Para Iser (2013, p. 26), o substrato da literatura possui uma “alta plasticidade, que desconhece qualquer tipo de constantes e se manifesta na reformulação do já

formulado como um meio que atualiza, nas formas da escrita, o que, independente dele, permanece inacessível”. Captar, pela escrita, uma superfície que consiga abarcar o mais profundo do ser, que seja capaz de representar suas personalidades, é a tarefa à qual arduamente se entrega Tristram, que adota o mais reles aspecto do ser humano: suas ideias fixas empregadas em momentos vacantes: seus *hobby-horses*, traduzido para nós como cavalinhos de pau.

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 resoluto 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 próprio fim do mundo. (TS, I, 21, 95)

Fala, portanto, de uma leitura que reverbere infinitamente, e que na fluidez de significados atinja uma potencialização de sentidos, sem que se esgote sua existência. Parodiando o estilo de Tácito, que também apresenta seus métodos e objetivos narrativos sempre muito embasado historicamente, o narrador declara que não seguirá por tal caminho rigidamente atento a uma cronologia, de forma que não possa resvalar para caminhos paralelos. Sendo Tristram, além de narrador, também escritor na diegese, as escolhas são duplamente suas quanto ao enfoque que sua lente nos permitirá ver. E digo ver não somente porque Sterne flertou com as ideias dos gregos sobre a memória-imagem, mas também porque seu livro foi feito, como já mencionado, com um projeto visual. Mas, além disso, as escolhas pelas quais captura e entrega as personagens e cenas também são feitas pensando em imagens mentais que possam surgir. Acima de tudo, Tristram está preocupado em expor a seus leitores aquilo que um romance não dá conta de entregar. Ao explorar as potencialidades que ele observa no romance, por meio de humor e sensibilidade, ele apresenta as personagens com grandes caracterizações que nos fazem imaginá-las em suas peculiaridades. Como observa Ricks (1967, p. 13, tradução nossa): “Certamente Sterne é capaz de nos deixar saber muito sobre essas pessoas, mas sua força incomum consiste no fato de que ao mesmo tempo ele insiste – sem se tornar místico ou vil – que no fim todos são desconhecidos”.

Não somente a questão visual é algo consciente em Sterne, mas também a oralidade. Isso porque a oralidade é tomada pelos efeitos sonoros e pela troca no

diálogo entre as personagens que só ouvem as palavras, desprovidas das intencionalidades de comunicação do emissor. Dessa maneira, a conversa se transforma em um jogo de palavras que multiplica os sentidos, mas não atravessa os interlocutores. São meras palavras soltas, em uma inexistente troca de experiências e sentimentos. A intencionalidade do texto em evidenciar esse aspecto da relação entre as personagens, representando a real limitação da oralidade, se mostra pelo aspecto visual da obra:

Tristram Shandy é um texto visual que problematiza as convenções de entrega oral (um modo que pressupõe uma orientação temporal em vez de espacial). A obra de Sterne chama a atenção para a *mise en page*, um aspecto único da textualidade que emprega uma noção de "espaço" distinta dos usos habituais desse termo na crítica da ficção.⁵⁹ (FANNING, 1998, p. 431, tradução nossa)

Assim, a leitura de *Tristram Shandy* se torna inviável em voz alta, porque é necessário também ler os aspectos visuais. É uma leitura que não nos permite esquecer de que estamos lendo um artefato impresso. Adiciona-se a essa dificuldade da transcrição oral, a concreta presença do silêncio na obra. Frente ao vazio das letras, o leitor entra em contato profundo com sua subjetividade para a construção de sentidos. Portanto, não se trata de uma relação coletiva. Rouanet (2007, p. 136) nos lembra a presença do silêncio para a construção dos “dois não acontecimentos” da obra que são expressos por dois capítulos em branco (*TS*, IX, 18-9, 598-599). Trata-se de capítulos referentes ao encontro entre a senhora Wadman e o tio Toby, episódio no qual ela cerzia um rasgão em seu avental e inquiria a este sobre o local em que havia sido ferido. Inocentemente, Toby responde contando o espaço geográfico em que recebera o ferimento, quando na verdade ela perguntava sobre a anatomia.

O crítico analisa a cena desse encontro relembrando Freud e as ações sintomáticas, visto que, enquanto ouvia a descrição sobre o ferimento, a viúva olhava constantemente para a fenda (*slit*) de seu avental: “as palavras de Toby tinham dirigido os pensamentos da viúva para o ato sexual” (ROUANET, 2007, p. 138). A essa afirmação se chega pelo fato de que, onde deveríamos saber da

⁵⁹ No original: *Tristram Shandy* is a visual text that problematizes the conventions of oral delivery (a mode presupposing a temporal rather than a spatial orientation). Sterne's work draws attention to *mise en page*, a unique aspect of textuality that employs a notion of "space" which differs from customary uses of that term in the criticism of fiction (FANNING, 1998, p. 431).

história desse encontro, nos deparamos com os capítulos vazios. No capítulo anterior (TS, IX, 17, 576), Tristram convida: “— Vamos entrar na casa.” E ao virar os olhos para a outra página, nos deparamos com seu ato de censura. Chegando ao capítulo 20, inicia-se a leitura pelos asteriscos, introduzidos por travessões, indicando claramente a supressão de palavras censuradas. Toby então promete mostrar o local exato de seu ferimento e a sra. Wadman enrubesce desesperada com a expectativa e o constrangimento, enquanto o narrador decide traduzir “em prol do leitor inculto” o pensamento desta:

*“S-s! não posso olhá-lo—
O que diria o mundo se eu olhasse?
Eu cairia desmaiada se o olhasse—
Bem que eu desejaria poder olhá-lo—
Não pode haver pecado em olhá-lo.
—Vou olhá-lo.”* (TS, IX, 20, 600, em itálico no original)

Encena assim, o narrador, a distância que há entre as palavras e as coisas: Toby encaminhava-se em êxtase para mostrar o local do seu ferimento pela representação do campo de batalha, enquanto a viúva imaginava, em êxtase, que se consumaria a possibilidade de uma relação entre ambos, a partir da intimidade partilhada ao ver a parte do corpo que havia sofrido a injúria. Como se trata de capítulos com “materiais sexualmente explosivos, apontando, respectivamente, para o polo feminino e o masculino da relação genital” (ROUANET, 2007, p. 139), Tristram primeiramente suprime os dois capítulos, contando pelo silêncio os desdobramentos de tal cena, e retoma-os ambos, depois do capítulo 25, contando então narrativamente. Configura-se assim a “relação imediata de contiguidade entre essas duas situações contrastantes, deslocando para depois os episódios intermediários, enquanto as páginas em branco têm a função de designar o vazio relativo dos acontecimentos incompletos” (ROUANET, 2007, p. 137).

Como já dito, as personagens da família Shandy são abordadas pelos seus sintomas (*hobby-horses*), e o narrador expõe a dificuldade de comunicação que existe na maneira de pensar desses indivíduos. A narrativa se torna, assim, fadada aos efeitos da contingência, os quais são guiados pelas associações mentais que fazem as personagens em diálogo, em uma “cristalização de redes semânticas, instaladas a partir de perspectivas diferentes. Ele [Sterne] usa as conexões casuais como suportes da formação de sintomas” (WELLBERY, 1998, p. 164). Acentua-se,

com isso, a casualidade das associações de ideias, registrando as marcas de idiossincrasia dos personagens. Nesse sistema, que parte da casualidade de cada acontecimento, registra-se a individualidade da história de cada personagem. Indo além nas análises da contingência em Sterne, Wellbery (1998, p. 166-7) atesta que:

Os diferentes hobbies que distinguem os personagens têm exatamente essa função do engano; elas [sic] representam tentativas de superar o próprio ferimento, de encobrir, pelas significações do mito privado, a falta de sentido da ferida existencial. Isso vale igualmente para o narrador Tristram, porém com a diferença de que seu modo engraçado de narrar (herdado de Yorick) revela precisamente o que os personagens fechados se esforçam em eliminar através de seus mitos privados: a idiotia do real.

Na pluridimensionalidade que o narrador propicia em seus recortes e decisões literárias, podemos observar sua própria personalidade, que se constrói conforme avança sua relação com o leitor. Para Wellbery (1998, p. 169), Sterne encontra “uma ordem narrativa para a dimensão pré-subjetiva de estar casualmente exposto ao mundo”. Nessa operação da casualidade, a obra gera a impressão de um lance de dados, que após serem jogados parecem flutuar dispersos configurando o efeito de acaso, conforme conceito de Barthes (1990, p. 164). Quando Tristram coloca a dedicatória à venda ao leitor que porventura a queira, opera-se uma impressão de flutuação da materialidade da obra. Jogando com um entrelaçamento da ficção e da realidade, o narrador-autor orienta ao “caro milorde” que ordene o valor da dedicatória ao sr. Dodsley, que foi o primeiro editor de Sterne. Feito isso, então afirma:

[...] na próxima edição se cuidará de que este capítulo seja expungido do livro, passando os títulos, distinções, armas e boas ações de milorde a figurarem no começo do capítulo anterior: Todo ele, desde as palavras, *De gustibus non est disputandum*, e quanto neste livro diga respeito a CAVALINHOS DE PAU, mas não mais, ficará dedicado a Vossa Senhoria.—O restante dedico-o à Lua, que, diga-se de passagem, de todos os PATRONOS ou MATRONAS que me ocorrem, tem o maior poder de pôr meu livro a caminho e fazer o mundo correr feito doido atrás dele. (TS, I, 9, 56)

Nesse jogo, o narrador satiriza o poder de composição da obra que tem o leitor, pois que, se paga a quantia, o texto torna-se outro. Nessa circunstância, esfacelar-se-ia a obra que temos em mãos, a ideia seria outra, e então entramos no plano da possibilidade e indeterminação. Essa relação fica mais evidente se considerarmos o contexto da época de lançamento da obra, pois de fato era costume esse tipo de

troca para que os leitores aparecessem na obra, fosse pela dedicatória, fosse pela construção de obra epistolar, visto que os autores inseriam a cada edição as cartas dos leitores. Consideramos isso pensando no que aponta Iser, no livro *O ato da leitura*, sobre a troca que ocorre entre texto e leitor nesse ato:

[...] o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento. Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão. (ISER, 1999, p. 9)

Isso não implica que o texto se torna determinado por esse tipo de leitura com a qual dialoga (de leitores aristocratas setecentistas, no caso de *Tristram Shandy*), mas sim que “ao estimular atos”, deixa espaço para os leitores, cada qual a seu modo individual, produzirem sentidos, de acordo com suas capacidades. Portanto, Sterne está sempre acenando para um aparente controle da leitura, visto que dela necessita para poder existir. No entanto, sempre oferece a oportunidade de se criar um caleidoscópio de perspectivas, lacuna esta que se concretiza quando as palavras não entregam as verdadeiras intenções do autor, quando elas silenciam, quando nos deparamos com as indeterminações de sentidos.

Assim, para Tristram o prazer consiste no trabalho da escrita. Escrever não é a necessidade que vem por não poder falar, por não poder inventar um enredo e se deter a suscitá-lo na mente de seus leitores, mas sim algo que pode expressar as escolhas, as dúvidas, as nuances, as dificuldades de construção de saber estar no mundo que acompanham o homem. Esse ímpeto o leva a fechar-se no quarto e considerar as diferentes concepções literárias e a própria recepção de seu trabalho enquanto obra de arte que está a surtir efeitos no mundo. Isso nos remete à relação dialética entre o ser e o outro, ideia que abordaremos no tópico seguinte.

2.2 O mosaico narrativo: a construção do eu pelo outro, do outro pelo eu

Machado de Assis (2007, p. 136), no conto *O espelho* apresenta um narrador que diz: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. Refletindo sobre como o sujeito constitui a si mesmo pelo olhar do outro, e como ele se esfacela caso esse outro lhe

falte, o escritor brasileiro demarca pontual e esteticamente a fluidez do indivíduo, o caráter fragmentário das percepções e a fragilidade de um eu que não existe a não ser que se narre, que se ficcionalize. Essa visão de sujeito também perpassa a obra de Fernando Pessoa. Em *Poemas completos de Ricardo Reis*, o poeta traz essa complexa relação com o eu e si mesmo, como é exemplo o poema *Vivem em nós inúmeros*:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu 'screvo. (PESSOA, 2015, p. 119-120)

Na multiplicidade em que se encontra o indivíduo, nem todos os eus emergem a um só tempo pela linguagem verbal, e o sujeito-lírico no poema acima fala dessa fragmentação de si e das muitas vozes que nele falam. Ali onde ele pensa, ele não está – ignora –, pois ele é só o lugar que acomoda a todos. Mas ele existe, independentemente da multiplicidade esparsa. Ao se reconhecer pela língua e precisar fazer uso da palavra, Ricardo Reis tem consciência de que seus outros eus se calam, e que ele elege uma faceta que nele fala, ou escreve. O sujeito se constitui, se organiza pela linguagem, ainda que haja sempre algo sobre si e sobre suas percepções não passível de se apreender pelas palavras. Num sutil movimento, mas pulsante, o sujeito se narra pelo outro e para o outro. É o mesmo movimento da palavra na linguagem, pela perspectiva bakhtiniana:

[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. (BAKHTIN, 2006, p. 115)

O eu, portanto, é dilacerado, não harmônico. Sua constituição se dá por uma relação dialética com o outro, com o mundo, sendo movido pelo desejo que se lhe vai despertando pelas relações sociais. Conforme coloca o crítico Benedito Nunes (1976, p. 133), o ser é uma construção narrativa, e a linguagem é o que está no meio, não como equivalente, mas como ponte que mantém o ser em constante diálogo consigo mesmo e com os outros. Assim sendo, esse modo de construção do ser “não é, pois, aquele para o qual o nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que oferecemos aos outros e a nós mesmos”. No caso do romance de Sterne, provisória e mutável são previsões do melhor cenário possível, já que os irmãos Shandy são exemplos de como as palavras e seus significados congelados podem ser efeitos de sintomas que deturpam a relação com o outro e com o mundo a seu redor. Ambas as personagens são representações de como o uso da palavra, quando fruto de ações sintomáticas, faz que a linguagem perca sua flexibilidade.

Diante da inter-relação entre o eu e o outro, existe ainda o que Barthes (2004) vai chamar de “trajeto do eu”, que envolve a percepção que o outro cria sobre o “eu”, que sai de mim, passa pelo outro de maneira ressignificada, e retorna para mim constituindo minha própria significação. Pensando no processo de comunicação, a interlocução não se efetiva por um pacto do diálogo, que assegure que o que foi dito equivale ao compreendido. Essa relação ocorre por meio de um passeio pelo “labirinto do sentido”, pois que é profundo e não homogêneo, e é dado a cada instante do ato:

[...] quando eu libero o signo *eu*, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas, ao chegar ao seu destino, esse *eu* é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provindo de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*. (BARTHES, 2004, p. 20-21)

A palavra que chega ao interlocutor está desprendida da experiência de quem fala. É isso que possibilita a ideia de Sterne de representar em suas personagens o uso da palavra acostuada, aquela que não se desloca de acordo com o texto, a palavra que, usada e recebida somente no seu sentido habitual e particular, impossibilita observar a natureza multifacetada da vida. Tristram observa em outras

produções literárias, a partir de suas afinidades filosóficas, como não se consegue apreender a totalidade do ser, ainda que se recorra ao gênero autobiográfico, que supostamente implicaria uma profunda relação do ser consigo mesmo. A impossibilidade de acessar qualquer definição satisfatória e bem delineada de si, o conduz à busca de outras vias de exibição de sua personalidade e de seus familiares. Nesse processo:

[...] todas as vezes que a pena e a situação parecem se tocar, ainda há a própria escrita como o divisor insuperável entre as duas, deixando apenas a opção de escrever sobre a escrita. Assim, a escrita nunca pode coincidir com a vida [...] Autobiografias que aparentam “alcançar” isso, não são nada além de realizações ilusórias de propósitos definidos que substituem interpretações da vida pela própria vida. Por implicação, Tristram ataca a forma autobiográfica do romance do século XVIII precisamente porque ela encobre o hiato entre vida e representação. Por outro lado, contudo, quer escrever sobre sua vida e não sobre o hiato [...] Quer experimentar algo sobre si mesmo e não precisaria escrever se já soubesse quem era⁶⁰. (ISER, 2008, p. 27, tradução nossa)

A palavra está onde a coisa se ausenta. Assim, o lamento do narrador começa logo no primeiro volume, quando não consegue acessar diretamente por meio de fatos a ideia que quer transmitir a seus leitores, sendo levado a produzir inúmeras e recorrentes digressões para oferecer algo o mais genuíno possível, visto que, como “nossas mentes não luzem através do corpo” (TS, I, 23, 100), é necessário experimentar outras vias de captura da personalidade. Para o autor-personagem, até mesmo a “câmara obscura”, precursora da câmara fotográfica, só poderia captar uma representação parcial do indivíduo, que se veria “representado em alguma de vossas atitudes mais ridículas” (TS, I, 23, 103). Após traçar reflexões acerca da impossibilidade de assegurar, atestar, afiançar ter visto qualquer aspecto que se observe no sujeito, declara que em qualquer método só se apreendem caracteres parciais, mas escolhendo cuidadosamente qual deles utilizar, é possível apresentar uma vaga ideia de quem é a personagem. Tristram percebe que seu método do *hobby-horse* não é exato: “Conquanto eu não possa dizer que um homem e seu

⁶⁰ No original: “But whenever pen and situation appear to touch one another, there is still the writing itself as the unbridgeable divide between the two, leaving only the option to write about writing. Thus, writing can never coincide with life [...] Autobiographies which appear to 'achieve' this are nothing but illusory fulfilments of set purposes which substitute interpretations of life for life itself. By implication Tristram attacks the autobiographical form of the eighteenth century novel precisely because it conceals the gap between life and representation, but on the other hand he does want to write about his life and not about the gap [...] He wants to experience something about himself, and he would have no need of writing if he already knew who he was.”

Cavalinho De Pau ajam e reajam exatamente da mesma maneira que a alma e o corpo entre si, existe indubitavelmente comunicação de alguma espécie entre eles [...]” (TS, I, 24, 103). O narrador estabelece a relação de seu método com a sexualidade, que entra em contato com o cavalo no movimento de fricção ao cavalgar, que aquece os corpos expondo a relação natural do indivíduo com o mundo.

Frente à rigidez em torno da sexualidade, Tristram nota também a rigidez de significados a pairar sintomaticamente sobre os membros da família, e traz justamente esse aspecto à cena narrativa como uma forma de experimentar novos e diferentes usos da palavra. Com isso, revela “a natureza opaca do mundo ao seu redor”:

Tristram se esforça para recuperar o que suas próprias palavras tendem a excluir e, sempre que o faz, o que foi dito está fadado a mudar. Se a linguagem deve ser relacionada à vida, ela deve ser equívoca, porque a vida foge da classificação semântica. As palavras assumem seus significados por meio do uso, e cada uso exclui todos os outros⁶¹. (ISER, 2008, p. 82, tradução nossa)

Nesse processo, o narrador que se dispõe a falar de si o faz por meio de seu modo de ver os outros. Mas esse olhar que lança a si próprio também demonstra a inacessibilidade de um eu unívoco, que, além de representar apenas um aspecto tendencioso, precisa passar pelo crivo do leitor, implicando ressignificações diversas. Assim, Tristram encena um desejo de familiaridade do leitor para com ele, a ponto de tornarem-se amigos, de modo que fosse possível fundir seus pontos de vista em profunda identificação. Estando, ambos, na mesma direção de pensamento, estariam dentro do horizonte previsto pelo narrador. Sendo ele o detentor das impressões e imagens que quer causar ao seu leitor, sua perspectiva é de uma construção narrativa que configure um “eu” ao leitor, contando, conforme lhe afluem as memórias e lembranças, sua vida e opiniões. Nota-se que, no início da narrativa, ele demarca a relação entre ambos como ainda inexistente, são estranhos um ao outro. Diante disso, precisa se valer de uma assertiva para garantir um pacto de leitura:

⁶¹ O original: “Tristram is at pains to recover what his own words tend to exclude, and whenever he does so, that which has been said is bound to change. If language is to be related to life, it must be equivocal, because life eludes semantic pigeon-holing. Words take on their meanings through usage, and each use excludes all others” (ISER, 1988, p. 82).

[...] além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez, tantas circunstâncias comigo relacionadas.—Deve o senhor ter um pouco de paciência. [...] à medida que for o senhor avançando no que a mim respeita, o ligeiro conhecimento que ora desponta entre nós, se converterá em familiaridade [...] então nada do que a mim tocou será julgado insignificante por sua natureza ou aborrecido de contar. (TS, I, 6, 50)

Em seguida, ele acena para seu traje de bufão, configuração que pensa poder assumir na mente do leitor diante de tantas digressões e interrupções. Mas não cansa de solicitar paciência, para que seu interlocutor confie e se disponha a assegurar uma relação entre ambos. Tristram, ao jogar luz sobre o aspecto cômico de sua jornada, dizendo ter sido brinquedo da fortuna, lança uma figuração de si que é demarcada pela dualidade eu e o outro, visto que são consideradas fortunas os feitos que aprazem as convenções sociais. Afirma que deveria ter nascido em outro planeta, pois neste não foi bem ajustado: não herdou título nobre, nem grandes propriedades, não exerceu cargos públicos ou qualquer emprego que ofereça poder, e ainda foi castigado “com uma série de lamentáveis infortúnios e acidentes adversos quais nenhum pequeno Herói jamais enfrentou” (TS, I, 5, 50).

O “eu” escapa cada vez que se tenta captá-lo; escapa até mesmo da imaginação. Quando se tenta captá-lo, ele se fragmenta, se junta a algo mais, não há retorno a um ser anterior. É sempre um ser que se desdobra. À medida que definimo-nos pela linguagem, construímos “uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade” que não possibilita acessar e expor “tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir” (NUNES, 1976, p. 132-3). Construímos, portanto, narrativas constantes que atestem algo sobre o real e sobre nós mesmos, e tendemos a acreditar nas verdades de nossas percepções e nossas narrativas. É por essa fluidez da personalidade, a configurar-se pela narrativa, que vemos em *Tristram Shandy* desabrochar essa percepção de narrativa também como algo fluido e único:

Nossas narrativas são “verdades” na medida em que tornam a vida possível para nós. A compulsão interna de não contradizer essas verdades, o instinto de narrar nossas histórias até chegar a alguma conclusão útil pareceria

inato em nosso uso da linguagem; nós somos esse instinto, uma vez que nosso ser é nossa narrativa.⁶² (NEW, 1992, p. 318, tradução nossa)

Para o crítico shandiano, é essa visão que configura a paixão de Sterne pela arte de contar histórias, que resulta de um ponto de vista que constantemente acena para o “paradoxo do texto indeterminado nas mãos humanas” (NEW, 1992, p. 316, tradução nossa). Sterne capta o lado cômico e trágico de termos de conviver com o aspecto da indeterminação de nosso próprio ser, a despeito de tanta teoria. Podemos dizer que a paixão pelo paradoxo da indeterminação é compartilhada por Tristram, visto que se regozija em expor o leitor às liberdades dos significados evocados numa obra, comentando ironicamente:

Em livros de moralidade estrita e de raciocínio cerrado, como este em que ora me ocupo,—a negligência é imperdoável; e o céu é testemunha de como o mundo se vingou de mim por ter deixado tantas portas abertas a equívocas censuras,—e por ter confiado, como confiei o tempo todo, na pureza da imaginação de meus leitores. (TS, III, 31, 234)

A palavra nariz causou furor entre os leitores do período pela obscenidade que conferia à obra. O leitor é levado a encarar a ideia de que, ao identificar a malícia, visto que trouxe a referência obscena à mente, é portanto ele próprio o responsável pela impureza de seus pensamentos. A conversa entre Tristram e Eugenius, que debatem sobre a leitura do volume II de *Tristram Shandy*, é exemplo dessa relação:

[...] 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.—Consola-me, contudo, saber que não sou um tolo obstinado; 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. (TS, III, 31, 234-235)

⁶² Our narratives are “truths” in so far as they make life possible for us. The inner compulsion not to contradict these truths, the instinct to narrate our stories to some useful conclusion would seem inbred in our use of language; we are this instinct, since our being is our narrative. (NEW, 1992, p. 318)

Ao definir os variados tipos de leitores que se configuram por aspectos externos, como pertencente ao sexo feminino ou masculino, de diferentes idades, cor da pele e condição, acena para a multiplicidade de recepção da obra no mundo, que consequentemente acarretará leituras permeadas pelas próprias experiências individuais dos leitores. A palavra nariz é trazida, ao longo de muitas páginas, em amplo diálogo com os referentes eróticos. Nisso, se configura a ironia presente na passagem acima citada, pois sua garantia de que não significa nada além do usual não determina a simbolização ali suscitada.

Tristram indica reconhecer a instância da leitura como ato criador da obra, e portanto constrói diálogos diversos com seus leitores – por vezes narratários –, de modo que as relações mais consistentes do protagonista são construídas por essa interação imaginária entre narrador-autor e leitor. Com a teoria do texto e da arte, sabemos da importância do receptor, que está intrinsecamente ligado ao autor “numa só e mesma prática semântica. A distância que separa a leitura da escritura é histórica” (BARTHES, 2004, p. 73).

Essa prática implícita na relação entre obra e receptor é trazida por Sterne como movimento interno da ficcionalidade do romance. É no manejo das escolhas textuais que Sterne apresenta a mente de Tristram em ação, cuja biografia não é plenamente esmiuçada conforme a expectativa gerada. O narrador fala de si mesmo na função de escritor. Sua lida com a criação e a escrita é o papel central, que faz girar a roda do romance, configurando-se como o primeiro romance que expõe a essência do gênero, deixando à mostra as engrenagens ficcionais que o compõem. Cabe então perguntarmos: “Quem é o herói Tristram Shandy?”, e “qual é o seu conflito enquanto personagem?”.

Caldwell (1993, p. 111, tradução nossa) ensaia uma resposta: “Pois Tristram é uma coletânea de efeitos de escrita montada pela máquina textual chamada Tristram Shandy”⁶³. O crítico se vale do pensamento de Michel Foucault e Roland Barthes acerca da morte do Autor para relacionar o sinal de autoria em Tristram, que é visto pela ótica da máquina celibatária (*bachelor machine*). Essa relação se desenlaça considerando o cenário de Revolução Industrial que começa a perpassar as produções estéticas, dado o fascínio pelas máquinas, sendo isso evidente em

⁶³ No original: “For Tristram is the collection of writing effects assembled by the text machine called Tristram Shandy” (CALDEWELL, 1993, p. 111).

Tristram Shandy não apenas de forma metafórica, mas também pela interrupção que eventos mecânicos causam, como, por exemplo, o coito interrompido pela ideia dos relógios e o ferimento de Toby por mecanismo de guerra. Os infortúnios do protagonista também foram causados por máquinas: a janela é o principal exemplo desse aspecto, visto que o castra: “[...] condenado ao celibato, excluído de eros e da procriação natural, ele adotará estratégias de direção indireta – o artilho, o truque, a armadilha – a máquina”⁶⁴ (CALDWELL, 1993, p. 104-5). É uma máquina que, ao mesmo tempo em que afirma o erotismo, com suas obsessões imagéticas eróticas, também o nega por meio da paródia e da punição. Em análise dos enlaces dessas relações, o crítico apresenta a ideia de que Tristram não existe, sendo portanto um produto do discurso de funcionamento do texto, pois não tem aprofundamento subjetivo quando aparece nos eventos de sua infância ou em qualquer outro momento.

Tratando de pensar o desaparecimento da figura do autor na obra escrita, Michel Foucault (2009, p. 268) apregoa que a instância desta “se basta a si mesma”. Não requer, assim, a presença soberana de um autor que detém o poder das significações. Diante dessa relação se instaura a dependência da obra para com o leitor, visto que é necessário o ato da leitura para que a escritura exista. Essa relação dialógica cria uma obra com os sentidos que o leitor lhe confere, e oferece sentidos ao leitor por meio de suas escolhas narrativas. Nessa concepção, a obra:

[...] não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 268)

Nota-se, com isso, a intensidade da vida de que está imbuída a obra. Tanto Barthes quanto Foucault decretam a morte do autor enquanto instituição frente ao

⁶⁴ “[...] doomed to bachelorhood, excluded from eros and natural procreation, he will adopt strategies of indirection – the ruse, the trick, the trap – the machine” (CALDWELL, 1993, p. 104-5).

Texto. Surge, assim, a cena do texto, na qual ninguém (autor e leitor) está nem ativo nem passivo. É assim que se ascende o campo da linguagem no plano central, que conta com o “escriptor” no lugar do Autor, nos termos de Barthes (2004, p. 61). É esse trabalho em torno da escriptura que Tristram desempenha, que explora a linguagem e a questiona. O autor-personagem desenrola sua ação criativa e narrativa atribuindo ao texto um caráter aberto, que poderá seguir inúmeros caminhos a despeito dos desejos de seu autor e dos seus editores. A trilha seguida por cada leitor ali se constitui, como exemplos e como paródias, destituindo a ideia de um “Autor-Deus”, criador de um sentido único, abrindo espaço para o surgimento de um texto que “é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

Como mencionamos no primeiro capítulo, Tristram dialoga com a recepção crítica especializada em diversos momentos. Assim, concebe que o “hipercrítico” pode examinar cada detalhe da obra minuciosamente, medindo tempo e espaço, pode insultá-lo pelas escolhas que desobedecem às normas, mas recomenda a ele os modos de leitura ideais: “Eu desejaria, portanto, que ele tivesse em mente que apenas oito milhas separam Shandy Hall da casa do Dr. Slop, o parteiro [...]”, e expõe isso no intuito de preparar “a imaginação do leitor para a entrada do Dr. Slop em cena,—tanto quanto, pelo menos (espero), uma dança, uma canção, ou um concerto de dois atos” (*TS*, II, 8, 132). Trata-se de um capítulo carregado de desejos da autoria, desejos da criação que prevê a recepção. A ironia, porém, além do escárnio com as réguas clássicas, consiste em que, ao falar de tais desejos o narrador rompe com o plano ficcional – aquele que permitiria ao leitor confortavelmente imbuir e apreciar a melodia da cena suscitada (que nesse caso seria a da chegada do parteiro, Dr. Slop). Ao contrário, coloca o leitor como que atrás da cortina, para ver os desdobramentos da criação ficcional, estilizando o pacto ficcional.

Dois séculos depois de Sterne, John Cage traria para a música essa repercussão da obra aberta, com a indeterminação como tema central na criação intitulada *4’33*. Na apresentação de tal obra tem-se um concerto construído pelo silêncio e tudo o que este é capaz de suscitar, de aguçar, de fazer ouvir a si mesmos os expectadores. Na ausência e expectativa de melodia, cada respiração se torna parte da obra, cada pensamento pode alterar ou não o resultado final, cada mover-

se na cadeira está exposto em cena. E o maestro ali figura na encenação corporal que compõe a execução silenciosa.

A adaptação fílmica de *Tristram Shandy* tenta recuperar a essência das engrenagens narrativas que expõe o figurino das personagens, as escolhas para a encenação, as tentativas e todos os movimentos que são convocados para a exposição das histórias, enquanto para a história principal não sobra tempo. Captando a essência da obra de Sterne, e criando novos e amplos contornos para o tema, notamos a falta, na adaptação feita por Michael Winterbottom, da presença do silêncio. A verborragia de que é feito o filme, que representa a tentativa de gravar as cenas de *Tristram Shandy*, não pode proporcionar a experiência labiríntica que o texto suscita.

O narrador está sozinho no labirinto da obra, ele só existe no momento em que o ato da leitura o ativa, mas é um momento único e individual, que toma diferentes contornos a cada vez. Lukács (2017, p. 203) lança a ideia do “altar do santo Eu: o jogo como símbolo da vida, como máxima expressão da única relação importante na vida, a relação entre Eu e o mundo”. Sendo esse eu o narrador, ou seja, o olhar, o foco, nesse jogo, quem joga é a personagem principal, que nos leva a experimentar, a partir de sua visão de mundo, trazida pela forma criada por Sterne, o desalento da indeterminação da vida, que só se apresenta de modo especular. Essa fragmentariedade do olhar subjetivo de Tristram com seus jogos “nos dão uma imagem mais autêntica da vida” (LUKÁCS, 2017, p. 203).

A fragmentariedade desse olhar muitas vezes é feita por interpolação de histórias, mas interpõem-se também as referências literárias, filosóficas e artísticas que compõem a matéria das personagens e da forma narrativa. São também os direcionamentos que nós, leitores, podemos fazer da personalidade de Tristram: quais livros lera e gostara, e quais cita com ironia. Retomando o Rocinante de Dom Quixote, Tristram percorre as trilhas da representação de seu personagem Yorick, pároco dos arredores da casa em que nasceu que ajudou na validação da profissão da parteira. Yorick é um generoso e muito bem humorado cavalheiro, para o qual o narrador engendra lentes profundas para lhe traçar o caráter. O autor-personagem não mede capítulos, palavras, referências e histórias escolhidas para tratar da apresentação de tal figura, que além de lembrar-lhe a figura de La Mancha, também nos revela o aguçado olhar que o protagonista lança sobre as memórias que escolhe

trazer à sua narrativa. Reconhecendo o tamanho de seu apreço pela personagem, afirma:

Faço tão alta ideia dos refinados e espirituais sentimentos deste reverendo cavaleiro, com base nesse único traço do seu caráter, que os julgo igualarem-se a qualquer dos honestos refinamentos do incomparável cavaleiro de La Mancha, a quem, seja dito de passagem, eu amo mais, a despeito de todas as suas sandices, do que ao maior dos heróis da Antiguidade, e por quem mais longe eu iria para fazer uma visita. (*TS*, I, 10, 60)

O trecho acima apresenta não somente a menção a traços da personalidade de Yorick, como também do próprio narrador: sabemos em tais escolhas narrativas do seu grande apreço pela obra cervantina, sua paixão que o faz desejar ir de encontro do herói. De certa forma é o que faz ao longo da obra, experimentando o diálogo intertextual; ao ser captado pelas características mais sensíveis e profundas de Yorick, nos permite observar a sua própria sensibilidade de visões e opiniões. Gentilmente observa seu amigo e mentor intelectual: “encontrava na vida demasiadas tentações de esbanjar suas agudezas e seu humor,—seus motejos e chistes à sua volta” (*TS*, I, 11, 68). Sua ligação com o pároco não se dá por vias de qualquer coisa prática ou convencional, mas por uma identificação de algo mais profundo, que altera as lentes com que olham o mundo. No hábito tão característico do narrador de não se apegar a dados concretos da biografia de cada personagem, também esvai a potencialidade habitual de cada ato para deles retirar representações mais profundas. É assim que a morte de Yorick é apresentada em espiral.

Depois de recortar ações biográficas da personagem, explicando seu profundo abatimento frente a ações desonestas de inimigos, Tristram conta que Yorick “depôs a espada [...] morreu, não obstante, conforme em geral se pensava, com o coração despedaçado” (*TS*, I, 12, 67). Contudo, interrompe a cena descrita para retornar a outro aspecto dela: “Poucas horas antes de Yorick ter dado o último suspiro, Eugenius entrara em seu aposento para vê-lo pela última vez e dar-lhe o último adeus” (*TS*, I, 12, 67). Somos assim remetidos a uma nova perspectiva sobre o decesso da personagem, agora com mais uma personalidade em cena – Eugenius – a observar e sentir a angústia do momento, que, ao contrário da primeira morte, agora se prolonga: “O derradeiro suspiro de Yorick pairava-lhe à flor dos lábios, pronto a escapar-se, enquanto ele dizia isso” (*TS*, I, 12, 68). Só depois que Eugenius

se retira do aposento é que Yorick fecha os olhos e não torna mais a abri-los, e Tristram anuncia seu sepultamento comentando a inscrição na lápide: “Alas, poor YORICK!”, que é colocada dentro de um quadro retangular, centralizado, entre um parágrafo e outro, separado da narrativa por um espaço duplo.

Mas a personagem não se apaga, ou não cessa de morrer, pois dada a tal inscrição seu fantasma continua a ouvir a leitura da frase, sentindo os tons dos inúmeros indivíduos que por ele carregam grande estima e piedade. Tristram repete a inscrição da lápide uma segunda vez e a segue com duas páginas pretas, convocando seu leitor à experiência simbólica que o momento requer. Sendo o preto o símbolo convencional do luto, é paradoxalmente um vazio, visto que não há linguagem verbal. É um vazio que cria um abismo entre a obra e ela mesma. O que está fora da obra é o seu ponto mais íntimo, que somente o escritor consegue tocar, e que, no entanto, se encontra no interior mais ínfimo da obra, estritamente ligado ao leitor que busca desvendar qualquer intenção do autor ao expor o símbolo na obra.

“É somente para o leitor que há símbolo”, nos diz Blanchot (2018, p. 128). Neste caso, é também uma experiência para Tristram, que experimenta um entrave na sua lida com a lembrança da morte. A morte de Yorick fora duas vezes abordada pela linguagem, que concretiza a ausência do ente querido, mas não exprime o impacto do vazio que deixa aos que ficam. Se a linguagem nos serve para existirmos, como poderia ser suficiente para o vazio da morte que paradoxalmente carrega tantas memórias e afetos? Pois que o luto é o abandono da representação, quando nada mais há a ser recuperado, e restam somente as lágrimas e a dor frente às cinzas. A experiência diante do símbolo é de algo opaco, porém denso, espesso:

O símbolo não significa nada, não exprime nada. Ele apenas torna presente – fazendo-nos presentes nela – uma realidade que escapa a qualquer captura, e parece surgir, ali, prodigiosamente próxima e prodigiosamente longínqua, como uma presença estrangeira (BLANCHOT, 2018, p. 127).

Com o símbolo tem-se a experiência que modifica o sujeito, que transforma a experiência com o saber. Por essa via, ao abalar as convenções, a ideia encontra liberdades por outros caminhos. Na busca do sentido que empreendemos na leitura de *Tristram Shandy*, somos constantemente arremessados a novas formas de indeterminações, reconstituição de cenas e ideias que abalam ainda mais nossa

experiência com os símbolos e com o imaginário. Afinal, trata-se de um trabalho estético, esfera que por excelência:

[...] suspende ou neutraliza, por meio da imaginação, a experiência imediata das coisas, dá acesso a novas possibilidades, a possíveis modos de ser que, jamais coincidindo com um aspecto determinado da realidade ou da existência humana, revelam-nos o mundo em sua complexidade e profundidade. (NUNES, 1976, p. 130)

Sobrepondo espaços não só na estrutura das páginas, como no arranjo espacial do cenário onde se dá o plano das histórias narradas, Sterne encena uma possível disposição do narrador de seguir linearmente: “Que será todo esse barulho e essa corrida de cá para lá, aí em cima?, disse meu pai, [...], ao meu tio Toby, que, deveis saber, sentava-se do lado oposto da lareira fumando o tempo todo o seu cachimbo social [...]” (*TS*, I, 21, 93). Visto que as mulheres estavam em ação no andar de cima e os homens a conversarem no andar de baixo, Fanning (1998, p. 430, tradução nossa) observa a composição metafórica dessa cena que representa, por meio da divisão espacial das personagens, as “satíricas distinções entre teoria e prática”.⁶⁵ Mas como Tristram prefere sempre olhar cada indivíduo atentamente pela sua particularidade, torna-se notável, na cena, como as ações se estendem em câmera lenta pelo olhar narrativo, que observa minúcias do corpo e da voz. Contudo, o intento logo se esfacela quando Tristram deixa o tio com o cachimbo em mãos e uma frase a meio caminho, numa interrupção que redireciona a câmera narrativa para outros planos, nada assertivos: “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” (*TS*, I, 21, 93).

A câmera shandiana só retornará a Toby, para a continuação de sua fala, no próximo volume, após inúmeras digressões, ainda que o narrador se lembre dele pelo caminho até lá, assegurando que ele ficou parado o tempo todo – nos dando a dimensão de que, na mente do escritor decorreram em poucos segundos inúmeros fatos, mas que para transmitir pela escrita ao leitor foram necessários muita tinta, papel e tempo de leitura. É uma escrita que pode suscitar uma leitura desatenta de vez em quando, e por isso o narrador desperta a atenção para a sua presença como

⁶⁵ No original: “satiric distinctions between theory and practice” (FANNING, 1998, p. 430).

se desse, no leitor, uma chacoalhada. Condenando a leitura apressada, que busca avidamente “novas aventuras”, Tristram pontua que:

[...] tão totalmente preocupados nos vemos em satisfazer dessa maneira a impaciência de nosso desejo,—que só as partes mais avultadas e mais carnavais de uma composição são deglutidas:—As sutis insinuações e as arditas 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. (TS, I, 20, 95)

O sermão moralizante e pedagógico que dirige algumas linhas antes à sua leitora desatenta não passa de encenação das ideias que tem o narrador sobre os desdobramentos da obra no mundo. Ele havia chamado a atenção de sua leitora por ter deixado passar uma informação acerca de sua mãe, que ele dissera de maneira indireta, requerendo atenta interpretação diante das histórias que se seguiram. Mas o que de fato expõe é o desejo do escritor de fazer reverberar as sutilezas de suas percepções, de suas escolhas, de suas rupturas com a convenção e com o horizonte de expectativa.

Uma lição que inevitavelmente podemos aprender ao passar um tempo com Sterne é o quanto nós não sabemos sobre as coisas que pensamos saber; uma outra lição é que somos compelidos a explicar e interpretar e opinar ainda que a única coisa que nós sabemos é que, quando tudo é dito e feito, nossas “descobertas” serão provavelmente baseadas em raciocínios falsos, nossa racionalidade organizada para servir a nada mais elevado do que nossos impulsos e desejos irracionais. Sterne nos ensina a rir de nossas pretensões intelectuais, mesmo quando ele nos faz estremecer, suspirar ou chorar com nossa persistência árdua ao longo de trilhas de *hobbyhorses* que levam à ruína inevitável - e, paradoxalmente, à salvação final⁶⁶. (KRAFT, 2009, p. 143, tradução nossa)

Ou seja, qualquer orientação objetiva de organização de leitura não é o caminho a ser seguido, não é o tipo de leitura a que somos conduzidos. Somos levados a constantemente pensar além do que ali se escreve, e a ler imagens e vazios em vez de palavras. Vemo-nos diante das solicitações do texto e das

⁶⁶ No original: “One lesson that we learn, inevitably, from spending time with Sterne, is how much we do not know about the things we think we know; another lesson is that we are compelled to explain and interpret and opine even though the one thing we do know is that, when all is said and done, our “findings” will likely be based on false reasonings, our rationality marshaled to serve nothing more elevated than our irrational impulses and desires. Sterne teaches us to laugh at our intellectual pretensions, even as he makes us wince, sigh, or cry at our plodding persistence along hobbyhorses trails that lead to inevitable ruin—and, paradoxically, to ultimate salvation” (KRAFT, 2009, p. 143).

solicitações de Tristram, em mais bifurcações do labirinto que percorremos na obra. Afinal, é do sentido que nos vemos em busca, visto que ele não está dado, ele precisa ser capturado por linhas tênues, como afirma Barthes (1990, p. 163) – ao comentar a pintura de CY Twombly, com os traçados rápidos que escorrem:

[...] é no resíduo que se lê a verdade das coisas. É no seu rastro que está a verdade do vermelho; é na tênue marca de um traço que está a verdade do lápis. As ideias (no sentido platônico) não são figuras metálicas e brilhantes, rígidas como conceitos, mas sim maculaturas um pouco “tremidas”, tênues sobre fundo vago. (BARTHES, 1990, p. 163)

Pensando por esse prisma, a experiência com a escrita empreendida por Tristram se dá numa via de mão dupla, que considera suas próprias opiniões e lembranças e suas expectativas quanto à recepção do leitor. Assim, a sensibilidade de Tristram opera como escriptor – na ideia proposta por Caldwell –, mas também como narrador e protagonista. Tristram partilhava uma relação de profunda amizade com Yorick, o qual define em consonância com o bufão de Shakespeare, em *Hamlet*, e nos deixa, como se vê, inúmeros rastros de suas preferências que são consonantes com as escolhas narrativas até o fim do romance.

Neste tópico, buscou-se argumentar sobre a constituição de Tristram enquanto personagem e não apenas uma voz narrativa. Discutimos os aspectos que constituem a construção de subjetividade da personagem, mediante sua trajetória de autor, que tem por objetivo a produção da obra que lemos. Por esse prisma, o enredo é o processo de produção de um romance que trata das angústias de Tristram em escrevê-lo. Esse processo, como buscou-se evidenciar, ocorre explicitamente por meio da ideia que Tristram faz dos leitores-modelos. Diante disso, conforme discutiremos no tópico seguinte, nos dissociamos da definição proposta por Caldwell de que o protagonista figura unicamente como instância narrativa, sem aprofundamento subjetivo. Sua presença surge de outros modos, e se constrói na medida em que entra em contato com suas próprias ideias ali escritas.

2.3 No labirinto do texto que se inscreve em Tristram

Tristram é um narrador-autor-personagem, ou seja, é um narrador-personagem que se declara autor da autobiografia que lemos. Suas maquinações mentais em torno de como proceder na narrativa, suas dificuldades e anseios enquanto escritor

por profissão, e as ações com a materialidade do livro são os principais eventos da obra. Ao arrancar um capítulo da obra, atesta sua posição autoral, visto que alterou o livro por seu desejo, expresso ali na diegese. Configura assim, um enredo sobre o seu processo de autoria.

Tristram busca narrar a sua vida com a forma narrativa e com as múltiplas maneiras de se apreender o real pela linguagem. Observando suas escolhas narrativas, pelo seu próprio discurso enquanto narrador-personagem, sabemos de sua preferência pela opacidade do real. Pelo seu olhar às avessas, dissolve-se qualquer aprisionamento de ideias, evidenciando a percepção que ele tem das fagulhas do ser. Isso ocorre tanto pelos discursos dos quais ele vem a saber depois de ocorridos, não os tendo presenciado no ato, mas recriando imaginariamente as cenas e os espaços, quanto pelas suas próprias ações reais ou imaginadas.

Tristram é um intelectual; sua escrita, suas referências e intertextualidades provam isso. Assim, parece mais crível encará-lo como uma personagem condizente com a temática central do romance, e não como engodo, paródia ou uma voz que se apaga diante da obra. Por tal perspectiva, surge uma desconfiança frente à afirmação seguinte, ainda que possamos concordar em termos:

O que aprendemos de Tristram vem não de observá-lo em suas histórias, mas sim de assistirmos sua performance enquanto ele improvisa, combina e joga com o seu texto. A autobiografia prometida pelo título é um engodo: Tristram não é um simulacro de Autor, mas um escriptor, não um ser ficcional expressando seus pensamentos e experiências, mas o evento dinâmico da produção-textual.⁶⁷ (CALDWELL, 1993, p. 111, tradução nossa)

A ideia de Tristram enquanto personagem é consistente do começo ao fim, assim como o é a ideia que Sterne faz dele em relação aos aspectos formais da obra. Sterne combina performativamente o texto, mas a profundidade das opiniões que cercam tais performances advém da personalidade delineada de Tristram e não de Sterne, visto que o narrador respalda até mesmo suas preferências e seus antagonismos filosóficos. Tristram admite que tenta viver e sustentar uma carreira de escritor, mencionando sua saúde, sua vida financeira, até mesmo o cenário de

⁶⁷ No original: "what we learn of Tristram comes not from observing him in his stories, but rather from watching him perform as he improvises, combines, and plays out his text. The autobiography promised by the title is a lure: Tristram is no simulated Author, but a Scriptor, not a fictional being expressing his thoughts and experiences, but the dynamic event of text-production". (CALDWELL, 1993, p. 111)

publicação e leitura do período que não lhe permite muito sucesso na carreira literária (*TS*, I, 21, 100). É uma personagem que representa as angústias de um autor com a criação, a representação, a produção da obra e a recepção. Tristram menciona alguns pontos biográficos que nos despertam para seu aspecto de carne e osso presente naquele cenário ficcional. Além disso, estamos lendo suas opiniões acerca de pessoas que são seus familiares: pai, mãe, tio e criados da casa. É inegável sua construção enquanto entidade real dentro da diegese, pois não nos parece possível excluir ou tomar como qualquer outra coisa os momentos biográficos de Tristram. Sabemos de suas injúrias, de suas viagens, de seu quarto onde, sentado a uma mesa, escreve as linhas que lemos, da saúde que por vezes vai mal, enfim, ainda que esparsos, temos dados biográficos. Como sumariza Booth (1950, p. 41, tradução nossa):

Apesar de Tristram nunca oferecer uma descrição física completa de si mesmo, como ele faz dos outros, suas características físicas são plenamente conhecidas ao final do romance. Não apenas ouvimos muito sobre seu nariz achatado, mas também sabemos que ele era asmático, frequentemente tossindo sangue; ele é magro, com pernas de aranha; ele tem um problema nas costas e um pé coxo; ele não suporta clima frio; ele é muito nervoso, escreve irregular e desleixadamente; ele usa roupas excêntricas, às vezes está barbeado e às vezes com barba, e assim por diante.⁶⁸

Para além de aspectos físicos e de ação, nos vemos diante de seus pensamentos profundos: suas opiniões e suas qualidades morais. Sua figura, enquanto personagem na diegese, é coerente com a ideia que se faz de um autor a escrever suas memórias. Observamos em primeiro plano sua peculiaridade na lida com as afecções da lembrança e da memória, que se coloca em diálogo com os leitores para ajudá-los a organizar tempos, espaços e ações. Sterne encena textualmente não só as dissonâncias nas operações de escrita biográfica, mas também a presença do leitor diante da linguagem literária, que também precisa criar o texto para se estabelecerem sentidos. Para isso, o autor-personagem convida o leitor “a puxar o material bélico do tio Toby para trás do cenário”, a acender velas e

⁶⁸ No original: Although Tristram never offers a full physical description of himself, as he does of others, his physical characteristics are fully known by the end of the novel. Not only do we hear a great deal about his flattened nose, but we know that he is “asthmatic”, frequently coughing blood; he is lean, with spider legs; he has a “crack” in his back and a lame foot; he can’t bear cold weather; he is very nervous, writes jerkily and sloppily; he wears eccentric clothes, is sometimes shaven and sometimes bearded, and so on. (BOOTH, 1950, p. 41)

varrer o palco com coordenadas bastante gentis quanto ao que será então imaginado por ambos no caminho narrativo:

[...] ergueremos a cortina e mostraremos meu tio Toby vestido como um outro personagem, de cujo comportamento o mundo não tem a mais remota ideia; 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). (*TS*, VI, 29, 446)

As ações dos leitores-personagens, os interlocutores do narrador que participam da história, caminhando ao lado de Tristram, são vastamente expostas, de modo que se vislumbram seus atos à parte das coordenadas do narrador. Quando Tristram percebe a dissonância entre o longo tempo da narrativa frente à rapidez das ações, que faz com que diversos capítulos sejam abertos para narrar “o que aconteceu durante a descida de um par de degraus” (*TS*, IV, 10, 290) entre seu tio e seu pai, declara, por fim, que a incontrolável imaginação do leitor tomou seu curso e findou o evento: “---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” (*TS*, IV, 13, 295). Tendo os leitores sido convidados outras vezes a alterar o cenário, suas liberdades estão aí mais uma vez postuladas.

Ao questionar a ordem da escrita e da memória, que impede que a mão siga caminhos tão rápidos e potentes quanto às afecções na memória (ver, por exemplo, o capítulo 13 do IV volume), visto que escrever demanda mais tempo do que viver, Tristram dessacraliza a ideia de soberania do Autor. É a abertura de Sterne, com seus jogos de sentido e fragmentação da obra e do texto, para os anseios que formarão as buscas surrealistas para destituir de vez a autoridade dos códigos e do Autor. Roland Barthes (2004, p. 60), ao tratar do jogo com os códigos na modernidade, que dessacraliza a ideia de autor, frustra o horizonte de expectativa e acolhe a produção coletiva de escritura, afirma que os surrealistas, pela noção de escrita automática, confiavam “à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesma ignora”. Não há mais busca por garantias de sentido. O tom da obra é o silêncio do autor, que se sustenta no apagamento em que se vê. O discurso inscrito na obra configura o esfacelamento de sua plena existência, pois que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A

escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Diante desse postulado, trazemos a acepção de que Tristram não poderia ser considerado o mecanismo da escritura, pois sua encenação na obra é justamente a de um autor completamente exposto em seus momentos de autoridade e fragilidade frente à criação. No caminho do labirinto narrativo, Tristram está sozinho e no tempo presente, ou seja, um tempo equivalente ao da leitura, visto que os leitores estão em seu campo de ficcionalidade, o espaço e tempo inventado para si mesmo dentro do seu livro. Ele existe enquanto narra, tal qual o escriptor, que é atravessado pela própria interpretação e reelaboração dos eventos. Mas é também uma construção ativa enquanto sua própria autobiografia, cuja produção acompanha-o por anos e o leva a uma viagem pela França que resulta em inúmeras reflexões. Expõe as entranhas do texto ficcional, da narrativa, da obra de arte, e encena um apagamento enquanto autoridade de autor, em seu próprio discurso. Porém, continua bastante vivo enquanto personagem daquele cenário ficcional que imaginamos a partir de suas descrições do lugar de onde narra/escreve, seja esse o quarto no sítio onde se encontra ou o lugar de sua disposição mental:

[...] escrevo liberto dos cuidados tanto quanto dos terrores do mundo.—Não me preocupo em contar minhas cicatrizes,—nem tampouco se enfia a minha imaginação por corredores e esquinas sombrios para antecipar as punhaladas.—Numa palavra, minha pena segue seu curso e eu escrevo levado tanto pela repleção de meu coração como de meu estômago.— (TS, VI, 17, 430)

Sterne faz com que sua personagem encene o papel de escritor. Tristram joga com a materialidade de seu trabalho: o livro em nossas mãos. Deixa-nos saber que arrancou páginas e que queimou outras, e observamos seus desenhos que são representativos de suas ideias:

—Há menos de meia hora atrás, (devido à pressa e precipitação de um pobre diabo que escreve para ganhar o pão de cada dia) atirei descuidadamente ao fogo uma página que eu acabara de passar a limpo com o maior cuidado, em vez da página suja. No mesmo instante, arranquei o chinó e, com toda a violência imaginável, atirei-o perpendicularmente até o teto do aposento—na verdade, agarrei-o quando caía—mas com isso encerrou-se a questão; não creio que qualquer outra coisa da Natureza pudesse ter-me proporcionado alívio tão imediato. Ela, a querida Deusa, por um impulso instantâneo, suscita em nós, em

todos os casos de provocação, um ímpeto deste ou daquele membro—ou, antes, impele-nos para este ou aquele lugar, ou postura de corpo, sem que saibamos por quê. (TS, IV, 17, 300)

Sua crise, portanto, é com o ato criativo e produtivo. E diante disso sobrevive nas páginas colado ao leitor, pois pensa constantemente em como ele vai se sair no desempenho da leitura. Não refletiria, não ousaria tantas ações com a textura de sua obra em construção, não fosse ele um apropriado personagem romanesco, que vivenciou paixões, desilusões, sofrimentos físicos, e que sentiu seu próprio corpo ao precisar sentar e decidir-se por seguir escrevendo. Entra em crise até mesmo com a recepção crítica de seus volumes publicadas nas revistas, apaixonadamente atacando as honras de quem as escreveu, por elas sendo levado a justificar as escolhas textuais.

A obra é atraída constantemente para pontos exteriores, mas é gerada na intimidade do leitor, e nele encontra seu nascimento eterno. É uma obra que se esfacela a cada página, mas que no entanto apresenta os mais consistentes comentários sobre si mesma. O autor desses comentários é Tristram. Seu olhar sobre sua própria construção e dificuldades narrativas nos diz tanto mais sobre ele do que sobre a obra. É esse o mosaico do silêncio, que, tendo por base uma narrativa como um diálogo constante e ininterrupto com o leitor, também narra pelos vazios:

—Mas observai, senhora, que vivemos em meio a enigmas e mistérios—as coisas mais óbvias que se nos atravessam o caminho têm lados obscuros, que mesmo a visão mais perspicaz não alcança penetrar; e mesmo os de mais claro e elevado entendimento, entre nós, veem-se desconcertados e ignaros diante de quase toda greta nas obras da natureza; assim, como milhares de outras coisas, esta também se nos aparece de modo tal que, embora não possamos raciocinar a respeito,—logo lhe descobrimos o que tenha de bom, e, com a permissão de vossas reverências e senhorias—é quanto nos basta. (TS, IV, 17, 300)

No tópico anterior, esboçamos como Tristram, na sua figura de protagonista que faz escolhas narrativas e textuais, apresenta um discurso que se posiciona sempre pela ótica de si mesmo frente ao outro. Isso institui a autenticidade de uma personagem que se reconhece no mundo e que reconhece seus interlocutores e o que eles pensarão de suas peculiaridades, tanto os leitores futuros quanto aqueles cujos hábitos já conhece por ter lido comentários e resenhas. Diante disso, cabe perguntar acerca de Tristram enquanto indivíduo, que constituiria sua posição de

personagem: “Tristram entra em crise?”, e “qual é o seu conflito?”. Vimos até aqui como se desdobra na obra de Sterne uma poética de íntimo entrecruzamento entre a existência e a linguagem, ideia que percorremos principalmente pelo olhar de Lukács. O romance de Sterne trata do percurso da personagem em suas memórias que, trazidas com cuidado e atenção a detalhes, o faz refletir sobre o que narra, esfacelando-se a obra enquanto forma, mas aprofundando a experiência de Tristram. Isso proporciona ao leitor uma experiência subjetiva em cada digressão que aparente disparata a olhares apressados, ansiosos por enredos.

A vida é feita de instantes, e todo instante é tão cheio de força da vida inteira que, ao lado de sua realidade vivente, daquilo que sabemos que foi e que pode ser outra vez, tudo se perde no nada vazio; tudo aquilo que apenas vincula e obriga, sem fecundar nossa vida. (LUKÁCS, 2017, p. 211)

Sterne é capaz de captar a essência do momento, ainda que seja um momento vazio, ainda que esteja em um deserto de ações e de palavras. E sua personagem capta a vida que pulsa nas mais diversas formas, sendo capaz de suscitar as diferentes sensações e representações. Ensaíamos aqui, inicialmente, a ideia de que a configuração de Tristram está no seu lamento constante quanto aos seus fracassos, que começam antes mesmo de estar no mundo. Na espiral de frustrações em que entra, fracassa também como romancista que, ao remexer em suas memórias, encara o fracasso da incompletude que é inerente a todo e qualquer ser humano. Sobre essa ideia existencial de fracasso, nos inspiramos na proposição de Benedito Nunes quando analisa os romances de Clarice Lispector, mas que caberia como análise também de *Tristram Shandy*, visto que a escritora brasileira era semelhantemente afeita a personagens-autores e à luta com as palavras:

Fracassam como todo ser humano fracassa, incapaz que é de atingir pelo conhecimento, pela ação ou pelo coração, a plenitude a que aspiram. A romancista fracassa com a linguagem, isto é, com a experiência levada ao seu último limite, à sua extrema consequência, do confronto decisivo entre realidade e expressão. (NUNES, 1976, p. 137)

Vemos que a crise que Tristram enfrenta está no seu caminho narrativo. Quando lá no início se propõe a narrar sua vida a partir do ato que gera seu embrião, reconhece a necessidade de representar os indivíduos que o rodeiam nos momentos de seu primórdio e de seu nascimento. Aí encontra o primeiro grande problema, que hoje parece ser o lugar comum no qual se inserem as narrativas de

todos os setores, sejam eles científicos, sociais, filosóficos ou literários: é preciso recortar eventos, e a decisão é sua; desses eventos é que o leitor criará alguma ideia sobre as personagens, mas que não será jamais semelhante ou equivalente à ideia que ele próprio experimenta nas percepções de tais indivíduos. Assim, escolhe representar cada um pelo seu cavalinho de pau, ou seja, a partir dos sintomas que levam cada qual a se entregar aos passatempos apaixonadamente, revelando suas verdadeiras formas de olhar o mundo. Mas mesmo isso não pode ser plenamente descrito por palavras, a linguagem verbal não dá conta de expressar todas as significações, e o personagem autor segue tentando. Entrega-se, com isso, a inumeráveis digressões, com narrativas que visam oferecer múltiplas perspectivas de cada evento. Por esse olhar, Tristram reconhece que a personalidade se esconde naquilo que pulsa por trás das palavras e das ações: “Nada mostra sob luz mais divertida os caracteres de meu pai e do meu tio Toby do que as suas diferentes maneiras de agir diante do mesmo acidente [...]” (TS, VIII, 26, 559).

O seu conflito, portanto, é com as palavras que em diversos momentos abandona, por rebeldia ou inspiração, potencializando sua jornada como escritor e sua subjetividade no revirar de suas memórias e de sua imaginação. Contendo-se aqui e ali, empolga-se lançando mão de acrósticos, desenhos, linhas, listas, asteriscos e escrita musical. Em seu desespero de se aprofundar suficientemente nas histórias transversais, traz os textos na íntegra para seu romance, de modo que o leitor tenha uma experiência direta com o evento marcado na digressão. Nessa interpolação de textos encontram-se Odes, cartas, contos. Na experiência com suas percepções dos impedimentos de representação, de limites da obra, de limites da participação do leitor, Tristram por vezes abole a palavra, oferece o silêncio em contraste com o turbilhão de vozes e pensamentos que afluem constantemente. Por vezes, se rende à apresentação direta das múltiplas vozes e pensamentos que perpassam a cena, rompendo a estrutura narrativa, momentos estes que aparecem com o sinal { para demarcar o acontecimento.

Frente a seus familiares, que vivenciam um abismo na comunicação, e dada as inconstâncias dos eventos, sempre marcados por descompassos, Tristram luta para atingir o ponto de excelência na linguagem capaz de exprimir aquilo que ele vê como sublime, como ápice de sensibilidade, mas que pode por vezes soar tolo ou obsceno. Seu medo é que o apelo ao sentido unilateral apague as sutilezas que são impossíveis de captar pela palavra. E esse acaba por ser o reconhecimento final da

obra, que não declara quase nada em termos cronológicos. Essa é a experiência de vida do narrador-personagem enquanto um autor que refletiu sobre as configurações de sua própria memória, sobre como se deixou afetar pelas ações narradas por seus familiares, pelas suas relações com os leitores-personagens, com seus amigos Yorick e Eugenius – uma personagem que declara: “viver ou escrever (o que no meu caso é a mesma coisa)” (*TS*, III, 4, 185). Tudo isso comprova que não é a vida em si que importa, mas as vivências, aquilo que carrega na essência algo incomunicável, incoerente e único:

Seus imaginações e seus castelos de areia, suas fantasias e seus instantes desperdiçados: isso é a vida, e ao lado dela tudo parece se dissolver num esquema vazio, tudo aquilo com base no qual chamamos de irreal sua vida. E do mais profundo estranhamento entre os homens surge uma alegria jubilosa, porque aquilo que os separa também lhes dá vida – porque outra vida, comunicativa, seria vazia, seria um esquema sem conteúdo. (LUKÁCS, 2017, p. 212)

Sterne proporciona em sua poética, isto é, no conglomerado de significações que se enlaçam das primeiras às últimas digressões, referências, intertextualidades, recortes, cortes e imagens na obra, uma reflexão sobre a identidade pessoal e o Ser. Sobre esse tema, que Bakhtin, Foucault e inúmeros outros autores respaldam, o crítico clariceano fornece a síntese:

Uma parte do que somos, o Eu individual, sintetizando atitudes, sentimentos e pensamentos, é formado pelos conceitos que constituem a nossa herança cultural, socialmente transmitida, e aos quais corresponde um modo peculiar de expressão, que se consubstancia nas formas da língua que falamos, nas palavras-chave, nos clichês verbais utilizados para o entendimento cotidiano e para a satisfação das necessidades práticas. As palavras nada têm de problemático quando é essa parte da personalidade [...] que está em jogo. Tudo se passa como se houvesse uma harmonia preestabelecida entre pensamento e coisa, como se, desde que o homem é homem, palavras e realidade, elementos da mesma natureza, concordantes e até idênticos, tivessem crescidos juntas. (NUNES, 1976, p. 131)

O problema surge quando se dá um mergulho nas inquietações, quando então as palavras se tornam barreira para a comunicação. Para escrever seu romance, Tristram já sabia de antemão quais histórias narrar. Os eventos e anedotas que ele traz para apresentar cada personagem, ainda que sejam fatos que se desenrolaram em sua primeira infância, ou antes de seu nascimento, foram capturados por ele de algum modo por meio da narrativa de terceiros. Sua abordagem, portanto, se dá pela memória. Nesse desenrolar da memória em narrativa, são as lembranças que

ele vai deixando adentrar a mente e o papel conforme o acometem, mas que não se dão de maneira direta, como imagens dos indivíduos expostas com sons, silêncios, microexpressões, medos, paixões, o que só seria possível através da “janela de Momo no peito humano” (TS, I, 23, 107). São apenas palavras.

A configuração das opiniões de nosso herói frente aos eventos que o marcaram e até mesmo os próprios eventos que inconscientemente se fixaram em sua memória e assolam suas lembranças no momento de escrever demarcam a sua relação com o imaginário; a maneira pela qual ele aborda o real, pela qual retorna aos eventos e os simboliza, ficcionalizando suas experiências e opiniões, é o que faz da obra um romance sobre autobiografia.

O fictício tem caráter transicional, movendo-se numa complementaridade entre o real e o imaginário, só podendo existir por meio desses processos de troca contínuos: “O fictício não é idêntico à obra literária, mas a possibilita”, por intermédio do imaginário que é “outra condição constitutiva do texto literário” (ISER, 2013, p. 239). E esse imaginário que perpassa o texto também o afeta mediante cada leitor que com ele se relaciona, numa via de mão dupla, em termos barthesianos de escritura, conforme veremos no terceiro capítulo. Na esteira desse pensamento, Dau Bastos (2013, p. 11) sumariza a instância de ficcionalidade do homem na construção de si:

Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se.

Um autor – e precisamos lembrar que Tristram é um autor-personagem, visto que esta é a sua profissão –, quando disposto a escrever sobre sua autobiografia romanesca, está em face de um resgate de suas experiências pela memória. Consiste em uma manipulação no tempo presente de experiências que estão no passado, conforme aponta, comentando o pensamento de Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 267):

[...] somente a arte da narração nos poderia reconciliar, mesmo que nunca definitivamente, com as feridas e as aporias de nossa temporalidade, marca inequívoca de nossa finitude e de nossa morte e, simultaneamente, de nossa incapacidade em dar de nós mesmos outras imagens e outros conceitos que as formas efêmeras da história. O tempo nos escapa e, por ele, como que escapamos de nós mesmos; mas a retomada dessa fuga na

matéria frágil das palavras permite uma apreensão nova, diferente da queixa costumeira sobre a vaidade do tempo e da vida, dessa nossa experiência da fugacidade.

O texto da autora intitula-se *Por uma filosofia do cogito ferido*, justamente porque Ricoeur propõe pensar as “inúmeras maneiras do sujeito humano habitar o mundo” (GAGNEBIN, 1997, p. 262). Subvertendo a ordem do Cogito cartesiano “Penso, portanto sou”, a filosofia de Ricoeur coloca em questão os múltiplos desdobramentos do eu que já não carrega uma ideia totalizável, integral, e sim um ser que se compõe a cada momento, em cada circunstância.

Em *Tristram Shandy*, o ser humano já se evidencia como alguém cindido, o sujeito dividido que a psicanálise mais tarde vai teorizar, aquele que não mais detém qualquer autoridade sobre a apreensão do eu. Exemplo disso é a frase de Walter Shandy já citada, na qual ele fala sobre as “milhares de aberturas despercebidas [...] que permitem a um olho penetrante entrar imediatamente na alma de um homem [...]” (TS, 1984, p. 409). Essa abertura é a divisão do sujeito, o desconhecido de si próprio, que está na alma, sendo portanto o inconsciente, aquilo não revelado à superfície a não ser por um ato simbólico e que se ficcionaliza para recalcar a causa: desponha a partir de ações que “surgem por conta própria e são admitidas porque não se suspeita de seu fim e de sua intenção [...] Elas expressam algo que o próprio agente não suspeita nelas e que, via de regra, não pretende comunicar, e sim conservar para si” (FREUD, 2019, p. 229). Configura, assim, um eu desconhecido, um desdobramento mais profundo que desestabiliza a concepção de identidade.

O inconsciente, portanto, é esse “algo que fala no e através do sujeito, a despeito dele próprio” (HOMEM, 2011, p. 86). Ainda que se distancie da consciência do discurso emitido, é o que pulsa, o que move o sujeito, e que se revela pelas frestas, pelos lapsos, pelos atos falhos. Quando a psicanálise sistematiza a presença do simbólico na formação do indivíduo, tem-se em cena um homem que elabora particularmente o real e o organiza em narrativas. Isso apregoa ao indivíduo ao mesmo tempo que uma liberdade, pois não precisa ser escravo de qualquer determinação ou ideal, também uma insegurança frente a esse outro em si mesmo que sempre escapa, que não possui forma clara. É assim que a narrativa de ficção, diferentemente da narrativa histórica, que se orienta pelos rastros de um real ausente, instaura uma relação com o leitor pela irrerealidade, propiciando um “remanejamento da experiência temporal” (GAGNEBIN, 1997, p. 268).

Ao lado de um estilhaçar da identidade caminha o limite da linguagem, incapaz de abarcar uma ideia de totalidade subjetiva que não é una e integral. Opera aí uma “barra que separa inelutavelmente o significante de seu significado, a enunciação de seu enunciado” (TROCOLI, 2015, p. 20). Clarice Lispector chamaria, dois séculos depois de Sterne, de o “it”, aquele algo de si que não pode ser apreendido pela palavra. A ânsia da narradora-autora de *Água Viva* é poder representar, em narrativa, algo que sequer pode ser formulado pela linguagem, aquilo que pulsa no ser: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se” (LISPECTOR, 2019, p. 35).

O mesmo esfacelamento frente a uma ideia totalizadora de identidade perpassa a narrativa de Joana, em *Perto do coração selvagem*. Joana é a representação da construção em estilhaços do indivíduo. Ali também se instaura a ânsia por identificar e por representar em palavras algo que está submerso, mas que não pode ser desvencilhado da linguagem, ainda que esta não seja capaz de abarcá-lo por completo:

A distância que separa os sentimentos das palavras. [...] E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo. (LISPECTOR, 1998, p. 94-95)

É a linguagem, portanto, que precisa, ao lado do imaginário, ficcionalizar a vida. Quanto mais se explora o potencial de significações, mais luz se obtém em meio ao opaco. O sentido é a sombra fraca, fluida, das palavras. É a palavra, pelos seus limites e pelo seu vazio, que realiza o intervalo entre nós e as coisas, numa distância que, ao potencializar os sentidos, nos permite ser/existir. Assim, a palavra atinge, ao mesmo tempo, o ponto de ser imagem e de ser indeterminação. Como coloca Blanchot (2018, p. 83), é um movimento de abrir as coisas, “liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo, consentindo a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é “o secreto prolongamento de sua substância”. Pensando nessa relação, fica evidente a batalha travada e narrada por Tristram ao usar as palavras no lugar das coisas, que ele traz como primeiro plano ficcional por tratar-se de sua própria angústia, que é não ser possível cobrir a distância entre a vida e sua representação:

[...] todas as vezes que a pena e a situação parecem se tocar, ainda há a própria escrita como o divisor insuperável entre as duas, deixando apenas a opção de escrever sobre a escrita. Assim, a escrita nunca pode coincidir com a vida [...] Autobiografias que aparentam “alcançar” isso, não são nada além de realizações ilusórias de propósitos definidos que substituem interpretações da vida pela própria vida. Por implicação, Tristram ataca a forma autobiográfica do romance do século XVIII precisamente porque ela encobre o hiato entre vida e representação. Por outro lado, contudo, quer escrever sobre sua vida e não sobre o hiato [...] Quer experimentar algo sobre si mesmo e não precisaria escrever se já soubesse quem era⁶⁹. (ISER, 2008, p. 27, tradução nossa)

Tristram vive, existe, no seu labirinto narrativo, no aqui e agora, pois algo além disso só existe enquanto se narra/lê. Nessa luta com as palavras e com a representação, tem-se o silêncio como a mais próxima representação desse algo opaco que escapa, conforme aponta Maria Homem (2011, p. 23) apoiando-se em Berta Waldman:

[...] o avesso da presença tão marcante e quase absoluta da palavra só pode ser o silêncio, esse “buraco negro” que é ao mesmo tempo nada, ausência, e totalidade, todas as possibilidades semânticas contidas no intermezzo, na entrelinha. “Porque quando a linguagem silencia, a pausa potencializa todos os significados possíveis”.

Assim também se configura o romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, marcado pelo esvaziamento, com um narrador consciente de sua função de escritor, que divide a obra em dois eixos:

O narrador está alerta à própria escritura da ficção enquanto atividade que demanda truques, que ele, pobre dele, simplesmente não possui ou não lhes atribui utilidade. Por outro lado, às vezes ele os tem em abundância. É difícil decidir por quem lamentar mais, se por Macabéa ou pelo narrador, se pela inocente vítima da vida ou pela altamente cônica vítima de sua própria derrota. Daquela que sabe tão pouco ou daquele que sabe demais. (TÓIBÍN, 2017, p. 169)

O escriptor de Macabéa, Rodrigo, se reconhece como instância narrativa, falando de si como parte da obra, mas expõe sua necessidade latente de contar

⁶⁹ No original: “But whenever pen and situation appear to touch one another, there is still the writing itself as the unbridgeable divide between the two, leaving only the option to write about writing. Thus, writing can never coincide with life [...] Autobiographies which appear to ‘achieve’ this are nothing but illusory fulfilments of set purposes which substitute interpretations of life for life itself. By implication Tristram attacks the autobiographical form of the eighteenth century novel precisely because it conceals the gap between life and representation, but on the other hand he does want to write about his life and not about the gap [...] He wants to experience something about himself, and he would have no need of writing if he already knew who he was.” (ISER, 2008, p. 27)

uma história que o marcou, que o atravessou de maneira profunda. A narrativa em primeira pessoa centraliza a expectativa quanto à protagonista da história, enquanto o narrador-autor busca o melhor trato da linguagem para representar aspectos tão densos que precisam ser contados: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? [...] A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A história de Macabéa não é fácil de ser contada, com tamanha e inocente experiência de miséria social, mas o narrador segue até as últimas páginas relutando entre o ímpeto de abandoná-la e o impulso de eternizá-la, ainda sem saber aonde pode chegar.

Essa relação de deslocamento do autor é bastante semelhante à do romance Sterneano, que também coloca a questão sobre o início e o fim de suas histórias que lhe acometem como urgências verbais. Sua pergunta central, como formula Ricks (1967, p. 13), é acerca de por onde começar. Mas diferentemente de Tristram, Rodrigo se faz presente apenas como voz e operação narrativa. Já Tristram silencia e percorre ele próprio o caminho de seu silêncio. Ele experimenta um deslocamento de sua figura na obra, na experiência de se pôr a si mesmo como leitor de sua narrativa e como autor que prevê as operações do leitor. Ou seja, quando suprime, por exemplo, frases de conteúdo sexual ou palavrões, explora aqueles sentidos por outras vias. Quando Tristram declara oficialmente seu nascimento ao fim do capítulo IV, reconhece que nada mais fez “do que limpar o terreno para erguer o edifício” (TS, IV, 32, 339). Ou seja, até o momento, não se falou efetivamente de seu percurso, senão sobre como se tornou possível tal função de escritor e da necessidade de escrever sobre sua vida. Na relação dialética entre narrador e leitor travada na mente de Tristram, têm-se os traços de sua materialidade, que sofre com a pena e com as ideias:

Em menos de cinco minutos terei atirado minha pena ao fogo e a minúscula gota de tinta grossa que reste no fundo do meu tinteiro, logo a seguir.—Entrementes, tenho umas poucas coisas a fazer até então—uma coisa a nomear—uma coisa a lamentar—uma coisa a esperar, uma coisa a prometer, e uma coisa a ameaçar.—Tenho uma coisa a imaginar—uma coisa a declarar—uma coisa a esconder—uma coisa a escolher, e uma coisa por que rezar.—A este capítulo chamarei, portanto, o capítulo das COISAS—[...]

[...] E quando eu chegar enfim a eles—asseguro-vos, boa gente,—(não me importam os estômagos delicados aos quais possa desgostar) que não serei nada cuidadoso na escolha das minhas palavras;—a coisa que tenho a *declarar*—é que receio não poder chegar-lhes ao fim em apenas cinco

minutos—e a coisa que *espero* é que vossas reverendas senhorias não se ofendam—se vos ofenderdes, podeis contar, minha boa *gentry*, que no próximo ano eu vos darei algo com que de fato vos ofenderdes [...]. (TS, IV,32, 340)

Assim como a leitura de *Tristram Shandy* está garantida pelo aspecto do suspense, que mantém o leitor a ele conectado na expectativa de chegar ao conhecimento dos assuntos prometidos, também Tristram declara sua ansiedade por chegar a tais assuntos e pela reação de seu leitor. Considerando que Tristram só existe na instância da leitura, quer ele prolongar a narrativa, as histórias, a escritura, para que possa manter longe a morte. A relação com o tempo, com a morte e com a necessidade de narrar perpassa a obra de Sterne em diferentes medidas. A consciência do narrador sobre os limites da narrativa é impulso para experimentações. Enquanto protagonista, precisa existir por meio do discurso, e como autor-personagem precisa continuar o trabalho narrativo para que possa existir.

Na esteira de Barthes (2004, p. 24), “o campo do escritor é apenas a própria escritura [...] único espaço possível de quem escreve”. É a escritura que configura não apenas a existência do texto, na medida em que permanecerá mais tempo em processo de leitura, mas também porque o autor ali se constrói: “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da ação” (BARTHES, 2004, p. 22). Nesse processo, no escrever moderno, aquele que escreve não se percebe de fora, e sim é afetado em sua subjetividade que ali se faz presente.

Blanchot, ao discorrer sobre Rousseau e sua luta contra a escrita, em busca de liberdade e fidedignidade ao trabalho literário que trate do eu, afirma sobre a literatura: “é a maneira de dizer que diz pela maneira, assim como [Rousseau] vê que existe um sentido, uma verdade e algo como um conteúdo da forma, no qual se comunica, apesar das palavras, tudo aquilo que dissimula sua enganosa significação” (BLANCHOT, 2018, p. 65). Com o crítico francês, vemos que Rousseau também se questionava quanto à caracterização verdadeira do indivíduo, sobre como transpor para a literatura a “experiência original” do indivíduo, levando-o à questão “quem sou eu”: “em que ele quer não apenas mostrar-se ‘por inteiro ao público’ mas também manter-se ‘incessantemente sob seus próprios olhos’, o que o

obrigará a nunca parar de escrever, a fim de tornar impossível ‘a menor lacuna’, ‘o menor vazio’” (BLANCHOT, 2018, p.64).

A busca de Tristram por permanecer vivo dilatando o tempo narrativo, para que a roda da obra continue a girar e a manter a leitura o máximo possível perpassa pela ideia de que:

Se a linha reta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos. (LEVI, 1974, p. 44)

O domínio não está na mão que escreve, mas na ausência do escritor frente à sombra da palavra. O domínio do escritor “consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante” (BLANCHOT, 2011, p. 16). A escrita é interminável e o escritor perde as certezas diante das palavras que exprimem além de seus próprios limites; é a perda da autoridade de escritor. E então temos o autor Sterne que, ao produzir *Tristram Shandy*, pensou até mesmo nas operações do vazio, ou, emprestando as palavras da crítica clariceana brasileira: na “tensão dialética entre silêncio e palavra” (HOMEM, 2011, p. 156).

Como explanamos no primeiro capítulo, Sterne elaborou de perto a edição do romance, produzindo o espaçamento das palavras de modo que isso afetasse a leitura página a página, portanto, tensionando a relação entre as palavras e o sentido, as palavras e a leitura. Considerando a relação do autor com o coletivo de escritores satíricos *Scriblerian*, Fanning (1998, p. 442, tradução nossa) aponta que:

Nas obras *Scriblerianas*, a excessiva presença de tinta demarca o texto performativo, enquanto, para Sterne, com notáveis exceções como as páginas marmóreas ou pretas, é a ausência de excesso de tinta que encena uma performance. Em outras palavras, é o espaço não ocupado da página que produz muitos dos efeitos de *Tristram Shandy*.⁷⁰

⁷⁰ No original: “In the *Scriblerian* works the excessive presence of ink marks the performative text, whereas, for Sterne, with notable exceptions such as the marbled or black pages, it is the absence of excessive ink that enacts a performance. In other words, it is the unoccupied space on the page that produces many of the effects of *Tristram Shandy*” (FANNING, 1998, p. 442).

Considerando que o silêncio é inerente tanto à fala quanto à escrita, visto que não falamos sem pausa, assim como as palavras estão espacialmente distantes uma da outra, encara-se nesse enlace a conversão da linguagem em imaginário, ou a presença do imaginário na linguagem. Esses movimentos de conversão exprimem o vácuo entre um e outro. Assim, “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Frente a isso, é compreensível a comparação feita por Iser que atesta a presença de Sterne em Joyce: “No século XX, Sterne tornou-se um marco para a narrativa moderna, que remove seus próprios pressupostos para falar do que empalidece no mudo, ou do que significa quando o mudo irrompe na fala”⁷¹ (ISER, 2008, p. 128, tradução nossa).

⁷¹ No original: “In the twentieth century Sterne has become a landmark for modern narrative, which removes its own presuppositions in order to speak of what pales into speechlessness, or of what it means when speechlessness breaks into speech” (ISER, 2008, p. 128).

CAPÍTULO 3 – Leitores-Escritores: esse texto que escrevemos na leitura de *Tristram Shandy*

Esse texto que escrevemos em nós quando lemos.

Roland Barthes – *O rumor da língua*

Aqui estão os livros deixados abertos para a construção do leitor, como uma caixa de lego: o *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, evidentemente, que nos permite ler de qualquer jeito [...]

Alberto Manguel – *Uma história da Leitura*

3.1 A existência do leitor pelo texto: a leitura espelhada por Tristram

3.1.1 Os arredores da leitura

Com a tessitura da palavra, o que se constitui no leitor? A essa questão se dedicaram teóricos como Roland Barthes e Wolfgang Iser, por exemplo, mas também pensava em tal tema a personagem Tristram Shandy, que observava sua família ser constantemente afligida pelo impacto das palavras. Tristram traz como tema central, ao pensar sobre a produção de sua autobiografia, o modo como se lê: a movimentação corporal do cabo Trim ao fazer uma leitura pública do sermão, a leitura obsessiva de seu pai que persegue as teorias quase dogmaticamente, a dificuldade que todas as personagens têm em fazer uma leitura acurada d'O Outro, e a leitura de seu público pressuposta pelo próprio narrador-autor. Assim, buscamos neste terceiro capítulo refletir sobre o ato da leitura e a sua representação no romance de Sterne.

Ao abrir um livro, a mente aviva as cenas suscitadas pelo narrador, sejam elas permeadas de ações ou de fluxos de ideias de quem ali se expressa. Mas ainda que esteja, o leitor, concentrado nesse universo do livro, não deixa de receber inúmeras percepções da realidade que o cerca. Tais percepções são participantes no ato da construção de sentido ao ler. Marcel Proust, no texto *Sobre a Leitura*⁷², escrito em 1905, evoca diversas relações que estabelecemos com o mundo no momento em que lemos, relações estas que ajudam a compor a obra que temos em mãos. Até

⁷² Texto escrito para a introdução de sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin.

mesmo as interrupções que nos fazem levantar constantemente os olhos da página são elementos que “a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências”, mas que também fazia com que, em nós, se gravasse:

[...] como uma lembrança tão doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais. (PROUST, 2003, p. 9-10)

O autor, com tais reflexões, demarca a experiência íntima que existe entre leitor e obra, sendo ambos tão completamente ativos no processo da leitura que a surpresa diante da releitura torna-se um novo elemento a compor a obra: na segunda experiência, o leitor não somente traz suas novas impressões na formulação da leitura, como também se lembra da experiência que tivera na primeira vez em que mergulhara naquelas páginas, sentindo a melancolia da ausência de um eu que não mais se constitui ali, mas que está presente na memória, sendo evocado pelo novo ato de leitura.

Clarice Lispector fala explicitamente dessas várias vidas que a leitura demarca: “Perguntaram-me uma vez qual fora o primeiro livro de minha vida. Prefiro falar do primeiro livro de cada uma das minhas vidas. Busco na memória e tenho a sensação quase física nas mãos ao segurar aquela preciosidade” (LISPECTOR, 1973, s./p.). Esse olhar registra a experiência de leitura como um ato subjetivamente ativo, que é atualizado de acordo com a disposição do leitor, que se vê em meio a outras vidas que não a sua, mas tendo plena consciência de si nesse instante. Se o leitor ativa o universo literário pela sua disposição psíquica, tornando a obra única a cada ato de leitura, é porque sua experiência envolve diretamente o seu inconsciente, que é marcado por experiências das quais pode inclusive se tornar consciente nesse ato. Vincent Jouve (2002, p. 115) diante desse caso fala de um eu imaginário que esteve adormecido, mas é despertado no durante a leitura, levando o leitor ao passado. Tal movimento está ligado ao estado de sono:

Em termos de energia psíquica, a situação do sujeito que lê aparenta-se com a do sonhador. A leitura, como o sono, fundamenta-se na imobilidade relativa, uma vigilância restrita (inexistente para aquele que dorme) e uma suspensão do papel de ator em favor do receptor. O leitor, colocado, assim numa situação econômica parecida com a do sonhador, deixa suas

excitações psíquicas se engajarem em um início de “regrediência”. (JOUVE, 2002, p. 115)

A regrediência seria justamente esse movimento do que sai do inconsciente do leitor e traz a representação para um plano de alucinação, em que o desconhecido se funde em certos níveis com um eu do sujeito até então também desconhecido. Isso permite a identificação do leitor com a personagem romanesca: é porque a personagem passa a ter muito do leitor em sua composição. Assim, numa releitura, os sentidos, as imagens, as impressões e os sentimentos são outros. Isso porque modificou-se a peça fundamental do texto: o leitor, aquele que cria a partir do seu desejo.

Diante do texto, o leitor confronta suas expectativas, seus desejos e suas limitações. Considerando que o indivíduo é um ser que se narra a si mesmo, ou seja, que constrói a si mesmo uma ideia de sua personalidade, ler implica confrontar sua narrativa, sua visão de mundo, com a visão de mundo exposta na obra, mas ainda assim conhecida pelo leitor. De acordo com Wolfgang Iser (2013, p. 49), a relação do leitor com o texto literário implica um processo de assimilação de experiência que “se origina da transgressão do que somos”, considerando principalmente o fato de que o mundo empírico perpassa o mundo do texto sob outra ótica, o que serve de maleabilidade interpretativa. Para Roland Barthes, pensando o leitor frente ao texto literário, a leitura é vista especificamente como produção: o produto consumido é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. Assim, o leitor é colocado como um sujeito que, diante da pluralidade do texto no sentido de uma explosão de significados dos quais não capta tudo, mas sim faíscas, fagulhas, ruídos, o leitor é tido como alguém que atravessa o texto, que realiza uma travessia por entre a vegetação que é o Texto: “[...] o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados [...]” (BARTHES, 2004, p. 70).

Os códigos que compõem o texto são conhecidos, porém, a combinação deles que será captada de modos diferentes em cada ato de leitura é única, e isso fundamenta o que o autor chama de passeio que nunca poderá se repetir. Configura-se assim o evento único de cada leitura. O leitor está só, no ato, no instante de cada labirinto de leitura que adentra. Do mesmo modo, atos externos, citações, referências atravessam o Texto: é intertextual e entretextual por natureza,

não sendo possível rastrear tal rede dialógica, fluida e sutilmente emaranhada como uma teia de aranha, conforme a referência estabelecida por Barthes (2015, p. 74-75). O texto atravessa o leitor, tocando em sua experiência conforme cada instante de leitura, e o leitor atravessa o texto com a sua experiência que o faz existir.

Em termos mais objetivos, ao considerar o texto uma parte que necessita do leitor para existir, Iser observa que a leitura do texto literário configura um jogo em que as regras não estão dadas e sequer são reveladas e, “como cada atualização do texto é governada pelo código de consciência do leitor, a regra aleatória funciona ao mesmo tempo como possibilidade de identificação de tal código” (ISER, 2013, p. 372). Assim:

O leitor reage adequadamente ao jogo do texto somente se jogar o texto de acordo com a regra aleatória, descobrindo-a simultaneamente. Como seu engajamento nunca é definitivo, ele permanece no limiar daquela inacessibilidade que Fink entendera como característica do “mundo especular” do jogo. Tal mundo é inacessível, pois é apenas uma cena imaginária à qual se gostaria de “emprestar” realidade, já que se pode “vê-la”. O elemento aleatório do jogo do texto permite que a disposição do leitor se torne o código da regra aleatória. (ISER, 2013, p. 372)

Nesse ato, a leitura se constitui pela experiência simbólica do leitor, visto que, diante do texto literário, precisa lidar com símbolos, com aquilo que não está dado de forma clara, com aquilo que pode ser vazio ou pode ser repleto de significações, a depender de quem lê. Essa experiência diz respeito unicamente ao leitor, para o qual o símbolo existe: “é o leitor que, diante da narrativa, experimenta um poder de afirmação que parece transbordar infinitamente a esfera limitada em que esse poder se exerce”, momento em que o leitor sente que algo precioso lhe está sendo mostrado, e que ele precisa olhar cautelosamente para poder enxergar, pois não está entregue de maneira direta (BLANCHOT, 2018, p. 128).

O texto literário, diferentemente da tela de cinema que entrega todo o estímulo necessário para a criação do espaço e figuras ficcionais, exige que o leitor estabeleça suas próprias representações daquilo que lê em palavras. Assim, o texto trabalhará com pressuposições daquilo que o leitor é capaz de jogar no plano das significações. Pode ser revelado todos os detalhes concernentes a uma personagem e a um contexto e espaço, ou então deixar lacunas para que o leitor as preencha conforme sua experiência. O narrador de Sterne, se não nos atermos somente a seus discursos sobre a leitura, mas sim sobre o modo como está construída a

narrativa, apresenta uma grande confiança de que o leitor que lhe segue o influxo está disposto a lidar com as lacunas, reconhecendo que a leitura demasiada atenta, ou seja, que busca não perder nenhum detalhe, é inútil, pois perderá a alma da história contada.

Tristram muitas vezes esconde os nomes de cidades, de ruas, de pessoas, suprime falas, sempre substituindo tais palavras por pontilhados ou asteriscos, que desperta o leitor para sua inicial intenção declarada: a de pintar os seres humanos pelos ângulos que não são necessariamente vistos por fora, mas sentidos pelos que lhes observam as atitudes. Se enquanto biógrafo, não pode se sentar perante os indivíduos e observar-lhes no peito, por uma janela de vidro, todas as nuances, ambiguidades e sutilezas que os compõem, então se faz necessário traçar suas representações captando-os em seus momentos de lapso (que configuram seus *hobbyhorses* (cavalinhos de pau), no momento de lazer em que estão despreocupados, relaxados, entregues ao ócio que acaba por denunciar seus sintomas, suas pulsões) (TS, I, 23, 107-109). Sua ideia acerca do cavalinho de pau, contudo, traz inúmeras referências veladas às genitálias, demarcando a estreita relação entre os aspectos da experiência do indivíduo e seus impulsos sexuais. O leitor real, para captar tais sentidos, precisa ora se distanciar de suas teses declaradas pelo discurso, ora aproximar-se delas.

No início deste capítulo apresentamos a ideia acerca da realidade experimentada pelo leitor que se insere em sua leitura do texto. Trouxemos a reflexão de autores sobre uma experiência de leitura intimamente ligada ao momento vivido pelo leitor, mas que de tal modo é subjetivo e único que não deixa rastros no texto. Frente à materialidade do livro, o leitor é passivo e insignificante; seu nome não consta inscrito ali, sua existência é algo transparente. A textura não se altera, a obra criada pelo autor em termos de textos e frases continua a mesma. Desse ponto surge a complexidade da ideia de obra, que reside no paradoxo de existir enquanto ilusão da forma do livro, e existência no/pelo leitor.

A palavra foi algo para o autor, ele a escolheu cuidadosamente ou ligeiramente frente à ânsia de expressar seus afetos e atos criativos. Mas estando o texto dentro do livro, em sua composição material, marcada pela tintura e traçado mecânico que a imprimiu e reproduziu em milhares de cópias, “sem leitor é um não texto, quer dizer, só pegadas negras em uma folha em branco” (CHARTIER, 2001, p. 88-89). A obra precisa ser despertada pelo ato da leitura. Para os estudos de narratologia, um

texto é incompleto, uma vez que “representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 2011, p. 35). Para que o efeito estético do texto exista, necessita que o leitor opere pelos vazios, silêncios e “não-ditos”, aspecto que é expresso por Umberto Eco (1994, p. 9) pela ideia de que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”.

Para um autor, que conhece o momento antecedente à palavra e que também conhece aquilo no qual se transforma a ideia depois de posta em palavras, a palavra já não carrega mais o mesmo uso. O autor, lendo seu trabalho, considera quais leituras poderão ser feitas ali. Sendo móvel, ou seja, não fixa em sua significação, a palavra será desperta pelo leitor, cada qual de um modo específico, flutuando para fora das páginas, no plano do simbólico. Assim, nem mesmo para o autor as palavras têm fixidez. Ainda que haja muitos limites a essa experiência semântica, os recortes, os enfoques e as sensações são únicos.

O texto literário, diferentemente de outros textos, não tem por intenção comunicar algo; para isso, poucas palavras bastariam. Nas profundezas da obra, “a palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino” (BLANCHOT, 2018, p. 6-7). A objetividade não é a marca do texto de gozo (de fruição). Barthes (1996), ao falar sobre as diferenças entre o texto de prazer e o texto de gozo⁷³, afirma que o primeiro nos coloca em uma posição confortável de leitura, que “contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela” (BARTHES, 1996, p. 21), enquanto que o segundo nos faz realizar uma leitura que constantemente nos arremessa para fora das páginas. Somos lançados a algo íntimo, seja alguma impressão sobre o momento e o que nos rodeia, com seus ares e cheiros e cores no ato da leitura, seja as experiências que tivemos que são despertadas pelas páginas que lemos. No texto de gozo, nos vemos em “estado de perda”, desconfortáveis, pois “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES,

⁷³ Optamos por utilizar única tradução brasileira deste texto de Barthes, mas em uma leitura orientada pelas ressalvas de Leila Perrone-Moisés sobre os erros cometidos pelo tradutor. No caso do conceito de gozo, foi traduzido equivocadamente por fruição, mas como se trata de um conceito que deriva da noção de gozo lacaniana, trouxemos esse léxico para este texto. Cf.: PERRONE-MOISÉS, Leila. O desprazer do texto. Disponível em: <https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2017/04/06/O-desprazer-do-texto>.

1996, p. 21-22). Esse texto nos faz fruir de algo que não nos permitimos no mundo real.

A terminologia utilizada por Barthes está diretamente ligada aos conceitos do campo da psicanálise, e a palavra gozo, na acepção lacaniana é referente a algo que perpassa entre o prazer e o desprazer, o descontentamento, entre o desejo do sujeito e os sentimentos imprevisíveis; é algo móvel e instável, intenso num descontentamento que, no entanto, faz ficar e querer mais. Assim, o teórico aponta, como uma demonstração desse conceito aplicado à ideia do texto literário de gozo, como seria possível uma tipologia dos prazeres de leitura que tais textos suscitariam. Esse estudo tipológico analisaria leitores de prazer, e seria de cunho, ao invés de sociológico, psicanalítico. Isso porque estaria diretamente ligado à posição discursiva na qual cada leitor se inscreve de modo majoritário, conforme apregoado pelo campo da psicanálise: fetichista, obsessivo, paranoico, histérico. Tais posições discursivas são referentes ao modo como cada sujeito se posiciona frente ao outro, frente a cada nova relação e frente a seu próprio sintoma. A indicação do teórico de como cada um desses sujeitos se portaria frente a um texto de gozo parece um indicativo de como se pode encarar o mesmo texto como um jogo de regras diversamente específico. Assim, segue seu postulado:

O fetichista concordaria com o texto cortado, com a fragmentação das citações, das fórmulas, das cunhagens, com o prazer da palavra. O obsessivo teria a voluptuosidade da letra, das linguagens segundas, desligadas, das metalinguagens (essa classe reuniria todos os logófilos, linguistas, semióticos, filólogos: todos aqueles para quem a linguagem *reaparece*). O paranoico consumiria ou produziria textos retorcidos, histórias desenvolvidas como raciocínios, construções colocadas como jogos, coerções secretas. Quanto ao histérico (tão contrário ao obsessivo), seria aquele que toma o texto *por dinheiro sonante*, que entra na comédia sem fundo, sem verdade, da linguagem, que já não é o sujeito de nenhum olhar crítico e se joga através do texto (o que é muito diferente do se projetar nele). (BARTHES, 2015, p. 74)

Essa especificação do autor permitirá que façamos reflexões sobre as possibilidades de leitura aventadas por Sterne em sua obra, que indicam a sujeição de leitores. Assim, poderíamos questionar: que texto é esse que escrevemos ao ler *Tristram Shandy*? Mas talvez a pergunta mais adequada que esteja a orientar esta análise seja: Que leituras são essas que *Tristram Shandy* incita e permite? De quais modos se pode ler *Tristram Shandy*? O diálogo com a tipologia sugestiva de Barthes, trazida acima, será retomada no último tópico deste capítulo, 3.3, no qual

trataremos do modo como o leitor se ficcionaliza no ato da leitura. Partindo da conceituação de Ong acerca da ficcionalização do leitor, tanto como máscaras que veste em si mesmo na leitura, quanto do narrador que pressupõe papéis aos leitores. Antes de chegarmos a esse ponto, trataremos dos modos como o texto de Sterne oferece tais máscaras ao leitor.

3.1.2 O mosaico shandiano da leitura

Pela voz do narrador shandiano ocorre um espelhamento de leitura. Isso é perceptível se considerarmos que Tristram é uma personagem que narra sua vida e suas opiniões, e o seu recorte é o seu processo de criação autobiográfica, de criação narrativa e de publicação (que envolve a relação com os editores e com o público, ou seja, com as expectativas de leitura). Tudo isso é tema para o enredo ficcional. É pela existência de Tristram, enquanto criatura que desempenha função de narrador-autor-personagem, que se configura o romance. Adotamos aqui a perspectiva de que, ao lermos o livro criado por Sterne, estamos diante da maquinação da mente de Tristram, um escritor por profissão na lida com suas memórias e reflexões.

Sterne coloca para funcionar no próprio enredo do romance o processo de criação, e isso ocorre sob um processo que envolve diretamente o leitor. Tristram, enquanto narrador-personagem, assume uma postura de que sua obra só poderá existir a partir do momento em que o leitor a tomar por algum sentido. Assume, portanto, uma postura dialógica em seu discurso, sempre a dizer algo considerando as possibilidades e dificuldades de interpretação que possa haver aos mais diferentes tipos de leitores. Por vezes aparece a consideração de leitura tratando o leitor em terceira pessoa, por vezes em segunda pessoa. Já no início da narrativa, adota o diálogo próximo aos seus interlocutores: “Creia, boa gente, que não se trata de coisa assim tão insignificante quanto muitos de vós poderiam pensar;—ouvistes todos falar, ousou dizer, dos espíritos animais [...] Pois bem, podeis crer-me [...]” (TS, I, 1, 47). A abordagem da voz narrativa é de proximidade, a inspirar a verdade por trás da sabedoria que está tentando trazer ali. Sua erudição encenada na obra passa justamente por essa verborragia de conhecimentos teóricos sobre os mais

diversos assuntos, com base em inúmeros e respeitáveis autores, trazidos para embasar suas refinadas opiniões.

Trata-se da manifestação da sátira ao conhecimento enciclopédico, ao saber que engloba toda a verdade, capaz de determinar o que é verdade e o que é inverdade, da visão dual impossibilitada de nuances. Um dos pontos em que é possível identificar tal sátira é referente ao assunto tratado no momento em que o narrador convida o leitor a confiar em seu caráter e acreditar no que diz. Tristram, nessa primeira página citada acima, está discorrendo sobre o ato de sua concepção, quando emite a opinião de que o momento íntimo entre seus pais carregava algo muito maior do que se pode pensar. O empenho dos pais no momento da fecundação do herói, nesse contexto, era determinante para a formação do caráter e do desempenho social que ele viria a ter ao longo de toda a vida, conforme crença da época, ironizada por Sterne. Foi por causa do lapso dos pais que os humores de Tristram formaram-se de forma caótica, sendo responsáveis por sua figura peculiar que é incapaz de realizar grandes feitos, mas ainda assim está configurado como herói do romance.

Acompanhando a série de ironias que o narrador apresenta por meio de suas teorias e filosofias aplicadas à sua construção narrativa, é possível distinguir que se operam alguns leitores-modelos e narratários. Para isso, estamos considerando a encenação que Sterne faz de Tristram como escritor, que resulta em uma voz fluida, que é apresentada conforme o deslizar da narrativa. O narrador não está ali somente para exercer tal função de contar a história e fornecer o foco narrativo. Ele é trazido como encenação do aspecto de autor ficcional. É isso que nos permite analisar aqui as escolhas como sendo do personagem, pois é seu ato de escritura do romance que nos permite conhecê-lo. É como se pudéssemos observar Tristram em um monólogo interior, pensando em voz alta como seria sua narrativa autobiográfica caso decidisse escrevê-la, em uma declarada ânsia por “transmitir a outro cérebro as impressões que as ocorrências suscitam por si sós em meu próprio cérebro” (TS, IV, 32, 340). Sua maquinação segue em fluxo contínuo, sem se limitar por rupturas temporais e espaciais, evidenciando os momentos vazios e de pouca vontade de elaborar em palavras, de forma mais clara. Porém, elabora seu discurso tendo por base um interlocutor, e a cada hora elege um representante para tal papel: por vezes a senhora leitora, por vezes o senhor, “caro amigo e companheiro” (TS, I, 5, 53); além dos críticos resenhadores, conforme discutimos no primeiro capítulo,

aparecem também os senhores da aristocracia, refletidos satiricamente: os milordes que anseiam comprar as dedicatórias para verem seus nomes estampados nas obras contemporâneas. Tais senhores, “milorde A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q e assim por diante” (*TS*, I, 8, 56) aparecem destituídos de suas auras de sabedoria e importância. Pouco antes de dispor a deslocada dedicatória virgem, posta à venda a quem a queira, a figura do aristocrata aparece como indivíduo caricato, que a despeito de ter “nascido para grandes ações [...] cuja natureza o inclina para as boas” decide se comportar como um tolo a passar o tempo sem fazer nada louvável, sendo mandado “para o Diabo” pelo narrador (*TS*, I, 8, 56-57).

Mas a despeito de representar ali inúmeras figuras do período, empreende um diálogo com diversos modelos de leitores, ao pressupor as formas de recepção possíveis. Assim, o leitor real está a fruir diferentes tipos de leituras durante seu próprio ato de leitura. A obra, portanto, é consciente da presença do leitor em sua criação e existência, e esse movimento é constante. Aqui temos o exemplo do leitor tratado em terceira pessoa, num distanciamento que revela a narrativa em seu movimento dialético: “Faz tanto tempo que o leitor desta obra rapsódica viu-se afastado da parteira que é mais do que hora de mencioná-la novamente, tão-só para incutir na mente do dito leitor que ainda existe um corpo tal no mundo [...]” (*TS*, I, 13, 75).

Além de se ver ali representado, ou ainda, de sentir por vezes a intimidade com o narrador, o leitor também se percebe como uma peça que virá a se concretizar. Ao falar sobre o que ainda precisa fazer, sobre o que ficou por contar, quais narrativas terminar e iniciar, o narrador expõe ao leitor uma obra que ainda está por vir, permitindo o vislumbre de uma leitura que está por vir. O narrador repreende-se a si mesmo quando se lembra de não ter cumprido as promessas narrativas, pela distância entre um assunto e outro, mas continua sem poder controlar sua imaginação:

—Deixei meu pai atravessado na cama e meu tio Toby sentado ao lado dele, em sua velha cadeira de franjas; prometi que voltaria a eles dentro de meia hora, e trinta e cinco minutos já se passaram.—De todas as perplexidades com que um autor mortal jamais se viu confrontado,—esta é certamente a maior,—pois tenho de terminar, senhor, o in-fólio de Hafen Slawkenbergius,—de relatar um diálogo entre meu pai e o tio Toby [...], de traduzir uma narrativa de Slawkenbergius, e tudo isso em cinco minutos a menos de tempo nenhum;—que cabeça a minha!—prouvera ao céu meus inimigos só lhe vissem o interior! (*TS*, III, 38, 249)

Nessa passagem, Tristram retoma sua lista do que deixou para trás em assuntos começados e prometidos que foram se estendendo a outros tantos em seu fluxo de consciência ou associação livre. Ao final, reforçando que tudo aquilo é fruto/resultado de sua própria cabeça, de sua maquinação com a história e com o ato de contar, traz em conta também seus interlocutores, dentre os quais também alguns inimigos a censurar-lhe em suas ações enquanto narrador-escritor-personagem. Ao abrir, em seguida, um novo capítulo, inicia outro assunto, mas desta vez nos deixando espiar um pouco mais nitidamente sua atuação enquanto escritor naquele universo ficcional por trás das letras. Ao refletir sobre o caráter altamente dramático de sua família, da qual ele, narrador-autor seleciona para seu livro os mais cômicos e engajados eventos protagonizados por tais figuras, deixa sua passividade e encena em sua voz e corpo a dramaticidade que sente ao pensar em tais cenas:

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 período 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; e em que a capacidade de proporcionar cenas tão primorosas e o poder de fazê-las variar perpetuamente, de manhã até de noite, tivessem sido dispensados e adjudicados com tanta confiança quanto na FAMÍLIA SHANDY. (TS, III, 39, 250, grifo nosso)

Ao mencionar sua ação de retirar o barrete, nos lembrando da presença de seu tinteiro a seu lado, ocorre nova ruptura com o que estávamos imaginando. Chama a atenção para sua estrutura real, para seu corpo que também existe, e não só sua mente. Somos levados a encarar sua ação no momento em que escreve, sua ação que estava somente no fluxo mental. Isso nos faz considerar que, em todo o tempo que estivemos a acompanhá-lo em suas maquinações memorialísticas, ele estava de fato sentado à mesa escrevendo aquilo que lemos, tendo ele o domínio sobre aquilo que trazemos em mãos. Tal atitude, de nos despertar para a presença de Tristram como realmente uma personagem, ocorre em outros momentos na obra, mas não é recorrente. São atitudes de ruptura, a desestabilizar a leitura, a criar a

expectativa de que talvez venhamos a saber mais dele do que somente suas maquinações mentais.

O que sustenta a obra são mosaicos de histórias, de formas, de planos ficcionais, tudo isso sobreposto, interposto e exposto diante dos olhos e da mente do leitor. A forma que aqui apresentamos, que sustenta os episódios em que Tristram encena sua existência e seu ato narrativo, é completamente estilhaçada em outros momentos. Em meio às liberdades de rememoração, o livro nos obriga a olhar, a ver e não mais imaginar a ausência de palavras e a abstração dos sentidos. Somos violentamente despertados pela textura, pela materialidade do livro, pela realidade que trazemos diante dos olhos. Rompeu-se o pacto ficcional, rompeu-se aquele deslindar de pensamentos sobre a composição, e estamos diante da composição final, já escrita e impressa. Assim, estávamos confortavelmente sendo instigados pela presença de Tristram em primeiro plano a ocupar toda a centralidade da obra, e de repente nos vemos completamente distantes, pelos anos que nos separam daquela realidade ficcional, daquele ato de escrita que ocorreu antes de passar pelo processo de impressão e venda. Tudo isso que em outras leituras fica ao fundo, somente como um sussurro, uma impressão não importante, em *Tristram Shandy* aparece como tema central sobre o qual não podemos deixar de pensar.

Para exemplificar essa declaração há inúmeras passagens que são também as mais comentadas quando há referências à obra: capítulos arrancados (páginas em branco, portanto), asteriscos, desenhos em linhas variadas, mudança de letra, textos reais e ficcionais colados na íntegra, páginas marmóreas, páginas pretas, pontilhados, reordenação dos elementos do livro, como a ordem numérica dos capítulos, o lugar do prefácio e da dedicatória; há também os textos e fragmentos em outras línguas colocados ali ora para que o leitor leia para conhecer a existência de tal material, ora como encenação porque alguma personagem está lendo naquele momento da narrativa, como é o exemplo do sermão lido pelo Cabo Trim no segundo volume (*TS*, II, 17, 149-165).

Como efeito desse mosaico narrativo, feito de reflexos, sombras e múltiplos recortes, as ações ficcionais estão intrincadas na realidade, pois as escolhas realizadas por Tristram (narrador-autor-personagem), têm por referente alguns pontos da realidade externa à ficção (que é a realidade do autor Sterne). Exemplo disso é o referido sermão lido por Trim ser um verdadeiro sermão publicado por Sterne.

Nessa perspectiva, temos uma “cena do texto”, em que o leitor não fica passivo, nada está dado, tudo está sendo criado naquele ato de leitura, que, no entanto, não configura um diálogo: o leitor está ali, com o livro, numa ilhota dentro de si mesmo, em que se podem suspender as convenções, as limitações sociais. Conforme as palavras de Proust (2003, p. 30), um autor não dá orientações ou conclusões de qualquer tipo, ele oferece, sim, “Incitações” e “desejos”, que são as chaves para acessar as portas de moradas que, por nós mesmos, somos incapazes de acessar. É no ato da leitura, quando o leitor entra em contato com memórias e emoções próprias, que se descobre a chave para aquilo que lê, para aquela realidade em que se encontra: “que felicidade, que repouso para um espírito fatigado de procurar a verdade em si mesmo e dizer-se que ela está situada fora dele, nas folhas de um *in-fólio* [...]” (PROUST, 2003, p. 36). Proust também diferencia a leitura do diálogo, quando nos conduz por suas íntimas reflexões, lançando suas experiências memorialísticas sobre essa cena, ao mesmo tempo que nos permite vivenciar nossa própria experiência leitora. Afirma, assim:

[...] que a leitura não poderia ser assimilada a uma conversação, mesmo com o mais sábio dos homens; que a diferença essencial entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sabedoria, mas a maneira pela qual a gente se comunica com eles, a leitura, ao contrário da conversação, consistindo para cada um de nós em receber a comunicação de um outro pensamento, mas permanecendo sozinho, isto é, continuando a desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo. (PROUST, 2003, p. 27)

O texto atravessa o leitor na medida em que elementos internos, subjetivos, são trazidos à consciência a partir da leitura, e então o leitor torna-se coautor da obra, pois a leitura que faz é única por ser realizada a partir de tais elementos. Para Iser (1999, p. 9), no que tange à interação dinâmica entre texto e leitor, a estrutura do texto está interligada à estrutura do ato de leitura, pois “estimula os atos que originam sua compreensão”, num processo de transferência. Assim, tendo os signos linguísticos no texto a finalidade de “estimular atos”, nas palavras do teórico, eles “se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção” (ISER, 1999, p. 10). Com isso, o leitor está em cena para começar o jogo de fantasia, que se inicia no ato de leitura, no ato de criação de sentidos.

A existência da obra se dá por meio de vazios, por meio de algo que não constitui uma solidez: “a obra não dura, ela é”, num constante “apelo ao começo”, ou seja, à leitura (BLANCHOT, 2011, p. 219). Esse vazio é característica fundamental do gênero romance, visto que é “o espaço textual onde se potencializam infinitas possibilidades de relacionamento, cabendo ao leitor, através de suas projeções representativas e da estrutura de apelo do texto, ocupar os ‘brancos’ do texto, os ‘vazios’, o ‘não-dito’” (FLORY, 1997, p. 14).

Por essa existência interativa, a obra de arte não possui caráter utilitário, não passa pelo crivo dos juízos de valores morais, sociais em seus diversos níveis, mas opera por algo que a constitui no ato da leitura. Assim, a obra não se sustenta na biblioteca, no museu. Ela só existe quando alguém nela, com ela, por ela, goza. É no vazio da obra que está seu valor, que, no entanto, não é determinado, mas é avivado a partir de cada leitor individualmente. Esse posicionamento leva a pensar, em seguida, *Tristram Shandy* em uma declarada e consciente posição frente às obras produzidas com a intenção de elevar a moral, o pensamento, para serem de algum modo um meio de instrução.

3.1.3 A experiência de leitura

A narrativa de Sterne se constrói a partir de questionamento, de sátira e de ironia referentes ao realismo. Conforme demonstramos até aqui, *Tristram Shandy* apresenta uma perspectiva de representação do real que considera a relação dialética e dialógica do eu com o outro, e a percepção unilateral de uma realidade que é pluridimensional. Ou seja, não somente cada indivíduo narra o fato a seu modo, a partir de sua experiência, torcendo portanto a realidade com sua ótica, como também a realidade narrada é inapreensível em sua totalidade, visto que é fluida, repleta de sons, cheiros, paisagens e acontecimentos que não podem ser descritos ao mesmo tempo, sempre exigindo um recorte. Ou seja, a realidade é caótica, não linear, disforme.

A tentativa do narrador-autor-personagem de Sterne é, inicialmente, sanar essa distância entre o que se consegue colocar em palavras e aquilo que fica ao redor, não dito. Mas sua tentativa logo se revela irônica, por vezes sarcástica, às vezes bondosamente animada frente a algo que o impele a continuar a escrever

independentemente dos eventos e das ideias, mas pelo ato de perseguir uma subjetividade que compõe cada realidade. Assim, é justamente na forma disforme de sua prosa, que, apesar de caótica e fragmentada, interliga-se pelos temas propostos, com um narrador que sempre se lembra dos movimentos deixados muitos capítulos antes, que Sterne representa esse real.

Até aqui foram suscitados inúmeros exemplos de como a narrativa se esfacela nas mãos do próprio escritor-personagem, Tristram, com personagens, eventos e até mesmo a ordem do livro se fragmentando, interrompendo, regredindo e progredindo de formas variadas, ressoando as múltiplas possibilidades. Rompe-se com isso a ideia de finalidade, de lógica, de ordenação para a vida, trazendo ao centro da biografia justamente as falhas, faltas e enigmas que compõem a trajetória do indivíduo.

Para a construção desse enredo que desarticula a ordem e as certezas, Sterne elege o leitor como figura central da criação literária. Afinal, todo discurso é direcionado para alguém. Para além dessa inevitável previsão de leitor presente em todo discurso, há na obra diferentes manifestações de consciência de seus leitores. Tristram, uma personagem ostensivamente autoconsciente, que persegue em sua prosa seus próprios pensamentos sejam quais forem os fluxos e os ímpetos, não se contenta somente em considerar o leitor como um interlocutor; ele também reflete sobre as múltiplas possibilidades de existência de leitores e, conseqüentemente, das múltiplas possibilidades de leitura que sua obra pode suscitar. Para tanto, retoma conhecimentos históricos sobre o ato da leitura, no que tange a dizer sobre o público leitor do período e quais as tradições mais apreciadas. Conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, Sterne ficcionalizou inúmeras críticas direcionadas aos volumes de *Tristram Shandy*, tomando as ofensas dos resenhadores como ponto de partida para as ações do romance. Mas também o conhecido comportamento e gostos dos leitores comuns tornaram-se motivo para ações e demandas do narrador. Isso faz com que a leitura seja espelhada na obra explorando os diversos níveis que se pode considerar da presença de um leitor no ato da criação literária, na publicação da obra e na apreciação.

Neste tópico, trataremos de analisar como a leitura se torna enredo no romance. Em geral, sabemos que o leitor se transforma a cada fim de obra, mas na narrativa shandiana ocorre uma transformação em espiral, num caminho por onde o leitor não cessa de se ver centralizado em sua posição de leitor em ato de leitura,

aquele que é convocado pelo narrador a voltar algumas páginas, a ler com outra ideia em mente, a fazer desenho, a imaginar a história a partir de imagens, a desvendar-lhe os motivos para suas ausências enquanto autor, enquanto personagem e enquanto um ser que conhecemos por meio das palavras, as quais são muitas vezes substituídas por asteriscos e pontilhados.

O filósofo contemporâneo Jacques Rancière (2009), falando sobre a revolução estética, que altera o modo como se enxerga a palavra, analisa como também se altera nesse processo o trabalho do poeta, que não mais reconstitui as desordens da alma, mas é capaz de reconstituir histórias da prosa do mundo a partir de seus objetos. É uma nova concepção de artista: “que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. [...] Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa”. Trata-se de um poeta que percebe que tudo fala, e ao perceber de modo que fala é capaz de feitos como a reconstituição de “populações animais a partir de ossos” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Essa revolução estética segue em consonância ao pensamento freudiano de que todos os detalhes importam, todas as mínimas ações são manifestações de desejos e experiências que compõem o indivíduo. Assim:

Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37)

Tristram Shandy abre essa premissa. Os romancistas ingleses do século XVIII romperam com a sacralidade dos temas, deixando de focar temas nobres para centralizar novos tipos de heróis, agora comuns, mais humanos, destituídos de nobreza universal, para “retratar todo tipo de experiência humana” (WATT, 2010, p. 11). Com Sterne há não só a dessacralização do herói e dos temas como também da forma: cada episódio é cortado por uma digressão e acaba sendo retomado diversas vezes antes de ser devidamente narrado por inteiro, e suscita uma retomada do mesmo tempo e espaço para focar outro aspecto da cena. Esfacela-se a aura do acontecimento, trazendo ao centro as impressões e os impactos de tal. A lente de Sterne enfoca, por esse método, o ser humano. É isso que desperta a atenção do narrador em cada fragmento de memória.

No fragmento a seguir é perceptível a representação desse anseio do narrador-autor-personagem em sua encenação da escrita/criação. Desperta a atenção do leitor para a ideia de que ele também tem consciência da materialidade daquilo que lemos. Do mesmo modo, chama a atenção para a forma da qual é feito o livro – de digressões. Apesar da matéria heterogênea, essa reflexão é um dos momentos em que Tristram aparece em sua profunda disposição de abertura ao leitor. Sua sinceridade ao expor suas impressões e desejos sobre o livro se expressa pelo modo como expõe suas reflexões, tão diferente da escrita exasperada, de muitas palavras por página, que requer inúmeros travessões para aventar a expressividade. Abaixo se vê o pouco uso de tais travessões que não lhe interrompem nem cortam o fluxo de pensamento:

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 aguentaria um ano que fosse; mas não há de ser uma pobre digressão rasteira (dessas que, salvo pelo nome, bem se poderia considerar como parte da estrada real por que se caminha) que o conseguirá manter—não; se tem de ser digressão, que seja alegre, e acerca de um tema igualmente alegre, onde nem cavalo nem cavaleiro se vejam apanhados, a não ser por recuo.

A única dificuldade é a de recrutar poderes adequados à natureza da tarefa: a FANTASIA é caprichosa—não se deve sair em busca do ENGENHO—e a GRAÇA (por mais afável que seja essa sirigaita) não atenderá ao chamado, ainda que um império lhe fosse posto aos pés.

—A melhor maneira, para um homem, é a de dizer as suas preces.—

A menos que isso lhe traga à mente seus achaques e defeitos, tanto espirituais quanto corporais;—nesse caso, ele se sentirá pior do que antes de dizê-las;—em outros casos, melhor.

De minha parte, não há sobre a face da terra maneira, moral ou mecânica, a que, se me ocorresse, eu não tivesse recorrido nesta circunstância; as vezes em que me voltei diretamente para a própria alma a fim de discutir com ela, repetidamente, a questão do âmbito de suas faculdades— (TS, IX, 12, 591)

A dificuldade está em cuidar para que a fantasia exista e, para isso, não há garantias. Sentiu-se inseguro quanto a seus próprios métodos. Ao considerar outras formas de alcançar esse sucesso, declara que se seguisse apenas mostrando somente suas virtudes, não provocaria suficientemente a imaginação. Diante disso, faz a seguinte consideração:

—Certamente, se se pode ter confiança na Lógica e o amor-próprio não me cega, deve haver algo de verdadeiramente genial em mim, tão-só por este sintoma de genialidade: o de que não sei o que seja inveja; sempre que dou com alguma invenção ou artifício capaz de favorecer o progresso da arte de escrever, imediatamente o torno público, desejoso de que toda a humanidade escreva tão bem quanto eu próprio.

—O que ela certamente fará quando se puser a pensar um pouco. (TS, IX, 12, 592)

Sua fórmula está às mãos do leitor, e é função desse leitor pensar sobre ela. Esse é o caminho a que expõe a leitura: ler o que está por trás da cena, por trás das palavras, por trás da escrita.

Em seu método, enquanto herói autobiográfico permanece no ventre de sua mãe, que está em trabalho de parto por toda a extensão do livro, ainda que o parto seja narrado no meio da obra – os desdobramentos do momento do parto se estendem pelo livro a partir dos múltiplos acontecimentos da casa dos Shandy. Algumas digressões proporcionam grandes saltos temporais e espaciais apenas porque são acontecimentos que fizeram parte da vida e da leitura do narrador e não porque a narrativa de fato avançou. No início da obra, a concepção do herói é interrompida, já evidenciando o sistema de pensamento de sua família. Tristram inicia o primeiro capítulo abrindo caminho para seus leitores se sentirem validados pelas suas considerações, como se ele estivesse de fato tentando ser claro em sua narrativa: “Creia, boa gente, que não se trata de coisa assim tão insignificante quanto muitos de vós poderiam pensar;—ouvistes todos falar [...] podeis crer-me [...]” (TS, I, 1, 47). No entanto, o leitor está entrando em uma armadilha ali mesmo naquela página:

—Por favor, meu caro, disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda ao relógio?—Por D—! gritou meu pai, lançando uma exclamação, mas cuidando ao mesmo tempo de moderar a voz,—*Houve jamais mulher, desde a criação do mundo, que interrompesse um homem com pergunta assim tão tola?* Por favor, que é que seu pai estava dizendo?—Nada. (TS, I, 1, 47-48, grifo do autor)

A última pergunta é do leitor. Saberemos disso ao adentrar o capítulo dois, quando o narrador fala sobre essa pergunta, dirigindo-se ao *Sir*. Nessa maleabilidade de ora eleger um, ora outro leitor, distinguindo gêneros e por vezes profissões, o leitor também se vê arremessado a cada momento para um novo personagem da instância de leitura. O leitor masculino foi eleito para se manifestar na história; quer saber sobre o que era esse assunto de que estavam tratando a

mãe e o pai do protagonista. Até esse momento não estava evidente tratar-se do momento íntimo entre o casal. É somente ao longo do capítulo seguinte que isso vai ser explicado, quando o narrador conta sobre o pensamento da época acerca do homúnculo ser considerado um mini ser humano. Assim, se o leitor volta à pergunta ao final do primeiro capítulo, percebe que a resposta de Tristram foi sugestiva e irônica: seu pai não estava dizendo nada, ele estava fazendo o herói.

Sterne expõe sua forma de narrativa em espiral desde o início e ela permanece a mesma até o fim. Não somente os temas vão sendo narrados com inúmeras interrupções, como também o próprio leitor precisa fazer esse movimento de interromper a leitura e retomar um ponto para perceber algo novo e encontrar lá algumas das peças que faltavam. Por esse sistema, o narrador autoconsciente brinca com a presença espacial de seus leitores frente ao espaço diegético e ao mesmo tempo material. Ao comentar sobre como é a forma de sua prosa, declara que não seguirá regras impostas por outros homens, mas seguirá seu intento de expor as histórias *ab Ovo*, ou seja, a partir de seus verdadeiros começos:

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————— (TS, I, 4, 50)

Sterne encena, com isso, a tomada de decisão dos leitores. Ao seguir para as próximas linhas, está dentro do espaço diegético junto ao narrador-personagem. Dentro da simbólica porta está o universo ficcional, que só será criado a partir da disposição do leitor e seu interesse em permanecer atento à narrativa e à sua forma.

Para compreender a narrativa — que começa se estruturando pelas ações e ausências do pai, Walter Shandy, — o leitor precisará compor o quebra cabeça das datas e dos espaços para a concepção e nascimento do herói. O gesto de intimidade entre narrador e leitor será posto à prova continuamente em suas posturas humorísticas. O narrador decreta ter certeza de que foi concebido em um dia bastante específico, certeza que vem de documentos que ele mesmo encontra; assim segue descrevendo tal investigação e declarando a data de seu nascimento: “cinco de novembro de 1718, estava tão perto dos nove meses do calendário quanto qualquer marido teria podido razoavelmente esperar [...]” (TS, I, 5, 52). Ao longo da

narrativa levanta-se a suspeita de que talvez Tristram venha a ser na verdade filho de outro homem, e assim o leitor é arremessado novamente para a exatidão das datas e para a declaração de que seu pai ficara 2 meses fora de casa, ao que agora é a leitora quem questiona: “Mas disse-me, senhor, que estava vosso pai fazendo durante todo dezembro,—janeiro e fevereiro?— Ora, senhora, —durante todo esse tempo padecia de ciática” (*TS*, I, 4, 52).

Como se vê, a encenação da leitura aparece fortemente marcada. É como se Tristram estivesse contando ao leitor como vai ser o seu romance não somente após sua realização dele, mas também após o entendimento do leitor. Seu discurso se constrói em explícita consideração a seu interlocutor: “Deixai de lado o livro e eu vos concederei meio dia para conjecturardes quais fossem as razões desse procedimento” (*TS*, I, 10, 59). O leitor é considerado personagem dentro da história narrativa: o narrador-autor permite-lhe descansar meio dia para melhor compreender o que diz. Encena um controle sobre a leitura com coordenadas específicas: “—Bem por isso vos peço, senhora, que ao chegardes a este ponto, lede tão depressa quanto puderdes, sem vos deter em perguntas a respeito” (*TS*, I, 23, 108).

Para Tristram os fragmentos aparecem muito bem estruturados, sempre se recordando de onde deixou cada história, de como deixou cada ação das personagens, sempre sabe onde estão os links. Já para o leitor, refletir sobre as assertivas, reorientar a leitura diante de novos fatos e novos detalhes implica voltar inúmeras páginas e por vezes retornar a volumes anteriores para entender qual é o fio. Ou seja, existem fios que cortam o livro. O narrador declara a data de seu nascimento na primeira página, mas a obra termina sem que ele terminasse de narrar seu nascimento, e mesmo assim perpassa inúmeros percalços de sua infância (o acidente com o nariz durante o parto, a troca de nomes, o acidente com a janela quando já maior, as decisões e negligências do pai em sua criação), que aparecem ao explicar as ideias do pai; outro fator é que Yorick morre já no primeiro capítulo, mas é de sua voz as últimas palavras do livro, pois a cena que o encerra está ligada a cenas abertas no meio da obra, no volume V, logo após a troca de nomes no batismo (*TS*, V, 4, 360).

A narrativa avançou por muitos caminhos, por muitas histórias e locais, o protagonista viajou para outro país, passeou pela história de seus familiares, mas seu sistema é um completo quebra-cabeça que termina com as peças espalhadas. O propósito não era juntar-lhes as peças ordenadamente, mas conhecer cada peça,

parte por parte. Se a vida não termina seguindo caminhos ordenados, sequer poderia uma narrativa com propostos tão atrelados ao real. No capítulo onze do terceiro volume, o leitor se depara com o documento papal da igreja de Rochester sobre excomunhão ali transcrito na íntegra em latim, e uma nota de rodapé em que Tristram justifica a presença de tal texto em sua obra. Esse capítulo na verdade é duplo e está intercalado: em algumas páginas consta a transcrição do documento e em outras a leitura em cena de tal texto. Isso porque no capítulo dez, que trata do parto do herói e todas as dificuldades enfrentadas para tal, o documento foi tema da ação que estava sendo narrada:

—Respondeu meu pai:—Está inteiramente ao vosso dispor, Dr. Slop—com a condição de que a leiais em voz alta;—assim, erguendo-se da poltrona, pegou uma fórmula de excomunhão da igreja de Roma, cópia que ele (cujas coleções eram curiosas) tirara do livro-mestre da igreja de Rochester [...]—colocou-a nas mãos do Dr. Slop.—Este enrolou o polegar no canto do lenço, e, com uma careta de desgosto, embora sem de nada suspeitar, leu alto o que se segue—enquanto o tio Toby assoviava *Lillabullero* o tempo todo, e tão ruidosamente quanto podia. (TS, III, 10, 192)

Considerando a dramaticidade da cena – Dr. Slop (o parteiro) havia acabado de fazer um grande corte em seu polegar; Walter solicita a leitura em voz alta pois gosta de interpretar obsessivamente os textos; e Toby assoviando uma popular canção de batalha – a presença do documento na íntegra, após uma página em branco, atende à preocupação característica de Tristram em se ater a documentos e demonstrar ao leitor sua criação ao invés de simplesmente descrevê-la. Considerando que seu leitor pode não ler em latim, permite-lhe pular a leitura do documento. Mas para conhecer-lhe o conteúdo e ao mesmo tempo saber como foi recebido ali naquele momento, apresenta a cena do ato da leitura entrecortada pelo assovio de Toby e interrupções do próprio Slop para que seja possível vislumbrar o evento como um todo.

Essa minúcia do narrador-autor o leva a retomar, como já dissemos, a mesma cena, do mesmo dia que percorre a obra inteira, por diversos ângulos diferentes. Representa assim a demora que há em se descrever um rápido diálogo ocorrido em um dos cômodos da casa, que se arrasta por tantas páginas e ainda assim não dá conta de transcrever o dia todo, com todas as personagens em movimentação. O minucioso e constante retorno ao mesmo momento por outro ângulo contrasta com a atitude de suprimir palavras e frases para não afrontar a mente do leitor. É assim

que, do capítulo treze ao dezessete, apresenta alguns asteriscos suprimindo falas sobre o parto. Mas apesar da supressão, Tristram solicita retornos a tais asteriscos, fazendo com que o leitor não escape à ideia da palavra. Por último, cria duas linhas de asteriscos quando Slop fala sobre o risco de se confundir a posição da criança na hora do parto:

[...] se se tomar o quadril pela cabeça—há uma possibilidade (se for menino) de o fórceps*****

—Qual fosse tal possibilidade, disse-a o Dr. Slop num sussurro muito baixo ao meu pai, e em seguida ao tio Toby. (TS, III, 17, 208)

Suprimindo partes da cena que estava tão minuciosamente posta em movimento, Sterne delega ao leitor a tarefa de criar a significação: qual é o verdadeiro risco em utilizar o fórceps em caso de a criança estar na posição sentada durante o parto? Pela narrativa, conectando com a história do nariz esmagado pelo tal aparelho, sabemos que é o risco de amputar a genitália. Com isso, o leitor se vê ali refletido, tendo sua consideração preenchendo o vazio ou sua dúvida e insegurança para realizar tal ato.

Após muitos experimentos em matéria de disfarces de conteúdo, o narrador, então, explica que possui dois modos de escrever a obra que lemos no que tange a “questões melindrosas e delicadas”: metade do assunto ele escreve repleto e a outra metade em jejum, e por vezes escreve repleto e corrige em jejum (TS, VI, 17, 429). Ao escrever estando repleto, não se preocupa com qualquer amarra social, e livremente apresenta o que está em sua mente. Quando está em jejum, presta “ao mundo toda a atenção e respeito possíveis”, cultivando:

[...] essa subalterna virtude da discreção (enquanto dura o jejum.)—Assim, entre aquela e esta atitude, alcanço escrever um tipo de livro shandiano, polido, disparatado, bem-humorado, que fará bem aos vossos corações—
—E às vossas cabeças também,—contanto que o compreendais. (TS, VI, 17, 430)

O discurso do narrador muitas vezes ironiza seu processo de escrita e a desvantagem do leitor mal acostumado. Mas a passagem acima é um exemplo dos momentos em que coloca as cartas à mesa, declarando-se um jogador: sua regra de jogo está dada, e o leitor vai adentrar esse jogo podendo ser bem sucedido ou não,

conseguindo ou não atar as pontas soltas, preenchendo os vazios. Mais uma vez, a única certeza é a de que nesse campo não há garantias.

Nesse jogo, o leitor se vê inevitavelmente diante da experiência de leitura, visto que suas expectativas são trazidas ao centro, pelas reflexões do narrador, e são confrontadas às expectativas do autor-personagem que as rechaça ou joga com elas. E tudo isso ocorre, vale ressaltar, de modo consciente, ou seja, é pelo discurso do narrador. É a experiência de leitura tornada tema. Desde o primeiro volume o narrador tenta contar os infortúnios que cercaram seu nascimento: a chuva que faz o parteiro cair do cavalo, as decisões sobre o parto, o nome trocado pela criada Susannah (Trismegisto era a vontade do pai, mas ela esquece até chegar ao andar de cima onde o herói acabava de vir ao mundo e só consegue pronunciar Tristram), e o nariz deformado pelo fórceps. No volume V, o narrador refresca a memória do leitor concernente à ação que realizava seu pai no volume III quando fora congelado, momento em que iniciaria sua angústia pelo nariz deformado: “Para explicar isto, devo deixa-lo atirado ao leito por uma meia hora—e ao tio Toby sentado em sua velha cadeira franjada, junto dele” (*TS*, III, 30, 233). O narrador então persegue livremente outras histórias, em ziguezague, passando pelo sofrimento de seu pai acerca de seu batismo, até chegar, muitas páginas depois, ao infortúnio em espera:

Quando a desgraça atinente ao meu NARIZ despencou com tanto peso sobre a cabeça de meu pai—lembra-se o leitor de que ele foi imediatamente lá para cima e atirou-se ao leito; daí, salvo se o leitor tiver uma profunda compreensão da natureza humana, que ele possa esperar de meu pai a mesma rotação de movimentos ascendentes e descendentes por causa desta desgraça atinente ao meu NOME; mas não. Pesos diversos, caro senhor,—ou melhor, diferentes envoltórios de duas contrariedades do mesmo peso,—fazem uma grande diferença na nossa maneira de haver-nos com eles e suportá-los.—Há menos de meia hora atrás, (devido à pressa e precipitação de um pobre diabo que escreve para ganhar o pão de cada dia) atirei descuidadamente ao fogo uma página que eu acabara de passar a limpo com o maior cuidado, em vez da página suja. [...]—Mas observai, senhora, que vivemos em meio a enigmas e mistérios— as coisas mais óbvias que se nos atravessam o caminho têm lados obscuros, que mesmo a visão mais perspicaz não alcança penetrar; e mesmo os de mais claro e elevado entendimento, entre nós, vêem-se desconcertados e ignaros diante de quase toda greta nas obras da natureza [...] (*TS*, IV, 17, 299-300)

Tristram explica e justifica sua narrativa ao leitor, e ao mesmo tempo se distancia dele ao afirmar que atirou ao fogo suas páginas escritas, que deveriam compor a obra que lemos. Algo de bom sairá de tal ação equivocada, garante o narrador. São enigmas da vida. O leitor, portanto, não apenas vê esfacelar as cenas

que tão cuidadosamente o narrador constrói, com descrições de movimentos corporais, que logo dão início a uma, e outra e mais outra digressão, até reaparecer sendo descrita novamente, como vê também o próprio livro ruir: queima de páginas, capítulos arrancados, desordem dos capítulos. É um movimento inconstante de colocar o leitor ao lado de dentro e expulsá-lo novamente, fazendo-o vislumbrar seu próprio ato de leitura: o discurso dirigido a si, a condução de sua interpretação e seu próprio vazio ao perceber que não sabe o que é que continham aquelas páginas mencionadas pelo narrador.

Considerando que a obra é inteiramente composta desse sistema digressivo e progressivo ao mesmo tempo, conforme declara o próprio narrador, percebe-se a importância dos detalhes extras, das sutilezas que cercam o evento tanto no ato de rememorar, como no que se lembra ter cercado as percepções dos indivíduos no momento dos acontecimentos. Ao ser digressiva, a obra é também progressiva porque a experiência de leitura está sendo feita por meio da digressão, ou seja, dos detalhes inúteis, das afecções de memórias inúteis do narrador. Tão inúteis que aparecem, por vezes, em forma de documentos, tudo tornando-se matéria para a potencialização dos sentidos.

Tristram encena a escritura do livro que o leitor tem em mãos, e seu maior enigma é como representar para o leitor aquilo que ele viu, ouviu, leu e imaginou sem que isso se torne algo determinante, concreto, fechado e limitado. Para que as lacunas sejam percebidas naquilo que automaticamente se considera óbvio (“os lados obscuros” que “a visão mais perspicaz não alcança penetrar”, conforme declara na citação acima). Por isso, constantemente reflete sobre as técnicas disponíveis para se realizar tais desejos. É o primeiro romance que assume a própria ficcionalidade, sendo o primeiro também a “introduzir uma descrição de poses” (SHKLOVSKY, 1991, p. 152, tradução nossa). Apesar de seu caráter caótico, desordenado, que possui sustentação por meio da fragmentação das histórias que são retomadas mesmo após inúmeras páginas, é considerado por Shklovsky (1991, p. 170, tradução nossa) “o romance mais típico da literatura mundial”.

Tristram Shandy pode ser reconhecido nos romances contemporâneos do cenário brasileiro. Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, apresenta a mesma concepção de obra: fragmentária, permeada de uma diversidade de gêneros textuais colados na obra – receitas, diploma, excertos de jornais, descrição de itens de

estantes de sala entre muitos outros – que permitem ao leitor avivar uma história que está fora das páginas e fora das próprias palavras. A compreensão, em *Eles eram muitos cavalos*, não advém de um discurso narrativo, vem da leitura, de como o leitor organiza e associa os excertos e diálogos ali. O real que Ruffato insere na obra conta ao leitor aquilo que ele é capaz de captar a partir de seu ponto de vista. A estrutura aberta do romance de Ruffato, com textos prontos de outros gêneros, proporciona a leitura aberta, uma vez que só é possível depreender qualquer sentido literário se for juntando as peças a partir de algumas pistas que já começam na capa do romance. Isso leva a uma narrativa que, ainda que sem um narrador formal, avança e retrocede para que se possa criar sentidos.

A semelhança se estreita quando, nas últimas páginas do romance, surgem duas páginas pretas no mesmo formato que aparecem em *Tristram Shandy*.

Figura 1 – Páginas pretas em *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato (2013)

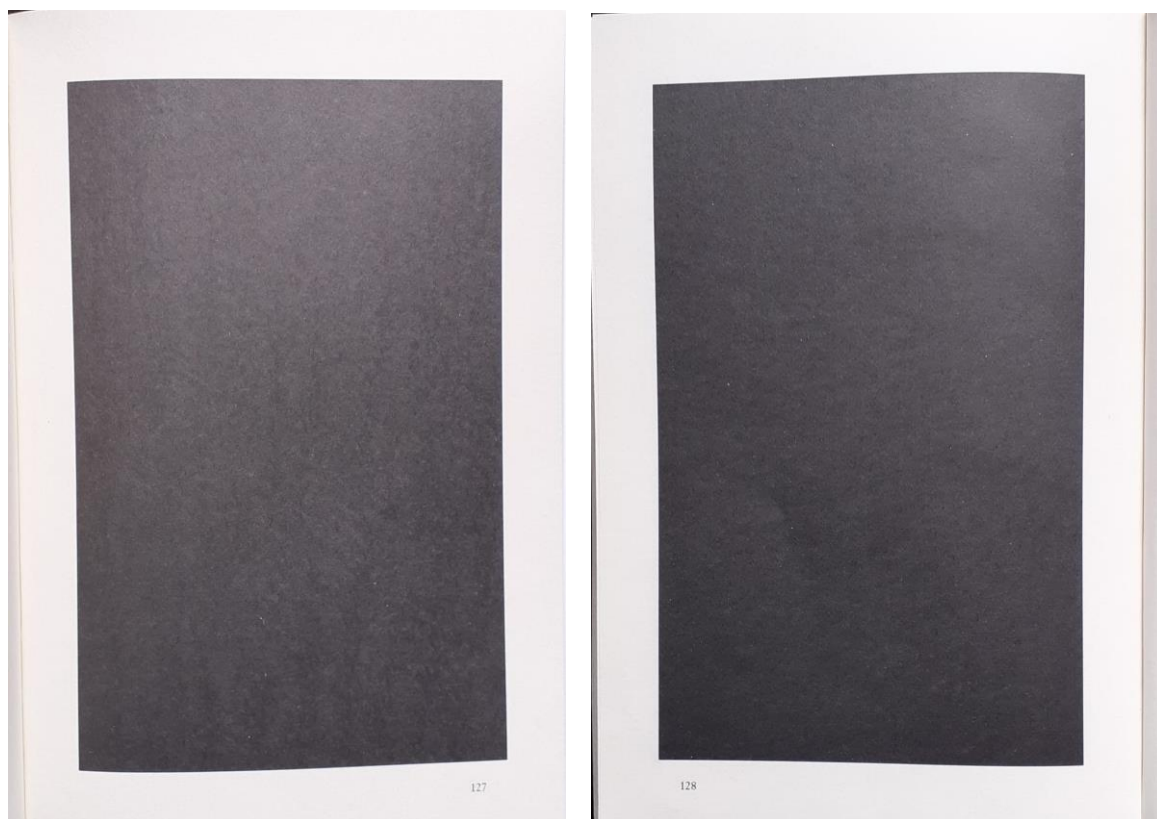
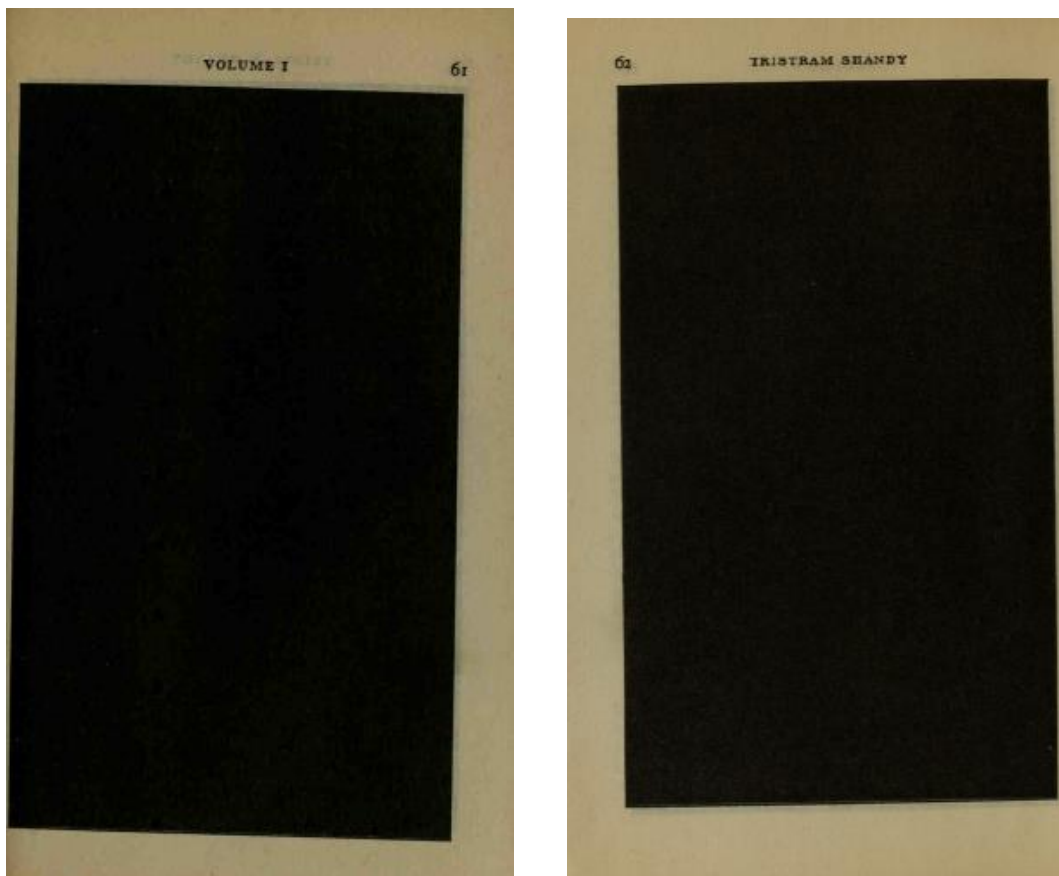


Figura 2 – Páginas pretas em *Tristram Shandy*, edição inglesa, 1967



A semelhança das páginas ecoa também os sentidos. No romance de Ruffato, estruturado por capítulos cujos títulos são precedidos do número, as páginas pretas surgem após um cardápio colado na íntegra. O cardápio traz pratos que indicam que aqueles que o estão lendo em alguma parte da cidade de São Paulo estão habitando um ambiente sofisticado e festivo. Após, tem-se uma página inteira branca, separando duas partes da cidade: em contraste com a alta sociedade está a camada que teme a cidade e que morre na cidade. Isso porque, após as páginas pretas tem-se o seguinte diálogo:

{— Mulher... ô mulher...
 — Ahn?
 — Você ouviu?
 — Ahn?
 — Ouviu?
 — O quê?
 — Shshshiuuu...
 — Ahn?
 — Ouviu?

(Pausa)

— Parece... parece que tem alguém gemendo...
 — É...
 — Santo deus!
 — Shshshiuuu... Fala baixo!
 — Não vamos ajudar?
 — Ficou doida?
 — Mas... tá aqui... bem na porta...
 — Fica quieta!
 — Ai, meu Deus!

(Pausa)

— Deve ter sido facada... pelo jeito...
 — E a gente não vai fazer nada?
 — Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta... E se tem alguém lá fora?, de tocaia?

(Pausa)

— Parou...
 — O quê?
 — Parece que parou...
 — O quê?
 — A gemeção...

(Pausa)

— É... Parou mesmo... Vamos lá agora?
 — Não!
 — Por quê?
 — Porque... porque ainda pode ter alguém lá... E aí... Melhor dormir... Vai... vira pro canto... vira pro canto e dorme...
 Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme.... vai....} (ERMC, 2013, p. 129-130)

Esse capítulo surge quase como um sussurro, algo ao fundo do brilho central da cidade. Está entre colchetes, está à margem da sociedade. Um casal, preparado para dormir ao fim do dia, ouve alguém sendo agredido, provavelmente esfaqueado. Conseguem ouvir o gemido da vítima. Antes do capítulo do cardápio alguém ouve seus próprios pensamentos, tendo insônia. No último capítulo está quem ouve o som da violência, da morte, e se cala para se proteger, mas também porque esse é o som recorrente. Ainda choca, mas é preciso (sobre)viver: atender à vítima seria um

enorme risco, além do mais, amanhã se saberá exatamente o que houve. É preciso dormir e continuar a viver. Na grande cidade, aquilo acontece sempre, não é novidade, mas ainda choca.

Diferente de Sterne que explora as diferentes possibilidades de se narrar as mesmas cenas, Ruffato traz a representação da cidade de São Paulo sem a mediação de um narrador. Expõe de modo nu e cru a realidade através de diferentes ruídos, vozes, discursos, textos, desejos e memórias, deixando que a forma ecoe suas representações de acordo com as diferentes associações que o leitor pode fazer a cada junção. Há quem leia as páginas pretas como símbolo da noite que cai sobre a cidade, encerrando também o livro com o encerrar do dia. Aqui, a leitura como símbolo da morte se deu pela associação das páginas com o que vem antes e depois considerando os locais da cidade. É o mosaico narrativo que espelha a leitura. O aspecto do horror, da violência, da injustiça social só serão parte da obra na medida em que o leitor os leia por esses prismas. Do contrário, a obra será apenas um conglomerado de descrição de livros da estante, de itens afetivos da estante da sala, de transcrição de diploma, folhetos, cardápios, sessões de jornais, textos entrecortados e histórias incompletas. Semelhante ao gênero miniconto, o leitor adentra a história por uma economia de palavras que só permite uma localização do assunto e do cenário ao final. O sentido não está inscrito nas palavras. Está fora; localiza-se no real que cada leitor é capaz de depreender e simbolizar.

Sterne, com a forma shandiana, contesta a concepção de que o leitor deve experimentar os caminhos por via direta. Não abrevia o que é considerado óbvio. Coloca toda a sua disposição de escrita à mesa para que a liberdade do leitor opere por outras vias, que são impostas pelo autor: do silêncio e dos vazios, do excesso e dos recessos. Avança a outras narrativas, mas volta ao ponto inicial por novo ângulo. No capítulo 36 do VI discorre sobre o amor, pois se vê em meio à história entre tio Toby e a senhora Wadman. Considera, ali, inúmeras concepções a serem colocadas sobre a palavra amor, após o seguinte fragmento que introduz um possível desejo de seu leitor:

Ora muito bem, só porque eu disse uma ou duas vezes, nesta minha irrefletida maneira de falar, estar seguro de que a próxima narrativa da corte feita pelo tio Toby à viúva Wadman, quando eu tivesse tempo para escrevê-la, se revelaria um dos mais completos sistemas tanto da parte teórica quanto da parte prática do amor e da arte de amar jamais oferecidos ao mundo—devereis imaginar, disso, que me disponha a empreender uma descrição do *que é o amor?* (TS, VI, 36, 455-456, em itálico no original)

Após tal passagem, passa humoristicamente por diversas concepções científicas e filosóficas sobre o que é o amor, e os diferentes métodos possíveis para se alcançar uma definição. A página em branco deixada pelo narrador shandiano para o desenho da viúva Wadman é um exemplo dessa forma de representação. Declara, então que essas considerações foram feitas pelo pai dele ao ver Toby perdidamente apaixonado, e com tais teorias do amor “atormentou a mente do tio Toby quase tanto quanto os próprios amores deste” (TS, VI, 36, 457).

Já no capítulo seguinte, declara que não irá testemunhar sobre o que venha a configurar uma definição do que é o amor:

[...] enquanto eu puder prosseguir na minha história de maneira inteligível, valendo-me tão-só da própria palavra, sem qualquer outra ideia a ela vinculada que não seja a por mim partilhada com o resto do mundo, por que deveria eu apartar-me dela um momento que fosse antes do devido tempo?—*Quando eu não mais puder prosseguir,—vir-me transviado por todos os lados neste místico labirinto,—minha Opinião então virá—tirar-me dele.*

De momento, espero ser suficientemente compreendido ao dizer ao leitor que o meu tio Toby *tombou vítima do amor*. (TS, VI, 37, 457, destaque do autor, grifo nosso)

Na parte em destaque, considera a possibilidade de não atingir a definição do amor de maneira que represente suficientemente a experiência de sua personagem. É possível que venha a precisar de outro método que não apenas a narrativa dos eventos, e então precise utilizar sua própria “Opinião”, esta que configura o seu método inovador de narrar. E de fato chega-se a esse ponto rapidamente. Precisa, no capítulo seguinte, dar uma descrição sobre a mulher por quem seu tio “tombou vítima do amor”. A beleza dela é algo intenso, arrebataria até mesmo o “gentil leitor”. Mas descrever a beleza de tal personagem não seria suficiente. Cada um enxerga o outro a partir de sua Experiência, de seu modo de ver e sentir o mundo. Assim, o que é belo para um, pode não o ser para outro. Descrevê-la em palavras não alcançaria a representação do que ela significava para Toby, e poderia macular a imagem. Tristram sabia do impacto dessa mulher por observar seu tio diante dela.

Mas somente palavras ou até mesmo uma imagem estática dela não carregaria sua essência, as nuances, os pequenos detalhes de que são compostas as impressões que se têm nas relações. Por isso, pega outra saída do labirinto:

Para conceber a contento o que seja,—mandai buscar pena e tinta—eis papel em branco ao vosso dispor.—Sentai-vos, senhor, e pintai-a como quiserdes—tão parecida quanto puderdes com a vossa amante—tão diferente de vossa esposa quanto a consciência vos permitir—para mim dá tudo na mesma—cuidai tão—só de deleitar vossa fantasia. (TS, VI, 38, 458)

Sua orientação é específica: desenhe-a de acordo com a representação que você, leitor, faz a partir de sua fantasia. O leitor se depara, então, com o vazio. Onde encontrar essa representação? O desejo do leitor frente ao texto literário é alcançar a viagem insólita, o desdobramento: o momento de contemplar outro mundo e sentir as experiências do outro. Mas com Sterne ele contempla sua própria mente na busca por tal representação, reverberando a própria busca do narrador em como representar. Ainda que houvesse detalhes para fomentar tal fantasia, a figura da personagem permaneceria ofuscada, um tanto distante da realidade, com um tom de inatingível que sacia a fantasia porque não está acessível e familiar. Tentar criar traços bem definidos para a personagem, desenhando-a na página em branco seria como coloca Jouve (2002, p. 117) ao refletir sobre a frustração comum diante da transposição de uma obra literária para as telas de cinema: “Impor um rosto para as figuras romanescas é nos despossuir de uma parte de nós mesmos”.

O fragmento de TS analisado acima poderia ser só uma ironia excêntrica do narrador, não fosse a interrupção textual pela página em branco frente aos olhos do leitor. O que fazer? Virar a página rapidamente e continuar a leitura? Impossível seria não se demorar em pensamento sobre essa ruptura que nos convoca não apenas à ação de desenhar, mas nos obriga a pensar em uma definição tão clara da personagem. É uma exacerbação do próprio funcionamento do texto literário, que por si só já configura uma presença pessoal e subjetiva do leitor, colocando seu desejo em cena para imaginar o universo ficcional e as personagens.

Tais rompimentos com as palavras, de pintar o branco sobre branco, de fazer reverberar a ausência, fez com que *Tristram Shandy* fosse considerado um conglomerado de histórias desconexas e experimentos aleatórios com a forma. Mas sua prosa demonstra a necessidade de observar a prosa do mundo, de deixar que o

seu mundo fale por ele mesmo, e esse mundo é o universo único que pertence a cada leitor e seu modo de ler.

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 desenxabida ao paladar do leitor;—por isso incontinenti pus fim ao capítulo,—conquanto estivesse ainda na metade de minha história (*TS*, II, 4, 121).

Na busca por causar a emoção necessária para a compreensão dos episódios sobre Toby, Tristram percebe a necessidade de um certo distanciamento para que não passe despercebido o sofrimento da personagem diante de sua experiência com a guerra. Ao fim, aceita a necessidade da digressão e expõe o funcionamento do texto enquanto algo que também influencia as significações, e declara: “não importa muito se o leitor, por alguma outra razão, o aprova ou deixa de aprovar” (*TS*, II, 4, 121).

Em suas constantes reflexões sobre a artificialidade da obra ficcional, traz à cena o segundo aspecto que gostaríamos de destacar aqui: a imaginação. Não só da imaginação do autor se faz uma obra, mas também do leitor. Como já destacado, Tristram declara que, enquanto escritor, precisa necessariamente deixar algo para o leitor imaginar, afinal acha certa graça em considerar ele próprio os caminhos que a imaginação de seus leitores podem tomar. Exemplo disso está no capítulo dos narizes. Ao considerar que seu leitor pode pensar maliciosamente, segue um longo caminho para assegurar que está se referindo unicamente ao membro olfativo ao dizer essa palavra, e, se a mente do leitor considera outras implicações, é porque é suja. Ri-se disso junto a seu amigo Eugenius e impede que a imaginação de seus leitores permaneça pura.

Em seu prefácio, que está localizado no meio do capítulo três, dirige-se aos leitores especializados - “caros antishandianos”, “veras sumidades” (*TS*, III, Prefácio do Autor, 213) - que apreciam somente obras com o perfeito equilíbrio entre o engenho e o juízo, com pureza de temas, com apreço pela seriedade e pela clareza bem argumentada. Mas também, de certo modo, se dirige a outros tipos de leitores que parecem ser seu público alvo. Isso fica evidente quando afirma que a obra para os primeiros tipos de leitores é completamente hipotética:

Bendito seja!—que nobre obra não faríamos! [...] e com que júbilo não me disporia a escrever para tais leitores!—e vós—santo céu!—com que êxtases não iríeis ler,—mas não!—é demais,—até me sinto mal,—desfaço deliciosamente só de pensar!—é mais do que a natureza pode suportar!—segurai-me,—estou atordoado,—completamente cego,—vou morrer,—morri.—Socorro! Socorro!—Um momento,—sinto-me um pouco melhor [...] (TS, III, Prefácio do Autor, 212)

Ao se recuperar de sua dramática ironia, declara que haveria tanta “sátira e sarcasmo—motejos e zombarias, caçoadas e agudezas” que somente poderia existir entre ele e tais leitores discórdia, sem possibilidade de paz e acordos, sendo portanto impossível uma relação entre ambos. No início do prefácio declarou que não diria sobre o que é a obra, mas que mostraria. Isso revela um movimento do discurso do narrador para com os diferentes tipos de leitores porque, nesse caso do prefácio, Tristram - textualmente falando - tem por interlocutor os críticos justamente para dizer que não é a eles que ele busca agradar. Sendo assim, seus leitores modelos são outros muito diferentes dos eruditos que esperam uma produção dentro dos moldes clássicos. Basicamente, dirige-se aos críticos, mas também continua se dirigindo aos leitores modelos, que estão previstos porque, enquanto escritor, acredita que os que estão se ofendendo com suas ironias podem abandonar a leitura, enquanto que os demais leitores capazes de lhe seguirem o influxo bem humorado e sarcástico serão capazes de rir de tamanha ironia.

Tristram associa o uso do juízo à falta de paixão, a algo frígido, frio, características de quem habita “regiões frias e desertas do globo” (TS, III, Prefácio do Autor, 214). Quanto ao engenho, vê como algo que falta a essas pessoas que primam pelo juízo. A referência aos países gélidos, passando pela Sibéria e pela Rússia, nomeando localidades, entrega por fim sua ironia quanto à concepção de que o engenho literário tenha influência climática, desconsiderando qualquer uma das infinitas variações quando se trata de produção humana:

Pois bem, senhor, se eu vos trazer de volta a esta ilha mais cálida e mais luxuriante, onde vedes serem altas as marés primaveris de nossos humores e de nosso sangue,—onde temos mais ambição, e soberba, e inveja, e luxúria, e outras paixões filhas da puta a dominar e submeter à razão,—percebereis que a *altura* de nosso engenho e a *profundidade* de nosso juízo

estão exatamente proporcionadas ao comprimento e à *largura* de nossas necessidades, ela nos são outorgadas em abundância tão fluente, estimável e apropriada que ninguém tem motivo de queixa. (TS, III, Prefácio do Autor, 215-216)

Em seguida menciona o fato de ser esse um clima que se altera diversas vezes em um dia: quente, frio, molhado, seco. Isso causa a instabilidade dos humores acarretando a ausência de produção com engenho e juízo. Sua crítica está pontualmente direcionada às concepções de métrica e verossimilhança, conceitos aristotélicos reanimados no século XVII e XVIII com fervor de prescrição. Para Sterne, a produção deve seguir o mais quente das paixões, aquilo que mais profundamente anima as ações humanas, capaz de criar e apreciar “uma história pintada com o coração,—em vez de medi-las como um angulário” (TS, III Prefácio do Autor, 217). Seu texto é composto com inúmeras metáforas que expressam seu desprezo pela “*gentry*” de ar grave, com “grandes cabeleiras” e “longas barbas”. É a declaração de que a obra não foi feita para tais humores, para tais disposições de espírito. A qualquer pessoa que possa censurar-lhe baseada em regras literárias preestabelecidas: “a paz esteja com elas;— [aqui há a imagem de um dedo em riste apontando para a frase seguinte] assinale-se apenas,—que não escrevo para elas” (TS, III, Prefácio do Autor, 220).

A biografia de Tristram não está expressa em uma forma delimitada e coerentemente encadeada. Tristram não quer mostrar certezas. Quer que o leitor o capte por nuances, por impressões, por inconstâncias. De que modo extrair isso da obra? O que reverbera ali é o próprio tema do ato da leitura em diversas instâncias. No que tange a aspectos da narratologia, analisaremos no tópico seguinte, elencando as diferentes figurações do leitor na obra. Mas em termos de espelhamento ficcional da leitura, teríamos: a materialidade de outros textos lidos no espaço ficcional, a forma de leitura de Walter Shandy, a forma de leitura de Toby Shandy, e a forma de leitura de Cabo Trim, apenas para tratarmos das figuras centrais da obra. Em outra ocasião poderiam ser rastreadas as intertextualidades referências à história da leitura feitas por Sterne, visto que menciona os modos de se ler a partir da métrica, da verossimilhança, das medidas verossímeis de tempo e espaço, os entendimentos sobre medicina e sobre algumas filosofias, e até mesmo os modos que a crítica lia os romances e os próprios volumes de Tristram Shandy. Tudo isso vira mote para comentários e ações do narrador.

Para nos atermos aos três principais exemplos destacados, citamos o exemplo da presença do sermão que carrega consigo os três pontos aqui destacados. O intrincamento da rede semântica da obra é tamanho, que as ações das personagens se dão em conformidade a seus cavalinhos de pau, deturpando a compreensão efetiva entre si. O papel do sermão, conforme já mencionado no primeiro capítulo, cai de dentro de um livro. Trata-se do Stevinus, um livro sobre fortificações do próprio inventor engenheiro homônimo.

A presença do livro foi inicialmente interditada pela exasperação e ofensa desferida por Walter a Toby, ao perder a paciência quando o irmão sobe em seu cavaleiro de pau e começa a contar uma história que não tinha nenhuma relação com a discussão que ocorria na sala em presença do parteiro, Dr. Slop: “Eu não gostaria, eu não gostaria, irmão Toby, de ter o cérebro assim repleto de obras de sapa, minas, manteletes, gabiões, paliçadas, ravelins, meias-luas e cacarecos que tais, para ser proprietário de Namur [...]” (TS, II, 12, 139-140). Toby distorce todos os discursos em torno de seu cavaleiro de pau. Qualquer palavra proferida atua como gatilho para lhe acender significações relacionadas à engenharia da guerra. Porém, essa obsessão é o que lhe acende a luz para a vida, é sua pulsão a partir da qual se relaciona o mundo e o lê. Sua leitura é mediada pelo *hobbyhorse*, que desfigura os sentidos das palavras.

Ao mandar cabo Trim buscar o referido livro, passada a desavença entre os irmãos, a história se esvai e ao criado é ordenado retornar. Mas o pai do narrador faz um gracejo, pedindo que o cabo antes de devolver a obra a chacoalhe para ver se ali não há “alguma coisa a respeito de um coche a vela” (TS, II, 15, 145). Visto ter sido Trim da infantaria, obedece sem questionar e chacoalha minuciosamente a obra. Despontam na cena aspectos da materialidade daquela obra por meio da voz do narrador, primeiramente, e em seguida passa-se à consciência na cena sobre o que se tem em mãos:

[...] assim, segurando as duas capas do livro, uma em cada mão, e mantendo as folhas voltadas para baixo enquanto puxava as capas para trás, deu ao livro uma boa sacudida.

—Alguma coisa caiu, porém, disse Trim [...]. Por favor, cabo, disse meu pai a sorrir, de que se trata então?—Creio, respondeu Trim, inclinando-se para apanhá-la,—que **parece mais um sermão,—porque começa por uma citação das Escrituras, com o capítulo e o verso indicados;**—e depois vai adiante, não como um coche,—mas precisamente como um sermão. Os presentes sorriram.

—Não sei como foi possível, disse meu tio Toby, uma coisa assim, um sermão, ter-se metido dentro do meu Stevinus. (TS, II, 15, 145, grifo nosso)

Como se pode observar na parte em destaque, o cabo é tão letrado que imediatamente identifica os elementos do texto, discernindo o gênero (sermão) diante da estrutura de outro gênero ali inserido (a escritura). Mas esse não é o único aspecto da materialidade na referida cena, pois o cabo vai, em seguida, iniciar a leitura da obra. O narrador introduz com minúcias seu movimento corporal para tal ato de leitura, ato este comentado por todos os presentes no aposento até mesmo durante a leitura. Para dar conta da dramaticidade do momento, o leitor continua a leitura do referido sermão a partir da sugestão da voz de Trim. A leitura é entrecortada pelas vozes dos interlocutores na cena, que a interpretam. Ou seja, lemos e interpretamos o sermão ao mesmo tempo em que as personagens, na diegese, o interpretam. É o efeito em *mise en abyme*, criando um mosaico da leitura.

Não apenas a materialidade do livro é tema do enredo, como também Sterne desautomatiza o processo habitual da leitura, do virar de páginas e do encontro com as coordenadas narrativas. Tristram conversa com o leitor para tentar expressar a personalidade de seu pai. Um dos exemplos é sua aversão ao nome Tristram e como, devido a suas obsessões filosóficas, deu-se a escrever uma dissertação, antes do filho nascer, “tão-só acerca do nome da palavra Tristram—mostrando ao mundo, com grande franqueza e modéstia, os motivos de sua grande aversão ao nome” (TS, I, 19, 93). No intuito de sensibilizar o leitor para compreender os aspectos que levavam seu pai a se ver “frustrado e derrotado em todos os seus pequenos sistemas e desejos” a partir de suas ideias, endereça a leitura à interpretação de uma frase de outro autor que está no início do livro: “Quando comparar esta história [da dissertação sobre o nome] com a página de rosto,—não se apiedará o gentil leitor, até o imo da alma, de meu pai?” (TS, I, 19, 93). Conforme as indicações quase cênicas, ao voltar as páginas, encontra-se a solução do quebra-cabeça, uma vez adentrado o bosque ficcional: “Não são as coisas propriamente ditas, mas as opiniões concernentes a elas, que perturbam os homens”. Porém, essa citação na folha de rosto está em grego. Então, após retornar a ela, o leitor que não sabe a língua original precisa ir até a nota de fim, dos editores, para compreender do que se trata, não tendo sido fornecida pelo próprio autor, sendo prevista aí a lacuna, o vazio no leitor diante das marcas na página.

Na experiência de leitura que tem com *Tristram Shandy*, o leitor precisa criar em sua mente o próprio caráter ficcional da obra que está lendo. Tudo o que envolve essa ficcionalidade, essa retórica, esse contexto no qual está envolto o discurso do autor-personagem é um universo abstrato que o leitor vai imaginando em um trabalho seu, único a cada passo por entre o grande labirinto. Esse espaço por detrás da ficção está no plano do pressuposto de todo discurso. O leitor encara o plano de enunciação que constantemente diz estou escrevendo isso que você lê, estou tentando escrever, os pressupostos que configuram a base dialógica do discurso. O leitor sabe de tudo o que opera na retórica desse narrador que fala sobre tudo: sobre suas memórias, impressões, angústias, seus ímpetos, suas personagens memorialísticas, seus leitores imaginados e a leitura que lhe farão.

Tomando o leitor como peça que faz sua obra funcionar, a encenação que Sterne configura coloca o leitor também no plano criador. A página em branco faz o leitor ver representado o papel de sua imaginação. O narrador parece demonstrar que colocar toda essa encenação, levantar as cortinas na hora de trocar os cenários e mostrar todas as entranhas da narrativa, da composição literária, nada disso faz diferença porque se tem em jogo essa peça fundamental que é o leitor. Portanto, ele pode colocar uma página em branco, retirar as palavras por ora, e fazer com que o leitor encare visualmente aquele vazio, ou encare o signo que está na página marmórea, ou na página preta, pois mesmo que se retire tudo, o universo literário que ele já apresentou ali continua existindo de modo livre na mente do leitor. Esse é o modo de demarcar sua visão sobre a literatura: não há dissociação do leitor e do texto; desde que para o leitor haja universo literário, desde que ele faça avivar tudo o que está aventado textualmente, nada mais importa, pois o que quer que o narrador faça para desvelar aos olhos do leitor todas as artimanhas de sua produção e ainda assim o universo literário continuará a criar muitas camadas na mente do leitor ou não.

3.2 Entre ideias e palavras, o leitor refletido no espelho de Tristram

3.2.1 Os leitores textuais

Observou-se acima como, na experiência de leitura que tem o leitor shandiano, ele não apenas vê refletidas as instâncias e possibilidades de leitura, como também a si mesmo com suas próprias capacidades e limitações. Assim como o narrador é autoconsciente, o leitor também precisa ser: “—Mas coragem! gentil leitor!—Desdenho a ocasião!—já é bastante ter-te em meu poder;—seria demasiado aproveitar-me da vantagem que a fortuna da pena ora ganhou sobre ti” (*TS*, VII, 6, 473). Demonstraremos neste tópico as instâncias narrativas que conduzem esse efeito, dividindo esquematicamente as convenções de narratologia para analisa-las à luz das correntes teóricas propostas por Gerard Genette e Umberto Eco. Apresentaremos uma leitura das diferentes previsões de leitores ficcionalizados. Além dos aspectos formais, também serão analisados os efeitos desse esquema, que possibilita ao leitor uma percepção de si mesmo na obra.

Marisa Gama-Khalil (2013, p. 142), em artigo sobre Sterne e Fielding, analisa de que modo a narrativa de ambos ficcionaliza o leitor, pela estratégia do narratário, e como isso “influencia na construção do romance moderno da Inglaterra”. Na perspectiva da pesquisadora, o narratário se sustenta como “um espaço onde o leitor que lê a narrativa pode instalar-se”. Não negamos haver esse mecanismo, mas o que sustenta a presente pesquisa, de modo a avançar as descobertas propostas no artigo de Gama-Khalil, é a análise das demais instâncias de ficcionalização do leitor que vão além dessa função do narratário. A autora chega a sugerir, ao final do artigo, um possível direcionamento para as novas percepções de leitor em *TS*, pois observa que nele a “[...] preocupação maior não será com a mimesis, mas com a encenação das palavras. A escrita e a leitura são seus grandes temas. É de Sterne uma das mais irônicas representações da recepção narrativizada: o não leitor” (GAMA-Khalil, 2013, p. 152).

Diante da ideia do não leitor, no entanto, declara que isso não se afasta por completo da noção de representação e ordenação, já que Sterne insere os pontos em branco mas depois insere os significados desses vazios. Este capítulo se localiza justamente nesse aspecto apontado, mas não discutido pela autora: o efeito estético desse retorno ao ponto vazio pelo leitor, conduzido pela voz narrativa que apaga o vazio inserindo as palavras exatas do acontecimento. O que ocorre com o leitor ao voltar para o evento que reverberou em seu imaginário por meio do estímulo de outras linguagens? Em alguns momentos o leitor recebeu estímulos visuais, como a página marmórea, os rabiscos, os asteriscos, as diferentes línguas,

que resultam na tentativa do leitor em estabelecer um vínculo entre o visual e o que estava sendo narrado. Em outros, o leitor revisita a passagem do abandono das palavras por meio de uma nova retomada do evento, resultando assim em uma espécie de releitura.

Tristram Shandy traz a marca registrada em suas páginas de que sua instância recepcional é um leitor. Desse modo, apresentar-lhe uma página preta leva esse leitor a assumir outro papel, assim como o narrador assume o papel de não mais dizer e sim de mostrar. Porém, não nos interessa aqui observar papéis propostos ao leitor real como se o narratário fosse uma forma de identificação do primeiro. Gama-Kahlil (2013, p. 152) declara:

[...] o narratário, enquanto presença fisicamente percebida na narrativa, funciona como um espaço onde o leitor que lê a narrativa pode instalar-se. 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. Se o leitor se projeta na figura do narratário e interrompe a leitura, ele estará de certa forma apagando a sua existência, estará assinando, ao menos metafórica e ficcionalmente, a sua sentença de morte. Entretanto, o narrador sabe que a interrupção da leitura pode representar a morte não só do leitor, mas a sua também, o que o leva a compor estratégias de sedução ao longo da teia narrativa.

Não discordamos diretamente dessa colocação, já atestada por outros críticos e teóricos, conforme discutiremos mais adiante. Contudo, propomos aqui justamente um olhar mais amplo diante dessa ficcionalização do leitor. Para a autora, a aceitação do leitor ao seu papel dá o tom da existência não só do narrador, como também da obra. Mas em *TS* essa relação se complica, ainda que esteja presente certo controle do imaginário. Demonstramos, no tópico anterior, a perspectiva discursiva de existência do texto literário a partir do leitor, que fica evidente na obra de Sterne. Paradoxalmente, o texto, como visto, está construído não apenas por meio de palavras mas também por imagens, desenhos e pontuações livres. Diferentemente das palavras, que são insignificantes sem os sentidos aventados pela leitura (pelo leitor), as imagens arroladas no livro de Sterne existem por si sós: as páginas pretas, marmóreas, brancas, os desenhos, tudo isso constitui elementos materiais da obra que existem independentemente do contexto da obra, carregam em si mesmos as significações por serem elementos visuais. Os signos que eles podem aventar não são sequer indispensáveis para o entendimento de *TS*. Ou seja, a materialidade da obra também faz parte de seu espaço ficcional, portanto o livro

enquanto artefato literário se presentifica diante do leitor que o folheia, ainda que este se recuse a aderir ao pacto ficcional. Diante da transgressão das palavras e até mesmo da pintura apresentada na obra não se pode extrair uma significação. A obra convida o leitor a tornar-se expectador e contemplar o silêncio.

O que vai aparecer em seguida, e que Gama-Khalil aponta como um não desvencilhamento de Sterne da era da representação, é que o autor sempre preenche, adiante, tais vazios com palavras. Mas nessa retomada, o leitor experimenta uma leitura de si mesmo. Tomemos por exemplo as páginas pretas: poderíamos tentar uma definição de sua simbologia, ainda que o narrador nada diga a respeito delas: trata-se de uma representação do apagamento por completo de Yorick, que morre e portanto mente e olhar deixam de existir: “[...] Yorick seguiu Eugenius com os olhos, até a porta,—então fechou-os,—e nunca mais os abriu” (TS, I, 12, 72). No entanto, Tristram em seguida apresenta as palavras que figuram na inscrição na lápide, destacando a frase em uma caixa e trazendo a leitura que os transeuntes fazem ao passar em frente. Não apenas apresenta, como narra o que acontece nesse evento, repetindo, como se vê ao final da citação, a frase dita pelos transeuntes:

Dez vezes por dia o fantasma de Yorick tem o consolo de ouvir sua inscrição mortuária ser lida numa variedade de tons plangentes que bem denotam a geral piedade e estima por ele; *[aqui o texto é interrompido por duas páginas pretas]* —pelo caminho que atravessa o cemitério e passa ao lado do túmulo,—nenhum transeunte avança sem deter-se para lançar-lhe um olhar,—e dar um suspiro, enquanto segue adiante.

Ai do pobre Yorick! (TS, I, 12, 72-75)

Entre a narrativa descrita no parágrafo acima e o momento da citação as imagens pretas irromperam abruptamente na narrativa. Não foi dada significação, explicação ou título por parte do narrador, nem do autor. O que as duas páginas pretas significam? O leitor que prossegue a leitura e pensa nas imagens está contemplando o esvaziamento das significações do livro. Qualquer análise que venha a ser realizada a respeito de um possível sentido é mera construção discursiva sobre o nada. Não se equivale às palavras, assim como as palavras não se equivalem às ações, exigindo muito mais tempo para se escrever e do que para viver, conforme declara o próprio narrador (TS, IV, 13, 294). Podemos utilizar aqui a perspectiva de Foucault (2014, p. 47-48), quando este analisa a distância entre o título de um quadro e a imagem trazida por este: “[...] nesse espaço quebrado e à

deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços”.

No texto de Sterne, o risco que o leitor corre é ter suas alusões, que se sustentam por um fio invisível frente aos espaços em branco, quebradas ou confirmadas. Nas passagens em que surgem os asteriscos, por exemplo, há o jogo: se o texto confirma o que está implicado ali na supressão, então saber-se-á de eventos obscenos ou íntimos da mente das personagens; se não se confirmar, as implicações terão parte do leitor, sendo fruto de sua mente. Um dos exemplos se encontra no capítulo que trata da destinação que a natureza dá a cada coisa. O que move tais reflexões é a situação de tio Toby que, por ter sido ferido na virilha quando em combate, suscita na viúva Wadman pensamentos que o narrador aborda de modo bastante velado em sua retórica. Trata-se de uma questão trazida como a possibilidade de a natureza se atrapalhar “sempre que se trate de fazer uma coisa tão simples quanto um homem casado”. Nesse erro, comparado à argila, o narrador afirma que o marido “pode tornar-se (como sabeis) demasiado duro, de um lado—ou não o bastante, por falta de calor, de outro [...]”, e depois de perseguir algumas tantas metáforas concernentes ao assunto, declara que tio Toby foi agraciado pela natureza, e também estava preparado para:

[...] todas as outras causas por que o matrimônio fora instituído—

					*	*	*	*	*	*	*
					E	p	o	c	o	n	s
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

A DÁDIVA não foi invalidada pelo ferimento do tio Toby.

Pois bem, este último artigo era meio apócrifo;—e o Demônio, que é quem neste mundo mais transforma a nossa fé, havia suscitado escrúpulos na mente de Mrs Wadman quanto a isso; e como verdadeiro demônio que era, havia ao mesmo tempo levado adiante a sua obra reduzindo a Virtude do meu tio Toby a nada mais que *garrafas vazia, tripas, calções largos e pantufas*. (TS, IX, 22, 602-603)

Os asteriscos são uma encenação, o modo de Tristram demonstrar o que acontece com as percepções de viúva Wadman, que são permeadas de muitos outros desejos e anseios do que sua afeição por Toby. Mas é possível notar que a introdução dos asteriscos, ainda que colocados dentro de uma frase, como complemento, não apresentam definição ou explicação. Além do mais, no início do referido capítulo, declara que o mundo em que vivemos está “cercado de mistérios e

enigmas por todos os lados” (TS, IX, 22, 602). Assim, a obra, visto que se constrói a partir da realidade, apresenta também os não ditos, os apagamentos das definições e das explicações. No que tange à relação entre Wadman e Toby, sempre que aparece está marcada pela presença da representação desse algo a mais que envolve a afeição entre os seres.

A linguagem é uma convenção, e assim também é o discurso. Cada indivíduo emite um discurso que é tão universal a ponto de sustentar identificações com textos de outras eras. O discurso único é aquele que aparece em *Finnegans Wake*, de James Joyce. Tristram discorre justamente sobre a limitação das convenções para o texto com vias a representar a realidade. Não quer alcançar a incompreensão, como vemos em Joyce. Tristram quer comunicar suas opiniões, mas quer comunicar também os sentimentos que as acompanham. Para isso, o discurso é completamente ineficiente, pois morreria escrevendo e ainda não conseguiria concluir. Encena, portanto, outros modos de aventar significações.

Quanto aos capítulos em branco (TS, IX, 18-19, 598-599), apontados como uma tentativa de manter a compreensão, sem pactuar por completo com o rompimento das convenções, visto que são representados adiante por palavras, os entendemos como uma reescrita. É assim que Tristram os encara: “Quando chegarmos ao fim deste capítulo (mas não antes), deveremos todos trasladar-nos de volta aos dois capítulos em branco [...]” (TS, IX, 25, 607). Interessa-nos observar novamente certo efeito de espelhamento de leitura. Isso porque o narrador avança um capítulo inteiro apenas comentando o vazio de tais capítulos: “encaro com respeito um capítulo no qual há tão somente nada; e considero haver no mundo coisas piores— [...] Por que foram então deixados em branco?” (TS, IX, 25, 607-608). Sua resposta a essa questão permanece um enigma, declarando ao fim do capítulo que tudo o que quer “é que possam ser uma lição para o mundo *‘deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira’*” (TS, IX, 25, 608, em itálico no original). Estavam vazios, mas reverberaram. Não apenas o leitor passou por eles e os notou, como também o próprio Tristram teve o que falar sobre suas existências. Mais uma vez, a materialidade está consagrada, não pode ser apagada nem visualmente e nem na mente do leitor. Assim, o que se segue após tal declaração é a reescrita dos volumes dezoito e dezenove. Ambas as formas da existência de tais coexistem e configuram modos de diferentes de lê-los. Não há

uma ordenação, mas uma encenação da materialidade da obra e do funcionamento das leituras.

Há também um “capítulo das COISAS” (*TS*, IV, 32, 340), que trata de um comentário do narrador sobre quais são os assuntos e ações que envolvem a criação literária: “uma coisa a nomear—uma coisa a lamentar—uma coisa a esperar, uma coisa a prometer, e uma coisa a declarar—uma coisa a esconder—uma coisa a escolher, e uma coisa por que rezar” (*TS*, IV, 32, 340). São coisas que estão por trás de tantas palavras de que é feito o livro (o “edifício” como o narrador o chama).

O que sustenta esse edifício, como se vê, não são apenas palavras. A presença de uma ausência de capítulo é outro exemplo. No volume IV, a obra salta do capítulo vinte e três para o vinte e cinco (que está em outra página). Ele não figura ali espacialmente e sequer em palavras, mas sua presença é inegável, tanto é que ficou conhecido ao longo dos séculos como “o capítulo arrancado”. Não há nada ali, mas há a ação inferida. O narrador comenta essa ausência e aguça o mistério ao leitor, pois conta que se tratava de dez páginas, e comenta sobre o que seria o conteúdo. Ainda assim, o livro está composto dessa ausência e o leitor está ciente de que “o encadernador não é tolo, nem velhaco nem fátuo—tampouco o livro se tornou mais imperfeito, o mínimo que fosse [...]—muito ao contrário, tornou-se mais perfeito e mais completo pela falta do capítulo do que pela sua presença [...]” (*TS*, IV, 25, 319). Nada é mais perfeita do que uma obra que não foi escrita. A explicação que Tristram oferece é ter sido o capítulo arrancado uma produção “tão acima do estilo e da maneira de pintar” realizada até àquela altura que, para não destoar dos demais capítulos, foi melhor retirá-lo - “escrever um livro é, para toda a gente, como trautear uma canção—pelo que, senhora, cantai no tom que é o vosso, não importa quão baixo ou alto seja” (*TS*, IV, 25, 321). A leitora é convocada a pensar na ausência e no quanto isso afeta a obra, no quanto a ausência deu o tom desejado pelo narrador para se compreender além das palavras. É o vazio surgindo mais uma vez, pelo discurso do narrador, como elemento fundamental da obra.

A quem está incumbido o papel de escutar o som do vazio? Ao leitor. Na passagem acima é a leitora, tão desejosa em obter os detalhes dos eventos, para que possa imaginá-los por completo, que está sendo a personagem que encena esse dever de olhar a obra pelo vazio e não só pelas palavras. Por essa perspectiva, avançamos em algumas percepções sobre o leitor ficcionalizado na obra, apontando para um personagem leitor, e não somente um narratário. A ideia de espelho que

trazemos no título, refere-se à emulação do leitor refletido no espelho de Tristram, ou seja, na ideia que este faz do leitor, visto que pertence ao enredo. Nosso objetivo aqui é captar alguns desses reflexos, os tipos de emulações que advêm desse funcionamento. Falamos aqui em emulação por tratar-se de uma forma de representação que considera o distanciamento na correspondência, conforme colocado por Michel Foucault, em seu texto sobre *A prosa do mundo*:

Por essa relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. Desses reflexos que percorrem o espaço, quais são os primeiros? Onde a realidade, onde a imagem projetada? Frequentemente não é possível dizê-lo, pois a emulação é uma espécie de geminação natural das coisas; nasce de uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam. (FOUCAULT, 2007, p. 27)

Sterne emula em seu texto as brechas entre as significações e as coisas. E também entre a leitura e o leitor. A leitura envolve os signos, os comandos textuais, a estrutura material da obra e a experiência de cada leitor. São milhares de possibilidades, são também múltiplas as formas pelas quais se pode narrar um evento com determinada intenção. É assim que no espelho de Tristram estão refletidos diferentes tipos de leitores que partem de lugares específicos da sociedade: cavalheiros, nobres, aristocratas, senhoras, críticos, resenhadores da Grã Bretanha, os eruditos, os filósofos, os inocentes. No jogo proposto pela estrutura narrativa, o direcionamento textual acontece pelo gênero da obra, que estimulará o leitor a partir de seus gostos individuais, e suas preferências, e também pelo vocabulário adotado. Sterne mobiliza a identificação do leitor erudito e apraz o leitor inculto com as carnavalizações dos episódios e dos comentários aos críticos, e com as transgressões narrativas.

As orientações dadas a cada um desses interlocutores são diferentes: pede à leitora que volte algumas páginas e refaça a leitura, e convida o leitor masculino a continuar o percurso. Separa ambos espacialmente, e então “distância textual torna-se distância mimetizada”⁷⁴, afirma Fanning (1998, p. 438, tradução nossa). O leitor real observa as performances dos narratários. Um voltou, outro permanece no encaixo do narrador. Enquanto a leitora está distante do narrador, o leitor masculino

⁷⁴ No original: “textual distance becomes mimetic distance” (FANNING, 1998, p. 438).

permanece junto dele, e o leitor real constrói tais expressões espaciais para fora das palavras. São tais presenças da figura do leitor que buscaremos estruturar aqui para além de uma única articulação de narratário.

Tristram convida o leitor a limpar o cenário, como se estivessem em uma peça de teatro (TS, VI, 29, 446), para que o tudo fique organizado para o andamento da história. Há a participação ativa do leitor-personagem no espaço extradiegético: junto a Tristram, encena a função do ato da leitura, possibilitando reflexos de algo que não está ali de modo direto. A função do leitor não é limpar o cenário, compartimentalizar as histórias; é ajudar a criar o cenário que não existe. Não há matéria nenhuma além do livro em mãos. Para que esse universo tão autoficcional, que expõe em primeiro plano a mente do narrador, é papel do leitor aventar camadas para além das páginas. Diante disso, cabem considerações sobre os diferentes níveis da presença do leitor na obra e suas possíveis implicações de leitura.

Tristram declara um desejo de que sua obra seja capaz de causar o riso no leitor, acreditando que isso poderá até mesmo curar a melancolia. Por isso o bom humor nunca abandona suas páginas, e sua comunicação com o leitor não cessa, trazendo-o para bem perto de si na construção de tão intrincada narrativa. Declara de diferentes formas a preocupação com a compreensão do leitor, não de modo que possa guiar-lhe definitivamente pelo labirinto de sua obra, mas como um gesto afetuoso e carismático. Isso acaba por revelar sua preocupação constante acerca do modo que o livro será lido, tornando também o mote para tentar encarar a desilusão de não dispor de qualquer controle sobre a recepção:

E agora que chegastes ao fim destes quatro volumes—a coisa que tenho a perguntar é, como estão as vossas cabeças? A minha dói horivelmente—quanto às vossas saúdes, sei que estão bem melhores. O verdadeiro shandéisismo, 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 seus respectivos canais e faz a roda da vida dar volta sobre volta, alegremente. (TS, IV, 32, 341)

Essa gentileza e paciência para com o leitor também se transformam nos momentos em que o narrador sente que seus heróis estão fora de controle e se lembra de que a leitura também está: “Se o leitor não tem uma ideia nítida do *rood* e meio de terreno que fica nos fundos da horta [...] a culpa não é minha,—mas *da*

imaginação do próprio leitor, pois estou certo de ter-lhe dado uma descrição tão minuciosa que quase me envergonhei dela (TS, VI, 21, 435, grifo nosso).

A preocupação com a leitura está sempre presente na cena do texto. A figura do leitor implícito, equivalente ao conceito de leitor virtual, é parte da criação literária, pois é o que permite ao escritor não precisar dizer tudo sobre os eventos que busca narrar. Um dos modos de se inscrever essa instância de destinatário é pelo gênero da obra. O leitor de *Tristram Shandy* tem competência para o gênero autobiográfico, pois é dessa consideração que o Sterne conduz os rompimentos com os horizontes de expectativas. No entanto, o narrador é também um personagem cujo cavaleiro de pau é a neurose que o torna excessivamente autoconsciente, não podendo avançar em sua narrativa por não conseguir desvencilhar das possibilidades de leituras que seu texto pode suscitar em diferentes tipos de leitores. Conforme análises do segundo capítulo desta tese, essa inquietação surge dentro do espaço literário como a angústia de um personagem que é escritor. Com isso, a imaginação do leitor também se torna elemento da ação diegética: “Devo lembrar ao leitor, no caso de haver lido a história das guerras do Rei Guilherme,—mas se não leu,—devo então informá-lo de que [...]” (TS, II, 1, 113). Nota-se como a articulação autobiográfica está colocada em funcionamento a partir da consideração com as possibilidades de leitura, conforme apontado no capítulo dois desta tese, podendo ser observada também no seguinte fragmento:

Espera—tenho uma pequena conta a acertar com o leitor antes de Trim poder continuar a sua arenga.—Eu a acertarei nuns minutos.
Entre outras muitas dívidas livrescas, que saldarei sem exceção no devido momento,—declaro-me devedor ao mundo de duas coisas,—um capítulo sobre criadas de quarto e outro sobre casas de botão, que numa parte anterior de minha obra prometi e que pretendo saldar totalmente este ano; porém, como algumas de vossas reverendas senhorias me dizem que os dois assuntos, especialmente quando assim tão de perto correlacionados, poderiam pôr em perigo a moral do mundo,—rogo me sejam perdoados os capítulos sobre criadas de quarto e casas de botão—e que, no lugar deles, seja aceito o último capítulo, que não é mais, permitam-me vossas senhorias, do que um capítulo sobre criadas de quarto, roupões verde e chapéus velhos. (TS, V, 8, 365-366)

O excerto pode ser mais um exemplo de como há na obra a organização das ideias – o narrador explica constantemente o fez, o que precisa fazer e o que fará. Isso configura mais um exemplo do movimento de *mise-em-abyme* da obra, espelhando por diferentes reflexos o mesmo assunto, que no caso acima é o

assunto das casas de botão, criadas de quarto, roupões verdes e chapéus velhos. Tais temas, no entanto, por mais que bem definidos, pois Tristram declara o que é que de fato quer representar com eles, não passam de uma declaração irônica e enganadora. Se o leitor acreditar na inocência suscitada pelos títulos dos temas, perderá outras significações que reverberam para a compreensão das personagens que protagonizam os eventos de tais temas. Ou seja, mais uma vez se vê que a organização de Sterne prevê a desordem: na sua interpretação, o leitor não pode seguir os desejos expressos pelo narrador.

Na passagem, o leitor aparece em terceira pessoa, mas trata-se de um caso da figuração de previsão de leitura que o narrador usa como mote para seus avanços e recuos. Estamos no plano dos narratários, aqueles que vão figurar na obra, neste caso, tanto como instâncias textuais, quanto como ponto de partida para a existência do protagonista. Mas há outras instâncias de leitor figuradas na obra, além do narratário e do leitor implícito.

Pensando nisso, precisamos começar a dividir e esquematizar os tipos de leitores que participam de *Tristram Shandy*, em seus diferentes níveis: *leitor-modelo*, *leitor virtual*, *leitor-personagem*, *leitor empírico* e *narratário*. Utilizaremos, para essa esquematização, os conceitos de Umberto Eco e Gerard Genette. A instância que aqui chamamos de “leitor-personagem” é equivalente ao narratário intradieético de Genette, visto que participa da diegese, tendo ações e falas nas cenas. O teórico apresenta ainda um segundo tipo de narratário, que seria o extradieético, ou seja, que não participa do espaço ficcional, sendo abstrato. Para Vincent Jouve (2002, p. 39), que apresenta um panorama das teorias sobre o leitor, o narratário extradieético de Genette “confunde-se totalmente [...] com o leitor virtual: ele ‘é’ o leitor virtual”. Porém, na análise que fazemos do texto de Sterne essa distinção entre leitor-personagem, narratário extradieético e leitor virtual são manifestações textuais evidentes. Considerando que o leitor-personagem está presente no espaço dieético junto ao protagonista, pertencendo ao espaço ficcional, ao narratário extradieético chamaremos apenas de narratário.

Para Genette (1930, p. 258), o narratário está no mesmo plano que o narrador, ou seja, não pode ser confundido com o leitor virtual ou real. Entendemos assim que o leitor-personagem não se encontra no plano discursivo do narrador, e sim diante do narrador enquanto protagonista, pois há a representação da conversa de ambos, um ouvindo o outro. Em contrapartida, o narratário está representado

textualmente, conforme o tema sugira a representação de algum tipo de leitor do período de publicação da obra. Já o leitor virtual é uma hipótese de leitor inscrita textualmente. O próprio Genette (1930, p. 259) caracteriza a presença do leitor virtual em *TS*:

O narrador extradiegético [...] outra coisa não pode senão visar um narratário extradiegético, que se confunde aqui com o leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se. Esse leitor virtual é, em princípio, indefinido, apesar de acontecer [...] de Sterne o chamar por vezes Senhora, ou Senhor Crítico.

Mas, partindo dos postulados de Umberto Eco, principalmente em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, somos levados a observar outro desdobramento no texto de Sterne. Isso porque há momentos em que o narrador utiliza a terceira pessoa do plural (em termos como “avancemos”, “deixemos para depois”) o que insere a presença de um leitor genérico, sem colocar ali nenhuma caracterização de quem é seu receptor. Ali sim o leitor empírico pode se inserir e entrar no jogo. Outro exemplo disso é o leitor interpelado em terceira pessoa: “[...] daí, salvo se o leitor tiver uma profunda compreensão da natureza humana, que ele possa esperar de meu pai a mesma rotação de movimentos [...]” (*TS*, IV, 17, 299-300). A tais fenômenos discursivos poderíamos denominar leitores virtuais, pois é uma inscrição genérica, a título de interpelação discursiva. Às vezes aparece caracterizado pela implicância do narrador com as formas de leitura do período: “Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores,—que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo [...]” (*TS*, I, 4, 49-50). A estes, ele quer frustrar para demonstrar que o real e os indivíduos não são passíveis de serem capturados, sequer pelo retrato ou pela câmera:

[...] um retrato inteiro contra a luz;—isso é iliberal,—desonesto,—e penoso para o caráter do homem que esteja posando. Outros, em busca de melhor resultado, farão de vós um retrato na Câmara;—esse é o método mais iníquo de todos,—porque, ali, sereis certamente representado em alguma de vossas atitudes mais ridículas. (*TS*, I, 23, 109)

Declara abertamente que frustrará seu leitor por não traçar uma figura bem delineada, mas que pintará o caráter através de lapsos e obsessões que, por trás, carregam todo um universo particular. O leitor setecentista não poderia se instalar na

figuração do leitor virtual, portanto, pois ele é um leitor de gosto viciado. Para apreciar toda a potencialidade que os cavalinhos de pau são capazes de aventar, é necessário captar além do que é dito.

Em contrapartida à estrutura do leitor virtual, os termos Senhora, Senhor Crítico, ou ainda, “querido leitor”, “gentil leitor”, “inculto leitor” seriam uma caracterização de tipos de leitores. A Senhora é a leitora que gosta de leitura linear, com as histórias bem organizadas e embasadas, com começo, meio e fim bem estruturados. O senhor crítico traz como referência os resenhadores literários, que por vezes aparecem sob caracterizações bastante específicas caso o leitor empírico considere em sua interpretação as resenhas feitas à obra que aparecem em *TS* mais tarde, conforme apresentamos no primeiro capítulo. O leitor é um cavalheiro possivelmente aristocrata, que gosta de ter certo controle sobre a obra, vendo ali seus nomes nas personagens ou nas dedicatórias, às quais pagava. Ou seja, representam tipos de leitores do período do autor, que detinham certos conhecimentos teóricos, históricos, filosóficos, que consumiam determinadas artes pictóricas mencionadas na obra e que reprovavam determinados tipos de obras. Continuam sendo figuras abstratas, que estão fora dos espaços ficcionais – narratários extradiegéticos -, mas apresentam certas categorizações: “Destarte,— destarte, meus colegas de trabalho, meus colaboradores nesta grande colheita de nossa cultura, que ora amadurece diante de nossos olhos [...] (*TS*, I, 21, 99). São os narratários travestidos dos costumes, erudição ou limitação do século XVIII inglês, mas são instâncias do discurso que não se apresentam de modo estável, com identidade definida. A cada momento o narrador elege um interlocutor diferente, prevendo, como se vê, alteração de gênero. A tais entidades poderíamos definir apenas como narratário: os interlocutores formalmente apregoados no texto, eleitos como interlocutores para o narrador em sua construção discursiva.

Em termos de uma instância menos direta, que está no plano dos vazios do texto deixados para que um tipo de leitor ideal consiga preenchê-los suficientemente, está o *leitor-modelo*. No momento de criação, o escritor carrega o desejo de obra que abriga em si o leitor daquilo que escreve; é o desejo de ser lido e compreendido de determinada maneira. Todo autor tem em mente aquele leitor que será capaz de compreender as nuances da obra, sendo, portanto, “um tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). O leitor-modelo não será necessariamente guiado pelas demandas de um narrador,

e sim pelas escolhas lexicais e estruturais que formam a obra. Esse nível de leitor está exposto ao estilo do autor, que constitui a presença do autor-modelo, aquela ideia que fazemos das decisões e desejos do escritor, conforme entendido pelo teórico italiano.

A narrativa ficcional apresenta inevitavelmente o aspecto da rapidez, ainda que, como em Sterne, aprecie-se a demora:

A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidade essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1990, p. 61)

A rapidez diz respeito a como um autor pode aventar mundos por meio de uma agilidade no trabalho com as palavras que prevê justamente uma ausência de dizer tudo sobre esse mundo. Em *Seis passeios*, Eco dialoga com essa conferência de Calvino sobre a Rapidez para demonstrar que o texto narrativo é rápido porque dá créditos à capacidade de seu interlocutor em compreender os vazios e as lacunas. Afinal, “se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca” (ECO, 1994, p. 9). Em meio a esses vazios, encontra-se a ação do leitor que precisa fazer escolhas de quais caminhos tomar.

Assim, na obra de Sterne podemos categorizar o leitor-modelo como aquele que é fruto do desejo do autor-modelo (Sterne), capaz de seguir a leitura apesar das rupturas, das sátiras aos leitores, captando e operando por entre os vazios. Esse leitor terá diante de si toda a figuração dos diferentes usos da ideia de leitor feita por Sterne na obra, podendo pensar tanto historicamente, refletindo sobre os modos de leituras do período, sobre quem lia e por que o narrador caçoa de tais modelos de leitura, quanto captar a teatralidade da participação de tais figuras no espaço literário, por exemplo.

O que não parece, a nosso olhar, se encaixar nessas esferas (leitor virtual, narratário e leitor modelo) é a figura do leitor que participa das ações no plano ficcional junto a Tristram. Nessa esfera, encontra-se o *leitor-personagem* (equivalente ao narratário intradieético) que é entidade ficcional, que dialoga com Tristram no espaço ficcional, e que não é apenas um artifício narrativo para moralmente conduzir uma postura do leitor empírico (real). Para Wayne Booth (1950, p. 53-54, tradução nossa), essa categoria textual consiste em uma “intimidade física

criada entre leitor e narrador”, pois ambos estão no mesmo tempo e espaço, “e assim são capazes de conversar muito mais intimamente do que se o narrador estivesse simplesmente a escrever algo a ser lido em outro tempo e lugar por um leitor específico”⁷⁵. É como se Tristram estivesse a ler seu manuscrito a alguns convidados, ilustra Booth (1950, p. 54).

O *leitor shandiano*, ou seja, o *leitor-personagem* faz perguntas, ajuda a organizar o cenário durante os congelamentos de cenas conforme o narrador orienta, questiona aspectos da verossimilhança e se vê repreendido pela mão de quem supostamente domina a obra – o autor-personagem:

—Aqui está—por favor, senhor, segurai-me o gorro,—ou melhor, segurai também os guisos, e as minhas sapatilhas.—
Agora, senhor, estão inteiramente ao vosso dispor, e de bom grado vos faço presente deles, com a condição de prestardes toda a atenção a este capítulo. (TS, III, 18, 208, grifo nosso)

Esse leitor-personagem caminha pelas cenas junto à Tristram, que é capaz de ver suas ações. Isso poderia ser analisado como metáfora do pacto de leitura entre autor e leitor, um aparte ou até mesmo uma rubrica de peça dramática. No entanto, é também uma cena que acontece, que suscita movimentos e ações de ambas as partes, e não apenas uma predisposição mental. O leitor pegou seu gorro, seus guisos e suas sapatilhas. Há uma cena acontecendo ali naquele espaço extradiegético. Mas há, do mesmo modo, uma cena à parte que pode ser aventada à imaginação do leitor, de que Tristram está entrando em uma disposição de espírito séria: está retirando sua “máscara” de bufão, despindo-se do discurso cômico e satírico. Inegavelmente, contudo, a composição da cena se dá pela ação, orientada por objetos específicos.

As orientações ao leitor-personagem, ou à leitora-personagem, ocorrem quando Tristram observa suas histórias não mais como eventos de sua memória, mas como eventos que estão também dispostos aos olhos de seus leitores-personagens, seus interlocutores imediatos, que o ajudam a construir os cenários. Daí vem a necessidade de utilizar a linguagem teatral: “Desci a cortina sobre esta cena por um minuto [...] Quando estas duas coisas estiverem feitas,—a cortina será

⁷⁵ No original: “[...] physical intimacy created between reader and narrator [...] and thus able to converse much more intimately than if the narrator were merely writing down something to be read at another time and place by an unspecified reader” (BOOTH, 1950, p. 53-54).

novamente erguida[...]” (TS, II, 19, 169). Quem vê o espaço em que ocorrem todas as histórias são os leitores que estão ali para ajudar na composição:

—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. (TS, IV, 13, 295)

O leitor-personagem realizou uma ação e esta foi comentada pelo narrador, que de fato reconhece ter sido a única saída, pois as personagens estavam fora de controle. Parabeniza-o pelo bom trabalho; estão de acordo com o andamento da criação. Ao leitor empírico fica a possibilidade de multiplicar as significações: pela via das cenas e pela via das metáforas. A ação do leitor foi espontânea, assim como são espontâneas as ações das demais personagens, e baixar as cortinas é o único meio de interromper seus incansáveis diálogos. Como a pena governa o autor-personagem - “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” (TS, VI, 5, 411) -, assim também as personagens, diante do ato da leitura, tomam vida própria, e são o leitor e a leitora atentos que comandarão as cenas ao lado do narrador.

Tristram, por vezes, consulta seus amigos atentos e solícitos ali presentes:

—Que é que vossas reverências querem que eu faça neste caso?
—**Contai-a, Mr Shandy, por quem sois.—Serás um tolo, Tristram, se o fizeres.**
Oh PODERES! (pois poderes sois, e dos grandes)—que habilitais um mortal a narrar uma história digna de ouvir-se,—que bondosamente lhe mostrais onde deve começá-la,—e onde acabá-la,—o que deve nela incluir,—e o que deve excluir,—quanto deve ser deixado na sombra—e onde se deve lançar luz!—Vós, que presidis a este vasto império de filibusteiros biográficos e vedes em quantos atoladeiros e transes vossos súditos se metem a toda hora,—quereis fazer algo por mim? (TS, III, 23, 225, grifo nosso)

Nesse fragmento estão ambos os leitores-personagens em suas próprias vozes: um declara que Tristram já deve narrar o assunto, e o outro, que deve esperar. Como se vê, o discurso do narrador representa uma cena específica nessa relação com os leitores que é diferente da relação nas outras instâncias de ficcionalização do leitor. Em diversos momentos, há a representação e a encenação de Tristram ouvindo e vendo as palavras e as ações dos personagens leitores. O

trecho a seguir é mais um exemplo. Desta vez, o narrador conversa com a leitora, por quem é interpelado:

Quantos graus não me adiantei no rumo do cáldo sol, e quantas belas e atraentes cidades não vi durante o tempo em que tendes estado a ler e a refletir, senhora, a respeito desta história! [...]

—Mas que história estranha, Tristram!

—Ai de mim! senhora,

fosse ela acerca de alguma melancólica preleção sobre a cruz [...]

—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! Nessa 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. (TS, VII, 26, 495-496, grifo nosso)

A primeira sentença e a última, em grifo, consistem na fala da leitora, dirigida a Tristram. Há ironia em sua voz por não ter, Tristram, vestido apropriadamente o gorro de bufão, já que vinha contando uma “história estranha”. A leitora reconhece o tom da narrativa, sabe que ele estava sendo bufão, entretendo livremente. Isso dá a liberdade de, na presença da dama, assumir abertamente sua faceta e brincar cantarolando. A leitora estava sentada sobre a almofada que escondia o gorro: talvez ela estivesse reprimindo determinada vertente humorística e livre do narrador? Mais uma vez tem-se a consciência do protagonista em sua neurótica existência autoconsciente, que tanto pensa a sua própria memória pelo crivo do outro que a forma de sua mente emerge à representação linguística pela forma de uma representação de como seria a recepção de sua narrativa.

Nessa relação que atinge o plano extradiegético, os leitores-personagens por vezes são também levados a se reorganizarem para acompanhar o ato criativo. Tristram fala de modo tão fragmentado e metafórico que, faltando, com isso, o aspecto objetivo da comunicação, ele encena o ato de leitura flagrando o momento em que a leitora certamente deixou passar despercebida alguma informação que só sabemos ser importante quando o narrador chama a atenção para ela. Isso gera uma intensa discussão entre Tristram e a leitora:

—Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*.—Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer.—Então, senhor, devo ter pulado a página.—Não, senhora—não perdestes uma só palavra.—Então devo ter pegado no sono, senhor.—Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio.—Então declaro que nada sei do assunto.—Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente. (TS, I, 20, 94)

O narrador-autor coloca em destaque a informação principal desta vez, ironizando como se houvesse sido muito claro antes, a ponto de o leitor masculino certamente ter percebido essa parte, já que este não pega um livro unicamente “à cata de aventura”⁷⁶. A atuação misógina do narrador implica que Sterne mire em suas ironias, a partir da falta de objetividade nas significações, sempre censurando passagens cujos referentes sejam o sexo, o leitor sensível, que repudia as sugestões irônicas e obscenas. Esse era o leitor do período, tanto masculino quanto feminino, conforme aponta Elizabeth Harries (2009, p. 112), em estudo sobre palavras, sexo e gênero em Sterne.

Esses são, portanto, os leitores-personagens, amigos que estão ali tanto lendo o manuscrito, quanto conversando com o autor (Tristram). Nesse sistema, incorpora-se mais um nível de leitura: os personagens-leitores não apenas têm suas leituras apregoadas pela voz do narrador, como também há o ato da leitura acontecendo em momentos e espaços diferentes. Enquanto a leitora deve retornar algumas páginas, como se caminhasse pelo cenário, o leitor masculino continua ali em uma simulação de tempo real, numa performance de oralidade, podendo seguir adiante apreciando a sutileza e a precisão narrativa. Nesse movimento imaginário, separam-se os níveis narrativos tanto em tempo quanto em espaço, causando um balanço que passeia pela materialidade da obra, visto que se trata não de um ouvir, mas de um mover de

⁷⁶ A presença do leitor masculino em TS é muitas vezes tratada como uma visão machista do autor, que considera este mais capaz do que a leitora mulher. Mas a relação com os gêneros de seus leitores está refletindo os temas em que se veem os personagens homens da família Shandy, que são misóginos, Tristram incluso. O universo da família coloca a mulher com suas expectativas e opiniões à margem. O resultado disso é um romance que representa a comicalidade de um universo em que os homens têm a sexualidade reprimida, com medo das mulheres diferentes, como a senhora Wadman. Nesse sentido, o romance, assim como o personagem Yorick (um pastor) assumem uma “postura moderada” e até mesmo “moderna” em relação à mulher: “Sterne, on the other hand, creates a world centered on men and their reactions to the fundamental dilemmas of being male. This may have well been a response to other novels that were popular at the time. But Sterne’s novel is also a comic and anxious – comically anxious, anxiously comic – meditation on the perils of gender and the gender divide” (HARRIES, 2009, p. 116). Mais um dos elementos, portanto, da tensão que Sterne cria, colocando as diferentes posições de um assunto.

olhos e virar de páginas. Para ficar mais evidente, basta observar o trecho que vem após o direcionamento à leitora, no qual se dirige, naturalmente, ao leitor masculino:

Impus essa penalidade à dama não por capricho ou crueldade, mas pelo melhor dos motivos; **portanto, não lhe pedirei desculpas quando ela estiver de volta.** Isso serve para verberar um gosto viciado em que se comprazem milhares de outras pessoas além dela—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.—A mente tem de acostumar-se a fazer reflexões sábias e tirar conclusões curiosas à medida que vai seguindo [...] (TS, I, 20, 94, grifo nosso)

Na parte em destaque, o narrador se refere a uma temporalidade que oferece a sensação de vivacidade da personagem leitora, que poderá voltar a tempo de acompanhar o avanço da narrativa. Ou então, poderá voltar ao quarto em que se encontram os cavalheiros. A leitora caminha pelo cenário, rompendo tempo e espaço, de maneira quase espectral, pois ela retorna ao mesmo ato narrativo que ficou no passado e poderá voltar ao futuro, em seguida. O narrador também realiza esse movimento pelo tempo e pelo espaço, interrompendo as personagens em ações de momentos antes de seu próprio nascimento: “—Alto!,—alto, caro Dr. Slop!—contém tua mão obstétrica; devolve-a sã e salva ao teu seio para que não se esfrie;—pouco sabes dos obstáculos;—pouco conheces das ocultas causas que lhe retardam a atuação!” (TS, II, 11, 137). Tristram congelou uma ação que já aconteceu. Ele está diante da cena, em outro tempo que não o seu, e consegue assim dar seu comando, pois sabe o que vai acontecer: Dr. Slop deixou os instrumentos de trabalho em uma bolsa verde, em seu quarto, e Walter ordenará que o criado a busque. A cena começa com a deixa de Tristram que está ali de modo espectral e prossegue para a deixa “real” daquele momento:

[...] Toca,—chama,—manda Obadiah ir buscá-los a toda brida com o cavalo de tiro.
—Vai bem depressa, Obadiah, disse meu pai, e te darei uma coroa;—e, disse o tio Toby, eu lhe darei outra. (TS, II, 11, 137)

O narrador apresenta também a dimensão do tempo em que ele e seus interlocutores se verão afastados de uma cena: “Para explicar isto, devo deixá-lo atirado ao leitor por uma meia hora,—e ao tio Toby sentado em sua velha cadeira franjada junto dele” (TS, III, 30, 233). As personagens foram congeladas para que ele passe a outra história. Em outro momento em que congela a cena, o próprio

protagonista adentra o espaço-tempo passado e conversa com Toby: “Meu querido tio Toby! Não entres na guarita com o cachimbo,—não se pode confiar num homem com tal coisa na mão em semelhante lugar” (*TS*, VI, 28, 446). Encerra o capítulo com isso e inicia o seguinte rogando ao leitor que o ajude a organizar o cenário em que estava Toby e sua guarita. Essa organização visa preparar a imaginação tanto de Tristram, quanto do leitor, para apresentar um novo aspecto de Toby: “ergueremos a cortina e mostraremos meu tio Toby vestido como um outro personagem, de cujo comportamento o mundo não tem a mais remota ideia” (*TS*, VI, 29, 446).

Voltando à relação estabelecida com a leitora-personagem, ao falar sobre ela em terceira pessoa, dirige-se ao leitor masculino como se estivessem em um aparte, aguardando a chegada dela. Sua ironia se manifesta ao tratar da alta capacidade que ele, Tristram, acredita que um bom leitor deve ter ao ler um livro de assuntos tão elevados quanto o seu. A ironia desponta por se tratar de uma obra que mescla uma infinidade de temas, tanto eruditos, quanto triviais, em uma composição que dessacraliza por completo as formas convencionais, rompendo a aura do enredo, inserindo vazios que rompem as determinações; as supressões de palavras informativas por asteriscos ou pontilhados, as imagens e desenhos, dentre tantos outros formatos de expressividade utilizados na narrativa, minam qualquer apego a um “proveito” a ser tirado pelo leitor, como ele ironiza que o leitor masculino tem capacidade de fazer.

Após o aparte irônico com o leitor-personagem, Tristram declara a chegada da leitora-personagem: “——Mas eis que chega minha bela Dama. Lestes novamente o capítulo, senhora, como vos ordenei?—Então lestes” (*TS*, I, 20, 94). Como declara Wolfgang Iser (2008, p. 127, tradução nossa):

A forma fragmentada faz surgir o duplo sentido, a frustração de expectativas faz com que o leitor se veja contra seus próprios preconceitos, o arranjo teatral permite a encenação do que estava escondido, e o pronunciamento da artificialidade da representação surge como uma realidade final⁷⁷.

O ápice da ironia ocorre quando o narrador declara que estava realmente interessado em ensinar seus leitores a ler e pensar, pois tudo o que o formato do

⁷⁷ No original: “The fractured form brings out the double meaning, the thwarting of expectations turns the reader against his own preconceptions, the theatrical setting permits the staging of what has been hidden, and the pronounced artificiality of representation makes appearance into an ultimate reality”. (ISER, 2008, p. 127)

seu romance demonstra é que estava buscando desautomatizar a leitura, romper as regras e apregoar a liberdade do imaginário tanto da criação quanto da recepção. Isso não pode ser conduzido por uma atenção tão atenta ao aspecto das palavras, nem do assunto, este que também é constantemente interrompido como se não tivesse importância. É da experiência de criação ficcional que se trata, tanto por parte de quem escreve, quanto por parte de quem vai atualizar os sentidos no ato da leitura:

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer os seus efeitos:—e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler. (TS, I, 20, 95-96)

A leitura desse texto implica um mergulho por diferentes estruturas, em diferentes tempos e espaços pela mesma voz. Sterne utiliza uma cena à parte dentro de outra cena à parte para expressar sua condenação às leituras de textos em linha reta. Como dissemos, são estruturas em abismo: temos a cena que Tristram se dispõe a narrar, envolvendo nascimento, vida e opiniões; a cena de seu ato narrativo; a cena de seu ato de escrita, produção à tinta e publicação da obra, que envolve a relação com o livreiro; as cenas de seus familiares que ocorreram antes de seu nascimento; e todas as cenas extras que advém dessas histórias, não contando aqui os inúmeros momentos de quebra da quarta parede dentro de cada plano, como quando, por exemplo, simula um diálogo entre seu pai e o leitor: “Vejo claramente, *senhor, pela vossa* aparência (ou pelo que fosse, conforme o caso), diria meu pai,—*que não endossais* minha opinião [...]” (TS, I, 19, 89, grifo nosso). Tem-se aí um exemplo da criação das personagens a partir de uma concepção dialógica que, para construir ou endossar suas paixões e pontos de vista, sempre considera o outro. Percebe-se também o seu método de fazer da leitura parte integrante da criação ficcional. Ao falar sobre a importância dos nomes de batismo para seu pai, afirma que se trata de uma ideia incomum que lhe afetou a mente de tal modo obsessivo que faria o leitor ou encolerizar-se e “atirar fora o livro imediatamente”, ou, dependendo das suas índoles, humores e preferências, quem sabe rir ou condenar as ações narradas. Assim, simula a justificativa que seu pai daria aos leitores para explicar-lhes suas ideias sobre o assunto dos nomes.

Nessa sobreposição de planos encontra-se ainda o fator das ocasionais notas de rodapé, em que Tristram se digna a direcionar ainda mais a leitura, dando indicações de erros do autor ou indicações sobre a leitura de pontos específicos, simulando notas do editor de Tristram (*TS*, II, 19, 173; VIII, 26, 559; VIII, 27, 560). Deste modo, a relação com os leitores-personagens aparece como uma parte de sua memória do momento que antecede sua escrita: o momento em que se debate em torno da concepção de livro e de leitura.

Apesar de tantos aspectos que fragmentam a obra, e apesar do humor autoconsciente e satírico, ainda se trata de um romance, e não de um metarromance, como por vezes é tratado em dissertações e artigos. Atestar sua função de romance esclarece um ponto de vista de leitura que permite traçar aproximadas e intrincadas relações com obras contemporâneas como *Partes de África*, de Helder Macedo, e *Diário de um ano ruim*, de Coetzee, por exemplo.⁷⁸

Sua ironia nos momentos em que dialoga com o leitor-personagem, feita de modo jocoso, rompe com o primeiro plano ficcional, e por esse aspecto do humor rompe com o seu declarado objetivo de bem conduzir a leitura dos mais diversos tipos de leitores. Traz certa ironia quanto ao próprio conceito de obra que ele, autor-personagem, quer criar. Uma obra que apresenta profundidades, mas que de tão profunda precisa que o leitor opere por entre as teias semânticas para compreender o que está ali referido. Esfacela-se qualquer intenção de levar a sério a ideia de que Sterne buscava formar leitores capacitados. Sua leitura exige muito do leitor em todos os aspectos que compõem a obra, assim como permite uma variedade aparentemente infinita de abordagens, dado o seu caráter multifacetado. Por mais que a crítica frequentemente apresente a obra como uma metáfora do romance, pela ótica que construímos até aqui, nota-se que ela constrói inúmeras e constantes metáforas da leitura, numa performance que se desenvolve por uma estrutura em abismo, que reverbera em diversos outros planos.

3.2.2 No espelho

⁷⁸ Tais aproximações podem ser conhecidas nos artigos: DANTAS, Gregório F. Os “Ecos Pertinentes” de *Partes de África*, de Helder Macedo. *Revista de letras Norte@mentos*, 2011; ZAMBERLAN, Lucas da Cunha; VIEIRA, André S.; GARLET, Deivis J. Sociedade dos amigos do texto: um diálogo barthesiano entre Sterne, Machado de Assis e Coetzee. *Revista Nonada*, 2015.

No jogo narrativo de Sterne, podemos afirmar que existe uma alternância entre texto de prazer e texto de gozo, lançando mão ora de um, ora de outro, para assegurar que o leitor tenha por onde se prender. Quando, por exemplo, o narrador oferece as cenas que se passam entre Toby e Trim, no volume II, entregues ao grande ímpeto de construir a réplica do cerco de guerra, que até mesmo cura o tio da tristeza e do desânimo que o abatiam, oferece visualizações bastante completas do momento, nos deixando criar imagens do rosto de Toby corando de tanta animação com as ideias de Trim. Em contraste com as poucas páginas ou os parágrafos dedicados a tais momentos, somos apresentados a drásticas rupturas diegéticas, que nos colocam frente a ironias ou a mergulhos elegíacos da subjetividade do narrador-autor que se pega a refletir sobre o mecanismo de sua própria narrativa a cada avanço que faz: “Mas isso nada tem a ver com a história—por que o estou mencionando aqui?—Perguntai à minha pena,—é ela quem me governa—não eu a ela” (*TS*, VI, 6, 411), diz o narrador, permitindo que o leitor se aproxime de seus pensamentos, já que ele é foco principal da obra e portanto, como o próprio ironiza, não pode ficar muito tempo distante.

Nesses momentos, principalmente no que tange à ironia, muitos não-ditos se encontram, muitas insinuações quanto às particularidades de leitores empíricos, intertextualidades, chistes e vazios são colocados enquanto o narrador nos lembra com todas as letras de nossa função de operar pelas arestas. Exemplo disso é quando suprime palavras por asteriscos e deixa o leitor sem a certeza de quais seriam as palavras, e por vezes ainda discorre sobre a própria ausência de determinação. Ao falar sobre as queixas de viajantes, que reclamam da lentidão dos veículos, em certa altura provoca o leitor:

[...] um cavalo de posta francês não saberia o que fazer no mundo não fosse pelas duas palavras ***** e ***** , nas quais há tanto sustento quanto se lhes dêsseis um celamim de aveia: ora, como estas palavras não custam coisa alguma, ardo de desejos de contar ao leitor o que são; mas eis a questão—têm de ser-lhe ditas com clareza, articuladas bem distintamente, sem o que não adiantarão;—no entanto, dizê-las desse modo claro e distinto,—embora vossas senhorias possam rir-se delas no quarto de dormir—percebo muito bem que serão motivo de vitupério na sala de visitas; por causa disso, tenho estado a dar voltas à cachola faz já algum tempo, mas inutilmente, sem achar um recurso casto ou um expediente chistoso para poder modulá-las de maneira tal que, ao mesmo tempo em que contento esse ouvido que o leitor se digna a prestar-me—não descontento o outro que ele guarda a si mesmo.
—A tinta queima-me os dedos impelindo-me a tentar—e após tentar—a consequência será pior—pois me queimará (receio) o papel.

—Não;—não me atrevo.—

Contudo, se quiserdes saber como a abadessa de Andouillets e uma noviça do seu convento contornaram a dificuldade (antes, quero desejar-me, tão somente, todo o êxito imaginável)—, vo-lo contarei sem o menor escrúpulo.
(TS, VII, 20, 488-489, grifo nosso)

Na parte em destaque se evidencia a construção de um narrador-autor que se debate interiormente com a ideia de si pelo outro, de sua narrativa para o leitor que demanda saber. Ele reluta em contar por medo de novas repreensões críticas. Voltamos aqui, portanto, à tese de que a construção narrativa que coloca o leitor em cena não busca formação pedagógica de leitura, mas sim de configuração de uma personalidade de escritor para Tristram. Sua mão de autor racional, em ofício, aparece no último parágrafo a convocar, mais uma vez, a expectativa do leitor para descobrir algo excitante caso permaneça lendo.

Nisso se encontra a dificuldade para definições categóricas dos recursos gráficos do autor. São usos completamente móveis, cujas significações variam a cada leitura, afinal, estivesse o autor em busca de representações fixas, não recorreria a recursos abstratos. Do mesmo modo, Sterne concebe a palavra com tanta mobilidade, que a expressa na relação entre palavra e forma, e entre palavra e textura. Assim, Tristram comenta como a palavra “*bem-humorada*” recém-usada por ele costuma trazer:

[...] à mente da pessoa (*i. e.*, de um autor) a palavra *mau humor*, especialmente se ele tiver alguma coisa a dizer sobre este [...] trata-se apenas de um estratagema dos autores com vistas a manter um bom entendimento entre as palavras, como as mantêm os políticos entre os homens—já que ignoram se proximamente não se verão necessitados de colocar uma junto da outra;—uma vez ganho este ponto, e podendo eu colocar a minha palavra exatamente onde queria, aqui a escrevo—

MAU HUMOR” (TS, VI, 19, 487)

Declara com isso como sua escrita é pessoal. Tão intimamente está em sua presença o leitor-empírico, que pode vislumbrar suas oscilações do pensamento. O autor quer o leitor tão íntimo de si que se abre a ele no seu ato criativo, no seu ato de relação com a palavra. Ao mesmo tempo, tão profundamente empenhado está ele na luta com as palavras que se permite quebrar o encadeamento narrativo e a estrutura usual de prosa, e escreve a palavra solta na linha conforme ela lhe passeia à mente. É esse mesmo ato de liberdade que lhe acomete quando desenha as linhas que representam sua ordenação narrativa. Assim, nas palavras de Umberto

Eco (1994, p. 14) em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, a frustração de expectativas que Sterne provoca nos leitores é uma tentativa de:

[...] criar leitores que esperam ter inteira liberdade de escolha em relação ao livro que estão lendo. E essa liberdade é possível precisamente porque – graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde os 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.

Nesse ponto, o teórico nos lembra que, do leitor de Sterne, não é esperado que tenha bom senso, mas sim que atravesse a leitura com “suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” (ECO, 1994, p. 14).

A liberdade é um tema que aflige o narrador de modo bastante explícito. Na posição de um escritor no ato criativo e em presença do leitor, Tristram quebra a quarta parede constantemente, trazendo a ilusão de que as personagens sobre as quais ele narra estão no mesmo tempo e espaço que ele e o leitor. Exemplo disso é quando, depois de satirizar os filósofos do período (a partir de Rousseau e suas extravagâncias sociais), Tristram interrompe a digressão dizendo: “A verdadeira filosofia—não se pode porém tratar do assunto enquanto meu tio está assobiando o *Lillabullero*. Vamos entrar na casa” (TS, IX, 17, 597). Esse fragmento mostra um aceno da mão do autor que sabiamente convoca o leitor, pela interrupção que gera expectativa, a virar a página. Já Tristram, que diversas vezes fala sobre sua posição sentada, no quarto, à mesa, escrevendo, nesta passagem encontra-se caminhando ao lado do leitor, como se ambos estivessem a vislumbrar ao vivo o mundo que o narrador rememora. Tão mecânica é a “engrenagem” de tal relação, que ambos podem, como se estivessem em um set de filmagem (para usar uma referência mais explícita aos leitores pós-modernos), adentrar outra sala para poder pensar melhor. Há diversas referências ao adentrar a cena, como se sua narrativa fosse algo ao vivo, numa conversa com o leitor-personagem enquanto passeiam pelas cenas compostas de atores que obedecem a suas ordens.

Esse movimento do caminhar pelas cenas foi parte importante da adaptação cinematográfica de TS, no filme já mencionado aqui, *A cock and a bull story*, que apresenta Tristram adentrando as diversas áreas em que ocorrerão as cenas da

obra. De fato, ali, caminhamos juntos ao protagonista, que nos olha ao direcionar seu olhar e suas palavras para a câmera, e que comenta sobre como será o filme que ali podemos vislumbrar em construção: as escolhas de ângulos, objetos a serem utilizados, figurino, maquiagem.

A relação com o filme ilumina a percepção de como Sterne pensava sua obra em diálogo estreito com gênero teatral. Falando especificamente do olhar do narrador, ele convoca à ilusão de que sua relação com o leitor se dá a partir de um palco de teatro: “Deixemos o forasteiro adormecido atrás das cortinas—ele agora ingressa no palco” (TS, IV, O conto de Slawkenbergius, 277); também convida o leitor a retirar os aparatos do palco, manda abaixar a cortina, congela os atores (tio Toby e o pai, por exemplo), enfim, as referências ao teatro são inumeráveis.

Mas como na obra nada está colocado para satisfazer qualquer busca do receptor, ao virar a página o leitor se depara com duas delas em branco, cada qual trazendo apenas as indicações “capítulo dezoito” e “capítulo dezenove”. E a narrativa prossegue como se não houvesse dois capítulos faltando, até que, no capítulo vinte e cinco, o narrador finalmente toca no assunto: “quando chegarmos ao fim deste capítulo (mas não antes), deveremos todos trasladar-nos de volta aos dois capítulos em branco, por causa dos quais minha honra sangrou na última meia hora” (TS, IX, 25, 607). Tratando de assegurar a curiosidade do leitor, mas não perdendo sua característica autocrítica, contra-argumenta a si mesmo afirmando que é um capítulo que contém “tão-somente nada; e considerando haver no mundo coisas piores—eles não são de modo algum um substituto adequado da sátira” (TS, IX, 25, 608). Depois de considerar todos os adjetivos depreciativos que lhe serão dados por optar em escrever o capítulo 25 antes do capítulo 18, declara: “—Tudo quanto quero é que possam ser uma lição para o mundo *‘deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira’*” (TS, IX, 25, 608).

Em contraponto à sua liberdade de criação está a estrita coordenada aos leitores. Se o leitor real por ventura se apegue tão sistematicamente ao texto como o ordena o narrador, pouquíssimos desses conseguiriam permanecer até o fim da obra, pois encontraria necessidades de interpretação cada vez mais abstratas. Logo após o excerto acima, Sterne traz na íntegra um documento da Sorbonne e não traz a sua tradução (esta aparece nas notas dos editores ao fim do livro). Ou seja, não há necessidade de se ler tal documento, não há necessidade de tanta rigorosidade nessa leitura, podendo sem o menor prejuízo pular tal conteúdo.

Após termos tratado da textualidade do leitor, sua presença na cena e seus reflexos no discurso, passaremos para as considerações sobre o leitor e a leitura externos às páginas.

3.3 A leitura espiral: os leitores que tecem a obra e a si mesmos

Por fim, há o *atestado de liberdade* que acena para o leitor empírico (nós, os leitores reais). A recepção do texto literário implica uma interação incessante entre “expetativas modificadas e lembranças novamente transformadas” (ISER, 1999, p. 17). O leitor se vê diante de pontos de vista que se movem ao longo do texto ficcional que emite mais signos do que ele é capaz de captar. Considerando que Sterne utiliza múltiplas formas de silêncio para narrar, é preciso levar em conta o leitor empírico, pois é no silêncio que ocorre a conversão da linguagem em imaginário, este que configura o ser falante. O leitor modelo é aquele que, conforme analisamos no tópico anterior, está previsto no texto para operar nas arestas, para rir e se angustiar com as maquinações de Tristram e sua problemática relação com seus amigos leitores. O leitor modelo caminha silenciosamente e fantasmagoricamente ao lado do narrador, adentrando os escombros de cada construção da história. Nosso intento tem sido demonstrar que todos os desdobramentos da concepção de leitores são configurados na obra em uma poética de criação e recepção suscitada como temática principal que perpassa a presença do protagonista. Em outras palavras, a obra é sobre a vida de Tristram adulto em sua angústia em compartilhar com o mundo algo que para ele é especial: sua vida e como ele a entende. Mas Sterne, o verdadeiro autor, travou, na obra, uma relação com o leitor empírico (o leitor real) e como demonstraremos aqui inseriu a presença dele em forma de ausência.

Wolfgang Iser (1999, p. 10) cita *Tristram Shandy* como exemplo da abertura do livro ao leitor. Sua análise parte do elogio que faz Sterne sobre o respeito que deve ser dado ao leitor, deixando-lhe algo para imaginar. A análise de Iser atesta que Sterne cria “um jogo de fantasia” do qual participam autor e leitor:

[...] jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades. (ISER, 1999, p. 10)

O teórico ainda compara essa relação de Sterne com o leitor, em tom de conversa, para assegurar-lhe a participação na obra, com a perspectiva de Sartre que pensa o leitor que está previsto na obra como parte da incompletude da obra, que para existir precisa que o leitor faça um pacto com o autor. Para Sartre (2019, p. 45), escrever e ler, “dois agentes distintos”, são correlatos dialéticos que compõem o ato da escrita: “só existe arte por e para outrem”. O filósofo analisa o fenômeno da leitura como criação no sentido de que o leitor precisa estar em sua melhor forma para captar o objeto sugerido pela obra, ou seja, os signos não se concretizam como imagens estáticas, fotográficas: “em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento” (SARTRE, 2019, p. 46).

Apesar de não haver relação entre o Sterne e o filósofo, é evidente que essa percepção de criação e leitura está figurada em *Tristram Shandy*. O narrador sempre prevê as possibilidades de ausências do leitor: “Se o leitor não tem uma nítida ideia do rood e meio de terreno que fica nos fundos da horta do tio Toby e que foi a cena onde passou ele tantas horas deliciosas,—a culpa não é minha,—mas da imaginação do próprio leitor [...]” (TS, VI, 21, 435). O narrador dramatiza momentos em que seus amigos leitores se distraíram, se perderam nas significações, estão ficando com impressões erradas, e quando precisam ter mais consciência de suas próprias imaginações: “[...] rogo a vossa atenção;—reverendas senhorias, por dez páginas a fio, escolhei-as onde quiserdes, em qualquer outra parte da obra, podereis dormir como vos aprouver” (TS, V, 7, 364).

E assim vai reconfigurando sua narrativa para construir conjuntamente, assegurando que a obra possa existir, ou seja, possa ser lida plenamente. As palavras são perigosas para Tristram: elas podem suscitar más interpretações ou podem simplesmente não suscitar nada.

—somos apenas homens revestidos de corpos e governados por nossa imaginação;—e que banquete não celebra ela com os nossos sentidos, especialmente com alguns deles: envergonho-me de confessá-lo, no que a mim diz respeito. Basta que se afirme que, de todos os sentidos, o olho [...] é quem tem mais pronto comércio com a alma;—dá-lhe golpes mais vivos e deixa, na fantasia, algo mais inefável do que aquilo que as palavras alcançam transmitir—ou por vezes descartar. (TS, V, 7, 364)

Como se vê, o narrador-autor entende a imaginação interligada ao olhar, e é assim que entrelaça os aspectos visuais em sua composição narrativa. Do mesmo modo, o olho do leitor também capta elementos de sua realidade no ato da leitura. Assim, dirige-se ao leitor com a deferência a alguém que governa o mundo e os negócios “com as máquinas da eloquência”, aquecendo e esfriando, derretendo e modificando tudo para, por fim, endurecer “em conformidade com vossos propósitos” (*TS*, V, 7, 365). Ou seja, as significações fluem livremente e imprevisivelmente na mente para então se cristalizarem: forma-se uma opinião. Tristram então solicita que seu leitor se demore nessa imaginação e não cristalice tudo de imediato, que não tenha pressa: “meditai—meditai, rogo-vos, sobre o chapéu de Trim” (*TS*, V, 7, 365). Já a consciência de Sterne desse aspecto no que tange à leitura se apresenta nos vazios sutis (de construção estilística) e extremos que deixa na obra.

Como já demonstramos nos capítulos anteriores, Tristram centraliza essa temática na sua performance narrativa ao pensar sua obra sempre considerando os diferentes modos de leituras e, conseqüentemente, as múltiplas interpretações e percepções que seu texto ou seus espaços literalmente vazios suscitarão nos indivíduos. Constrói conscientemente um discurso narrativo a partir do outro, considerando o que poderão pensar, o que entenderão, onde poderão deixar passar aspectos importantes. O contexto de seu pensamento figura um tempo e lugar bastante específico em que coexistem as múltiplas possibilidades de escrita e leitura; é o seu íntimo feito de toda sua experiência, que cria seus medos, anseios e angústias quanto ao que pensarão de si e de sua criação. Tristram tem consciência de que, enquanto uma personagem que só existe pela leitura, ele necessita que o leitor lhe dê vida, interpretando sua personalidade por meio de suas opiniões sobre o livro e o ato da leitura, e sobre as demais personagens de seu romance. É por isso que, no volume II, prolonga uma ironia bastante elaborada construindo um sutil ataque aos críticos especializados e à interpretação rápida e superficial de textos não lineares. Ao referir-se à sua decisão autoral de observar tio Toby pelo viés de seu Cavalinho de Pau, o narrador declara:

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 de 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. (TS, II, 2, 115)

Nas previsões de leituras de Tristram há espaço físico para todos se acomodarem ali e receberem as devidas identificações – suas figuras aparecem ali de modo bastante direto, discursivamente. Essa criação irônica é levada às últimas consequências, se prolongando por páginas, e tão bem pintadas por meio de metáforas que criam um quadro à parte para o leitor, imaginando as ações de Tristram frente aos críticos convidados a ocuparem os seis lugares reservados à mesa no sítio onde vive, cujas mãos o autor se digna a respeitosamente beijar, no mais alto cortejo. O narrador então encena um diálogo com tal crítico, como se o leitor fosse um espectador do ato da leitura de *Tristram Shandy*:

—Como, que coisa de espantar! poderia vosso tio Toby, pelo visto, um militar, e a quem haveis pintado sem nada de tolo—ser, ao mesmo tempo, um cabeça tonta, um cabeça oca como—

Vá-se lá saber.

Assim, Senhor Crítico, poderia eu ter respondido; mas desdenho tal resposta. (TS, II, 2, 116)

Esse diálogo, talvez seja possível afirmar, ilustra a percepção que Sterne evoca em todo o romance sobre a posição do leitor dentro da obra. É a representação de como a interpretação do leitor precisa ser tomada por este de modo convicto, do contrário a obra será outra coisa, e a relação entre narrador e leitor não será efetivada. Tristram declara então que, ao refletir sobre esse assunto está ele próprio a assumir o lugar de um crítico, considerando, ele mesmo, como sua escrita é erudita e metafórica, e repreendendo-se diante do fato de que deve abrir mais espaço na obra para que mais leituras possam ser feitas, pois quanto mais espaço o autor deixa, mais o leitor pode conviver ali. Já mencionamos no capítulo I e II sobre o momento em que Tristram declara o desejo em deixar algo para a imaginação do leitor fluir por conta própria (TS, II, 11, 136). Como o autor-personagem deseja permanecer “falando” para existir, o leitor deseja continuar a criação que a leitura lhe permite para manter vivo aquele tempo-espaço ficcionais que passam a ser, então, um mundo que só existe a partir de sua experiência com a leitura. No mundo da leitura estão envolvidos os ambientes e os tempos das histórias narradas, a própria narração, o tempo-espaço da escrita do que se lê, o tempo-espaço de impressão e recepção durante o século XVIII e também o tempo-

espaço do leitor real, que segura o objeto livro em mãos e observa o tom das páginas e o tamanho e espaçamento das letras.

Adiante, no que parece um ataque às ânsias dos leitores em celebrar livros com história, Tristram coloca seu ponto de vista autoral e passa a dar exemplos de como “a causa da obscuridade e da confusão na mente humana é tripla”, com “órgãos obtusos”, “impressões ligeiras e fugazes causadas pelos objetos” e com “uma memória de peneira, incapaz de reter o que recebe” (TS, II, 2, 117). Tudo isso para demonstrar sua busca por um começo, por um ato que demarque aquilo de mais profundo de que os seus familiares são feitos, que sempre será “uma fértil fonte de obscuridade”, e essa fonte são “os usos inconstantes das palavras” (TS, II, 2, 118), que desconcertam os entendimentos, que desconcertam leituras, que podem ser ao mesmo tempo o que prende o leitor e o que o repele.

Suscitando tais ideias, ainda que tente ser objetivo para justificar sua abordagem que visa representar as dores de Toby com a guerra, dirige-se ao “Amável crítico” para preparar o terreno em torno do porquê do caráter flutuante das palavras afetarem tão fortemente as relações de seus familiares, demarcando, assim, como será a sua poética:

—Quanta confusão, em maiores TEATROS, a propósito de palavras de pouco significado e de sentido indeterminado;—quando consideras isso, não estranharás as perplexidades do meu tio Toby;—derramarás uma lágrima piedosa sobre sua escarpa e contra-escarpa;—seu glaciz e seu caminho coberto;—seu ravelim e sua meia-lua. Não por idéias, oh céus!, mas por palavras é que sua vida era posta em perigo. (TS, II, 2, 118)

As palavras referentes à guerra denunciam a fixação de Toby, pois para ele carregam muito mais do que lembranças obsessivas de sua experiência; elas indicam, por intermédio do narrador-autor, que são sintomas acarretados de dores frente ao ferimento naquela circunstância recebido. Seu tom convida o leitor a esperar por algo na história que o capture a ponto de causar-lhe grandes emoções, como as que causavam outros romances de sucesso do período, – como *Pamela*, de Richardson, por exemplo – que arrancavam lágrimas e engajamento epistolar dos leitores. Os leitores setecentistas buscavam encontrar heróis para adorar e vilões para odiar, sofrendo e chorando junto com a jornada do protagonista.

Allan Howes (2002, p. 1, tradução nossa) afirma que Sterne tomava a crítica como seu ponto de partida para as considerações sobre os modos de leitura, visto

que seus textos, ainda que muito celebrados, também passaram por leituras bastante vazias, que focalizavam as controvérsias, “as disputas sobre os efeitos morais de seus livros, a sinceridade de seus sentimentos, e a relação de seu caráter com seus livros; e a discussão infinita da natureza e extensão de seus empréstimos de outros autores”⁷⁹. Esses interesses críticos continuaram mesmo após sua morte. Howes considera Sterne uma espécie de artista rebelde, pois ao passo em que conquistava leitores apaixonados, também suscitava muitos desafetos que o faziam travar uma batalha com os críticos. Apesar dos conflitos, mantinha aberto um contínuo diálogo com seus leitores (HOWES, 2002, p. 2).

Vale ressaltar que os parâmetros críticos foram se transformando com o passar do tempo. Com a drástica modificação do público leitor, de vasto crescimento no período setecentista, modificou-se também a posição do escritor que, então, poderia escrever para ter uma profissão, ou seja, lucro. O livro, então, não mais era tido como artigo de luxo, mas passa a ser reproduzido em milhares de exemplares. Isso foi consequentemente modificando a apreciação crítica, passando a competirem Resenhadores e Críticos de revistas especializadas. Entre os profissionais, muitas das vezes concepções acerca do decoro e da moral eram levadas em conta para apreciação de uma obra, assim como a figura do autor e sua adequação ou inadequação frente à obra também eram consideradas. Essa noção de decoro foi aberta e conscientemente desafiada por Sterne, conforme apontam não apenas o discurso em *TS*, como também as cartas trocadas com amigos e leitores. Ter sido pároco e criar obra com passagens tão carnalizantes era considerado ofensivo, indecoroso.

O início do século XVIII experimenta uma grande mudança de leitura, passando da leitura em voz alta, declamada ou encenada, para a leitura silenciosa e solitária. Muitos dos escritores de então estavam preocupados em desenvolver mecanismos de controle de leitura, demonstrando sempre uma busca por assegurar um engajamento do leitor pautado na identificação, como um espelhamento. É a leitura “pensada a partir de seus efeitos corporais” (CHARTIER, 2002, p. 108). Essa leitura é a primeira das duas dimensões observadas pelo historiador citado. Trata-se de uma leitura que não apenas perpassou os propósitos de criação dos romancistas

⁷⁹ No original: “the disputes about the moral effect of his books, the sincerity of his feelings, and the relationship of his character to his works; and the endless discussion of the nature and extent of his borrowings from other writers”. (HOWES, 2002, p. 1)

e dramaturgos, como também o âmbito da medicina, pois houve “numerosos diagnósticos que identificam os efeitos moralmente benéficos ou fisicamente desastrosos da absorção da imaginação pela ficção” (CHARTIER, 2002, p. 107). Com discurso pautado na medicina, considerava-se o excesso de leitura como doença individual ou epidemia, associando a males que acometem o corpo devido ao estímulo da imaginação. Era visto, assim, como uma deturpação da mente, que leva a uma “recusa da realidade”, provocando sintomas físicos como palidez, inquietação e abatimento (CHARTIER, 2002, p. 107). A segunda dimensão é referente ao aspecto historiográfico, que opõe a leitura *intensiva*, considerada tradicional, à leitura moderna, *extensiva*:

Seguindo esta dicotomia, proposta por Rolf Engelsing, o leitor “intensivo” se confrontava com um corpus limitado e fechado de textos, que eram lidos e relidos, memorizados e recitados, escutados e conhecidos de cor, transmitidos de geração em geração. Uma maneira de ler como esta era fortemente marcada pelo sagrado, e submetia o leitor à autoridade do texto. O “leitor extensivo”, surgido na segunda metade do século XVIII, era bem diferente: ele lia muitos textos impressos, novos e efêmeros, ele os consumia com voracidade e rapidez, e raramente os retomava. Seu olhar era distanciado, desenvolvido e crítico. A uma relação comunitária e respeitosa ao escrito, ele fez suceder uma leitura livre, individual e irreverente. (CHARTIER, 2002, p. 108)

No tema da leitura que Sterne abrange em *TS*, essa perspectiva da história da leitura transparece nas percepções do narrador. A leitura *intensiva* está refletida nos momentos em que o narrador solicita a releitura, com mais calma, para captar algumas sutilezas; também nos momentos em que reproduz em palavras o que alguns vazios deveriam conter. Tem-se na obra um movimento de constante retorno. Como as narrativas são sempre interrompidas, pausadas, refletidas em outras histórias, precisam ser constantemente retomadas. Isso levaria ao sistema de retorno ao mundo ali criado, num tempo-espço que ficou para trás. Tem-se um desejo de retorno misturado a uma angústia para saber o restante da história. O narrador maneja essa absorção da aura do livro: manter-se, demorar-se, apreciar por diferentes ângulos, abrindo a possibilidade de impressões intempestivas. O leitor do período, já acostumado a histórias que o colocavam a par de “todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa” (*TS*, I, 3, 49-50), vê seu desejo ser fomentado e constantemente interditado. Ao fim da obra, é seu desejo que entra em cena mais uma vez diante do silêncio que não revela o andamento das cenas ali abertas.

Uma das maneiras de operar para além das palavras está na própria configuração em volumes da obra. Sua experimentação narrativa, que nunca alcança a plenitude da descrição do evento que deseja narrar, leva Tristram a se prolongar tanto que alcança o fim do volume e se vê na necessidade (que também é inegavelmente a necessidade de Sterne) de capturar a expectativa do leitor para que tenha o que desejar para o próximo volume, para que decida voltar à sua companhia. É assim que, ao chegar ao fim de cada volume, declara os desafios e os desejos frente ao que há para realizar no próximo volume em termos de narrativa e também de avanço no compartilhamento dos eventos. Suspende a narrativa sempre entregando o que há por vir, mas tratando de lembrar que a palavra jamais corresponderá à experiência e assim talvez ele, tão preocupado em ser fiel às ideias que quer compartilhar, possa não dar conta. Para ilustrar tais afirmações, trago abaixo a passagem do fim do primeiro volume, que marca a impossibilidade de representar os sentimentos de Toby diante de sua experiência em campo de batalha:

Quais fossem as perplexidades do meu tio Toby,—é coisa impossível de adivinhardes;—se o pudésseis adivinhar,—eu coraria; não como um parente,—não como um homem,—nem mesmo como uma mulher,—mas coraria como autor; na medida em que me empenho, e não pouco, nisto de o meu leitor não ter podido adivinhar jamais o que quer que fosse. E nisso, senhor, sou de humor tão exigente e singular que, se julgasse fôsseis capaz de formar o menor juízo ou conjectura, convosco mesmo, do que iria aparecer na página seguinte,—eu a arrancaria do meu livro. (TS, I, 25, 112)

O narrador estava, anteriormente, contando sobre a relação do tio com o processo de cura de seu trauma. Pela crença da cura pela palavra, de que “a história do ferimento de um soldado engana-lhe a dor” (TS, I, 25, 111), Toby recebia inúmeras visitas cotidianamente, que lhe faziam lembrar e narrar a experiência. No entanto, a conversa sempre suscitava no ex-combatente um profundo sofrimento por conta do ferimento causado em sua virilha. Tal ferimento não conta com a magnitude da tragédia de se ter um membro amputado em batalha, causando-lhe vergonha. Não tivesse, Toby, descoberto outra forma de simbolizar tal trauma, pois a perplexidade diante desse sentimento “retardaram-lhe grandemente a cura; se ele não tivesse descoberto um expediente para livrar-se delas, creio, verdadeiramente, que o teriam levado ao túmulo” (TS, I, 25, 112).

A saída, ou seja, a simbolização encontrada por Toby se deu diante de um livro que lhe incitou o desejo de reproduzir em forma de maquete a batalha que lhe causou o ferimento. Esse cavalinho de pau o libertou e permitiu-lhe falar do que o traumatizou sem necessariamente falar exatamente disso. Tão empenhado na produção da maquete, poderia enfim mostrar e de algum modo representar a inevitabilidade do evento trágico. Para Tristram, esse é um evento difícil de ser contado e aguça a curiosidade do leitor ao dizer tratar-se de algo que faria ele próprio envergonhar-se. Não podendo o leitor adivinhar a perplexidade de Toby, o assunto fica diluído na narrativa, como se diluem todos os outros. Não são as informações específicas que se almeja, mas as percepções sobre elas. Portanto, o leitor permanece nas páginas à cata das informações, mas se vê entrando cada vez mais em um labirinto de experiência.

Tristram demonstra seu desejo de comunicar ao leitor aquilo que está fora das palavras, o indizível, o invisível e até mesmo o impensável: “Bem poderia Locke ter escrito um capítulo acerca das imperfeições das palavras” (*TS*, V, 7, 362). Ele recorre, como dissemos, ao visual, com desenhos e pinturas, acrósticos, colagens e pinturas, é a busca que representa a limitação da comunicação e a complexidade da existência humana. Toby também enfrentava o dilema de “narrar sua história de maneira inteligível” (*TS*, II, 1, 113). Para sanar esse dilema, Toby elege o seu criado Trim, que também experimentara o trauma da guerra, tendo sido ferido em batalha quando serviam juntos. Ambos experimentando o que está além das ações, podem enfim desarmarem-se da linguagem e compartilharem entre si a compreensão do que significa todo aquele cenário da maquete. Não são necessárias palavras mais. Assim, as palavras relacionadas à guerra tomaram formas automatizadas, implicando as disposições e arranjos estratégicos.

É assim que Toby desfigura todos os sentidos que capta nos diálogos. Exemplo disso é quando Toby ouve que o doutor Slop está construindo uma ponte e ele imediatamente interrompe endereçando agradecimentos ao parteiro, pensando tratar-se de uma ponte para sua maquete. Na verdade, a ponte é para o nariz de Tristram que acabou desfigurado pelo aparelho do parteiro, e a explicação que desfaz essa confusão a Toby é cômica apesar do trágico evento com o protagonista (*TS*, III, 27, 231).

Essa história da confusão de Toby, no entanto, é mais um exemplo do sistema de narrativa espiralar, que retoma o assunto frequentemente ao longo do caminho.

Ela foi narrada algumas páginas atrás da citada acima, com as mesmas frases de Toby, mas em uma estrutura narrativa diferente. Tristram a suspende para explicar que “a história, em certo sentido, fica meio descabida aqui, evidentemente; de direito, deveria estar ou entre as anedotas acerca dos amores do tio Toby com a viúva Wadman [...]” (*TS*, III, 23, 224). Após considerar as possibilidades de organização literária, prevendo sucessos e fracassos, consulta seus leitores-personagens: “—Que é que vossas reverências querem que eu faça neste caso? — Contai-a, Mr Shandy, por quem sois.—Serás um tolo se o fizeres” (*TS*, III, 23, 225). Percebe-se aí a presença dupla de vozes interlocutoras: os leitores que querem que Tristram se adiante com a história, e os que querem que protele para momento mais adequado (após explicar sobre os amores de Toby por Wadman).

Para Tristram, autor, a palavra se faz ponte para a sobrevivência de sua profissão, e também obstáculo para a concretização de uma ação sobre o leitor. Não é possível que o leitor compreenda tudo de uma só vez, por uma só via. É sempre preciso esperar um novo volume para que mais espaço haja para explicar a natureza de cada evento. Como no fragmento trazido há pouco, o narrador tanto teme que o leitor saiba a verdadeira causa do sofrimento de Toby, que sente o ímpeto de arrancar as páginas de tal descrição. Assim, prossegue com o cuidado de fornecer a devida complexidade de um evento que toca em aspectos de potência fálica, e de tantas angústias diante de tal realidade.

Walter também sofre com as palavras. Vive uma intensa busca de respaldar seus pensamentos em teorias, ou seja, busca palavras de outros para organizar seu mundo. Nas palavras do narrador, o pai “era um grande traficante de motivos”, pois tinha muitas certezas e sempre acreditava saber mais sobre os sentimentos das outras pessoas do que elas próprias (*TS*, VI, 31, p. 448).

Assim como Toby, Walter também desfigura as significações, como quando busca respaldo em Erasmo para atestar uma doutrina acerca da importância dos nomes e dos narizes para a formação de uma personalidade. Queria ter “o sentido místico e alegórico” (*TS*, III, 37, 242) do assunto, mas sempre adentrava para uma literalidade:

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 totalmente diverso do plano e elevação nele vistos pelo restante da humanidade.—Por outras palavras, tratava-se de um objeto diferente,—e por conseguinte era diferentemente considerado. (*TS*, V, 24, p. 382)

Como se vê, são muitas lidas com as palavras: Sterne criou um livro em que o protagonista luta com as palavras para tratar de personagens que também sofrem o desafio de se comunicar e se conectar com o mundo ao redor. O desafio de Tristram é o maior, está no centro. Como “transmitir a outro cérebro as impressões que as ocorrências suscitam por si sós” em seu próprio cérebro? (TS, IV, 32, 340).

Diante dessa dificuldade, inerente a qualquer autor, a escrita shandiana dessacraliza a aura da leitura, refletindo elementos de um período em que os livros eram tidos como artigo de luxo, possuído por poucos, com poucos tendo espaços ideais para a leitura individual, dispondo de vela (também um artigo caro) e privacidade (CHARTIER, 2002; WATT, 2010). O livro naquele momento já passa a ser comercializado em maior escala, com maiores tiragens, ou seja, reproduzido sem a individualidade um a um do artefato. Sterne cuidava para que as páginas de *Tristram Shandy* fossem editadas em consonância com o seu estilo proposto. O autor envolvia-se ativamente na produção do design do livro, e Peter De Voogde (2009, p. 146, tradução nossa) destaca a importância de se considerar o fato de que Sterne insistia que “[...] layout, tipo da letra, e formato eram contribuições essenciais para o sentido e o efeito” e por isso “ele pessoalmente supervisionou a produção de seus textos” com “a probabilidade de ele os ter composto com o olhar sobre a exata aparência das palavras na página”⁸⁰.

Cuidar da individualidade da leitura, observando assim tão formalmente o aspecto do livro, considerando importância de segurar o artefato na mão, tendo a experiência visual demonstra o que propomos aqui: a leitura é tema em *Tristram Shandy*. Não se trata de uma pedagogia de como ler, não é uma mão do autor-personagem tentando ensinar ao leitor como ler. É a proposta da experiência da leitura, que leva o leitor a experimentar, em uma obra autoconsciente, sua autoconsciência leitora. A materialidade está ali, é ela que possibilita a leitura, mas não é nela que se encontra a literatura. A experiência que *Tristram Shandy* exige do leitor está fora das páginas. Qualquer ilustração visual não será capaz de criar o mundo ficcional que a obra intenta, não é capaz sequer de representar o mundo

⁸⁰ No original: “[...] layout, typeface, and format were essential contributors to meaning and effect [...] he personally oversaw the production of his texts, and the probability that he composed them with an eye to the exact appearance of the words on the page. (DE VOOGDE, 2009, p. 146)

externo, como nem mesmo a fotografia é capaz de representar a realidade (TS, I, 23, 103).

Como nos lembra Virgínia Woolf (2019, p. 69), a percepção de um acontecimento observado é feita de “uma concepção inteira”: “Uma árvore vibrou, uma luz elétrica dançou, o tom da conversa era cômico e também trágico; aquele momento parece conter toda uma visão [...]”. Tentar reconstruir em palavras esse acontecimento é vê-lo despedaçar-se “em mil impressões conflitantes”. Essa é a angústia de Tristram. Criar ao leitor oportunidades de perceber os acontecimentos em foco pela complexidade que envolve outras coisas além das ações e dos dizeres, e é o que leva o narrador-autor a não avançar a narrativa, pois se passasse superficialmente pelos eventos a percepção do leitor seria por demais prejudicada. Quando seu leitor indaga algo específico, sempre se esquivava para demonstrar que tais informações não são o foco da obra. Só isso não basta para a leitura. É preciso reunir todos os outros saberes particulares, adquiridos em outras obras, para ser capaz de criar significações:

Lede, lede, lede, lede, lede, meu inculto leitor [...] já vos digo de antemão, 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 (mosqueado emblema de minha obra!), assim como, a despeito de toda a sua sagacidade, o mundo não logrou deslindar as muitas opiniões, transações e verdades que ainda jazem misticamente escondidas sob o escuro véu do negro. (TS, II, 36, 242)

Do mesmo modo que não quer que o leitor, a partir dos vazios do texto, interprete a obra de modo unilateral sem uma visão mais complexa, também quer que o leitor possa expressar com liberdade sua mente. Apresenta uma página marmórea que, ao passo que traz o escuro dos referentes, incerto, impreciso, também carrega as múltiplas possibilidades. É a liberdade sendo apresentada ao leitor.

O medo frente aos vazios leva Tristram a ironizar a realidade de leitura do período, parodiando o espelhamento do leitor, que é comicamente refletido no espelho do narrador. Qual não é a surpresa do leitor, quando chega à última página e não encontra nenhuma justificativa para tudo o que o narrador incitou, para tudo que ele prometeu que estaria evidente. A obra termina aberta, ou seja, não há uma delimitação, um balanço de seu trajeto, um apontar para o futuro das personagens.

Encerra-se abruptamente, enquanto a família ali permanece, na sala de estar, em seus sintomas e obsessões, vivendo e elaborando teorias sobre as contingências da vida. A obra não está desprovida de uma moldura, nem completamente aberta, e inúmeros críticos já apontaram para os encadeamentos formais ali estruturados de modo difuso. Mas suas estruturas estão soltas, são fios soltos a serem reunidos para se alcançar uma leitura que aponta para fora das linhas, para fora das palavras. Ao fim, tudo estava perfeitamente disponível apenas de relance, apenas ao leitor que se demorou mais sobre as ideias do que sobre as palavras.

Tatiana Salem Levy (2011, p. 23) aponta que o “todo, ou nada, representado pela literatura se dá como acontecimento, não como ideia, uma vez que é realizado”. A autora analisa o pensamento de Blanchot, Deleuze e Foucault sobre a ideia do fora da linguagem na literatura. Nessa reflexão, tem-se a ideia de experiência literária que nos interessa aqui. Isso porque a literatura é vista por Blanchot como uma experiência que cria um mundo a partir de uma linguagem que não mais remete ao uso real e que sequer se encontra dentro do pensamento. É a experiência do fora, pela palavra que se desprende do uso cotidiano e funda uma realidade sua a partir da experiência singular de cada leitor. Em sua função usual, subordinada ao mundo, “as palavras são puros signos transparentes” (LEVY, 2011, p. 20), ou seja, estão coladas a suas significações. Em contrapartida, na ficção a palavra não se encarrega da função de representar o mundo, mas sim de fundá-lo: é um novo tempo e espaço, novas dimensões, implicações, delimitações menos salientes, abertas a múltiplos mundos. Nessa relação, estando fora uso habitual da linguagem, “os personagens, as situações, as sensações nos são *apresentados* de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real” (LEVY, 2011, p. 20).

Esse real representado pela literatura, que existe a partir de e em cada leitor, acontece enquanto uma realização do irreal, ou seja, como uma negação do real, visto que é imaginário, pela perspectiva de Blanchot. Está aí a ideia de solidão e “violência aberta da obra” que introduzimos nos primeiros capítulos: “a obra é solitária” (BLANCHOT, 2011, p. 12), e isso não implica necessariamente a falta do leitor, e sim que essa solidão, esse apagamento é justamente onde se opera sua função de se abrir à intimidade de quem a lê. No espaço da palavra literária o mundo é desdobrado em outros mundos, e nestes as certezas que nos regem em

nossa cultura e em nossa história são abandonadas. Essa é a violência: a transgressão das leis. Tatiana Levy (2011, p. 25) diante disso afirma:

É certo, pois, que a literatura fala de realidade, mas não de uma realidade familiar, dada pelo mundo cotidiano. O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se reconhecer. A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado.

Nesse processo explicado pela autora ocorre o desdobramento do mundo. Ele não se apaga, mas toma a forma diante de um espelho. Isso resulta na forma invertida. Os seres e as coisas trazidos por outro signo, num “movimento de exteriorização” (LEVY, 2011, p. 26). É nisso que consiste a experiência do fora. Quando o mundo se desdobra em outras versões é quando “a experiência literária constrói o fora” (LEVY, 2011, p. 29).

Em Sterne essa relação de criação literária, que configura um deserto em que as palavras vagam, atingindo proporções múltiplas a partir do leitor, torna-se elemento autoficcional. Não apenas o narrador tem consciência dessa função da literatura, de criar um mundo duplicado, como duplica também o mundo do leitor para que ele também seja autoconsciente. Mas a autoconsciência do leitor está fora das páginas, fora do mundo refletido por Sterne. O leitor se vê refletido não pelo que o narrador diz dele, ou pelo modo como o narrador se relaciona com os leitores-personagens e narratários. Ele se apercebe de si mesmo em sua experiência literária com aquela linguagem. Seu mergulho no espaço literário é único e não cabe a ele desvendar nenhum segredo por trás da linguagem, não é para desvendar o significado da página marmórea; isso implicaria congelar os sentidos, limitar as percepções, limitar a si mesmo: “o segredo é a própria linguagem e não o que ela esconde – pois ela nada esconde. Promover encontros ao acaso, deixar fluírem, as palavras livremente, eis o que sucede quando a literatura alcança a experiência do fora” (LEVY, 2011, p. 50).

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2007, p. 5), analisando o quadro *Las meniñas*, de Velázquez, fala sobre a relação do expectador com o olhar do pintor a ele dirigido, constituindo uma verdadeira reciprocidade: “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla”. Trata-se de uma “tênue linha de

visibilidade”, na qual nos colocamos no lugar do vazio que é o olhar do pintor; o olhar dessa figura está direcionado a um vazio e só nos olhará se nos colocarmos diante dele. Ao olhar esse quadro e aperceber esse olhar, me percebo como fonte da atenção do pintor ali figurado. Pensando nisso, podemos considerar *Tristram Shandy* por uma ótica similar e sermos remetidos à questão: *diante do narrador, quem é o leitor por ele convocado?*

Foucault (2007, p. 5) chama a relação entre espectador e o olhar do pintor no quadro *Las Meniñas* de “instável jogo das metamorfoses”, pois a presença desse espectador não está marcada na obra. No quadro, o espectador é ausência e ao mesmo tempo presença. É pelo olhar e pela disposição do espectador que ela se constrói e logo se esvai:

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório [...] Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. (FOUCAULT, 2007, p. 6)

A presença do leitor observado por Tristram está no espaço do fora e somente ao adentrar aquele espaço ficcional que está fora das páginas ele pode vagar pelos caminhos em que o narrador prevê sua presença: é o momento de atualizar os vazios, de suspender as obrigações, as teorias, os dogmas, as certezas. Contrariamente ao quadro de Velazquéz, onde o olhar do pintor está concretizado, na literatura de Sterne o olhar de Tristram para o leitor só existe à medida em que o leitor o atualiza. Somente se o leitor adentrar o espaço ficcional e suspender a concretude de seus pensamentos é que poderá perceber que o narrador o percebe, notando que ele está fazendo um pacto com a leitura. Já falamos anteriormente sobre o efeito em cascata, a *mise-em-abyme*. Mais uma vez, esse efeito se concretiza: Sterne faz dessa relação profunda da existência literária um elemento autoficcional. Há leitores na diegese constantemente fazendo e rompendo o pacto com o narrador.

Tristram convoca o leitor a expressar sua subjetividade garantindo que sua definição não dará conta de descrever fidedignamente à senhora Wadman com tudo o que dela é capaz de causar nas pessoas. São elementos que envolvem o aspecto visual e aquilo que afeta - que se sente - diante de tal imagem; esta, no entanto, não é estática, pois carrega ações, expressões e comunicação viva. É uma experiência

que o leitor precisaria viver, pois palavras não seriam capazes de lhe comunicar o equivalente. Assim, nos vemos refletidos em nosso instante de leitura pelas palavras do narrador e pela tessitura do livro que nos apresenta um papel em branco e diz que compete a nós leitores fazermos esse trabalho na história. O leitor então toma consciência de como está lendo, de como não sabe de fato quais são os traços de tal personagem, surgindo um medo de imaginar algo errado sobre ela. Nessa “fixidez opaca” (FOUCAULT, 2007, p. 6), entramos no jogo de metamorfoses em que parece que o narrador fala conosco, quando na verdade somos múltiplos, somos invisíveis, assim como permanece invisível a imagem da viúva. Encaramos nesse momento a troca constante de modelo e espectador.

Diante do quadro de Velázquez: “Somos vistos ou vemos?”, pergunta Foucault (2007, p. 6). Cabe então perguntarmos diante da obra de Sterne: Tristram representa um pouco de nós ali, quando evoca o leitor em seu discurso, ou colocamos a nós mesmos em um ponto fora desse referente? O espectador do quadro “vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio” (FOUCAULT, 2007, p. 6). No romance também encaramos nossa invisibilidade quando, frente à página em branco deixada para inscrevermos nossa contribuição à obra, nos limitamos a experimentar o êxtase de considerar que temos tamanho poder e ao mesmo tempo a limitação em também não sermos capazes de realizar tal ato. Desenhar nas páginas do livro implicaria limitar a imagem que sequer arriscamos a formar em mente, preferindo acreditar no narrador, em sua própria incapacidade de descrevê-la por não querer limitar a representação de tal figura.

Nesse momento, o leitor experimenta o intenso dilema que também angustia o narrador: como ver por completo a alma e o caráter de um homem e como transmiti-la ao mundo. O leitor é então trazido à ação criativa e sente a experiência de sua própria criação de vazio. No espaço reservado ao leitor para que desenhe a senhora Wadman não consta a representação das ações do leitor, e sequer o leitor-personagem aparece para suprir esse vazio. É a experiência de leitura surgindo como tema, invisível porém: o leitor apenas encara sua dificuldade em dar forma e de não poder dar forma a algo que está formulado de modo translúcido em sua mente.

Aos olhos do leitor, inúmeras aberturas se formam: são as trilhas do labirinto ficcional. Mas cada qual terá uma combinação diferente para cada leitor. Na relação

dialógica entre o texto e o indivíduo, cada uma das partes ressoantes trará significações únicas que só existirão a partir de cada experiência que lhe for colocada a frente.

Décio Pignatari (2004, p.148), ao analisar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, afirma que este aprendeu com Poe e com Sterne a arte da metalinguagem. Ao pensar por esse prisma, afirma que em *Tristram Shandy*, assim como em *Brás Cubas*: “a todo momento, leitor, autor e narrador são apartados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro, um livro e nada mais – words, words, words” (PIGNATARI, 2004, p.151). Ao colocarmos essa afirmação frente às perspectivas aqui elencadas como tese, tendemos a interpretar por outro lado tal visão. De fato, os aspectos gráficos e tipográficos são interferências na leitura e na narrativa, colocando-se como ponte para a percepção material da obra. Mas as linhas que se criam aí vão além do âmbito pragmático do visual. O leitor que olha os desenhos e os espaçamentos gráficos em *Tristram Shandy* dificilmente tem a ideia de que se trata de algo que o conecta tão intimamente ao autor Sterne, que esteja frente à organização e desenho do próprio autor. O leitor reconhece a distância que separa as reproduções do manuscrito original, consciente inclusive da interferência da máquina de impressão nas páginas que visualiza. O leitor em posse de uma tradução se verá ainda mais distante: a aura permanece no original, o primeiro, o distante.

Mas para além disso está o inevitável sentido que adentra a imaginação ao perceber tais ações do *narrador-autor* (o termo em destaque também é utilizado por Pignatari). O resultado tipográfico que vemos é entendido a partir da percepção de que Tristram é um autor no espaço literário. A história principal é sobre como ser um narrador, sobre como ser o mediador entre o visto, ouvido, lido, sentido e percebido e como transmitir isso sem alterar completamente aquela realidade dada em um contexto específico, por outras pessoas. Esse processo de narrar envolve também o processo de entregar isso à posteridade, cujo método eleito é o do livro. Poderia ter sido a música, a pintura, o teatro, mas como escolheu o livro, precisa então encarar a impossibilidade de congelar os significados da palavra, garantindo que a compreensão atenda a seus desejos. Não sendo isso possível, busca então operar sinais visuais que vão desde marcas e desenhos até vazios, que, interrompendo a voz autoral, permitirão percepções e compreensões de coisas que estão por detrás

das palavras, compondo o evento. Ou seja, considerando por esse viés, tem-se uma obra que reflete sua criação enquanto jornada do narrador-autor-personagem. Não é metaficção, é a própria formulação do gênero romance, assim como também não se trata de apenas palavras no objeto livro. É a palavra criando a experiência literária, transformando essa experiência, que está fora das páginas, em parte integrante da obra.

O narrador-autor fala com os editores, dialoga com a crítica, e visualiza as possíveis leituras e tipos de leitores que sua narrativa terá. Assim, não visualizamos somente *words*, *words*, *words*, mas também simultaneamente a concretização visual dos desejos do narrador que busca exprimir que a leitura implica muito mais do que decodificação. Que ler a linguagem do mundo, os discursos dos homens, envolve compreender o discurso a partir de um tempo e de um espaço em todas as suas implicações e circunstâncias: “Ponte entre Rabelais e Joyce (passando por Machado de Assis), *Tristram Shandy* é a primeira antinarrativa do mundo moderno – e não por coincidência faz parte da linhagem dos que saturam o código com ‘rabiscos sem intenção alfabética’” (PIGNATARI, 2004, p. 151). É a antinarrativa que apregoa a essência do que é uma narrativa, representando suas limitações e suas possibilidades. A narrativa só se torna possível no momento em que reconhece sua posição de incompletude.

O crítico Sterneano Melvyn New (2002, p. 84, tradução nossa), dialogando com o ensaio de Ruth Perry (já citado) sobre o falocentrismo em *TS*, discorre sobre a relação de Sterne com os sentidos, as palavras e a comunicação:

Uma das percepções mais ricas de Sterne, acredito, é que apenas ao abster-se de nomear e evitando as expectativas de ordem e dominação que isso acarreta é que alcançamos - mesmo que tenuamente - as associações e correspondências criativas, as comunicações e os intercâmbios, que em momentos fortuitos nos prendem em uma vida de buscas vãs⁸¹.

Em Sterne não há conforto para o leitor mergulhar num tempo-espaço que lhe permita vislumbrar outras vidas. Seu texto tem uma estrutura desconcertante, que olha para o leitor com a intenção de também desconcertar-lhe, abalar-lhe as certezas. Esse tipo de leitura de experiência é o que Barthes chama de leitura

⁸¹ No original: One of Sterne's richest insights, I believe, is that only by eschewing naming and the expectations of order and domination that naming entails do we ever achieve – however tenuously – the creative unions and correspondences, the communications and intercours, which at fortuitous moments arrest us in a lifetime of otherwise vain pursuits. (NEW, 2002, p. 84)

verdadeira: uma leitura louca. É aquela que não apenas decodifica o texto, mas que é capaz de “captar a multiplicidade simultânea dos sentidos dos pontos de vista, das estruturas, como um espaço estendido fora das leis que proscurem a contradição” (BARTHES, 2004, p. 41). Assim tem-se um leitor que realiza uma travessia: ele se deixa atravessar pelos sentidos, ele reconhece o contraditório, as nuances. Essa é genuinamente a posição do sujeito humano, a mesma condição de sujeito dividido ao subverter o cogito cartesiano; um sujeito “despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento do seu inconsciente e da sua ideologia, e só se sustentando por uma sucessão de linguagens” (BARTHES, 2004, p. 41).

Tristram desestrutura sua própria noção do *eu*, questiona, atravessa, se apercebe das inconstâncias. Percebendo-se fragmentado, pressupõe também um leitor que possa se desdobrar, sair de uma estrutura consolidada, numa leitura que é inesgotável, com deslocamento infinito. Como coloca Barthes (2004, p. 42): “a leitura é precisamente aquela energia, aquela ação que vai captar naquele texto, naquele livro” algo que não se encerra ali, o que permite a existência de um “movimento do sujeito e da história: a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola”.

A ruptura que Sterne opera de lutar para que as pessoas possam contar “*suas histórias à sua própria maneira*” (TS, IX, 25, 608), rompe com a proximidade entre a palavra e a coisa. O que uma vez fora familiarizado pela palavra, agora torna-se angústia pela ausência que as palavras carregam. De acordo com Ian Watt (2010, p. 30), “a tradição estilística da ficção mais antiga não se preocupava tanto com a correspondência entre palavras e coisas quanto com as belezas extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e à ação”.

Para suprir essa distância, o leitor é trazido ao centro da narrativa. É ele que vai criar aquilo que falta, aquilo que o autor não pode concretizar. Essa relação não é sempre romântica, prazerosa. Tristram reluta em deixar aspectos de si ali nas páginas, que poderão ser interpretadas de modos tão diferentes, até mesmo quando ele próprio desconhece seus significados: “Pois bem, pense o mundo o que quiser desta ejaculação—eu não daria uma só moeda por ela” (TS, IX, 10, 588). O narrador por vezes roga ao leitor para que não culpe o autor pelo que se cria em sua mente, que o que ele pensa e que de certo modo o choca é fruto de sua própria imaginação. Assim, pede ao leitor:

[...] considere a questão consigo mesmo, em vez de pôr a culpa inteiramente neste livro—

Eu lhe disse, senhor—porquanto, na verdade, quando um homem se põe a contar uma história da estranha maneira por que conto a minha, vê-se continuamente obrigado a ir ora para trás, ora para a frente, a fim de manter tudo bem coeso na imaginação do leitor,—o que, de minha parte, se eu não tivesse tomado o cuidado de fazê-lo com mais frequência do que a princípio, visto surgir tanta matéria solta e equívoca, com tantas interrupções e hiatos em si,—e tão pouco serviço prestam as estrelas, que, não obstante, fico em suspenso nalgumas das passagens mais obscuras, sabendo que o mundo está sujeito a transviar-se, mau grado todas as luzes que o próprio sol, no pino do dia, possa dar-lhe—e eis-me, como vedes, de igual modo transviado!— (TS, VI, 33, 452)

Nessa passagem se apresenta o herói em sua grande angústia, quando até mesmo ao pedir consideração e cuidado ao leitor, ele próprio se vê desorientado, perdido. Mais uma vez temos aqui uma relação que pode ser estabelecida com a autora brasileira que também criou mundos ficcionais em que o homem se via perdido em meio a palavras e sentimentos. Em *Água Viva*, a narradora declara: “Sou um coração batendo no mundo. / Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 2019, p.48). Está viva, pulsa, há algo no fundo e na superfície, mas para definir é preciso um conglomerado nada coerente. Convoca então o leitor para dar-lhe a forma.

Na Dedicatória do autor em *A hora da estrela*, o narrador-autor Rodrigo declara: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? (LISPECTOR, 2017, p. 10). Rodrigo tem o olhar despertado por uma figura completamente insignificante, ingênua, sem qualquer feito capaz de atrair uma história. Mas o que ele observa nessa figura é justamente o que lhe dá a forma da representação de ser: estar na vida é construir-se por palavras, por discursos. Tire isso, o que somos? Diante de Macabéa, sente-se o nada que reverbera em um universo a esse narrador: “Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona” (LISPECTOR, 1998, p. 24)

Como se vê, a criação de Sterne é atual, carrega a essência do que hoje entendemos por literatura. Como apregoa Genette (1930, p. 260), “o verdadeiro autor da narrativa não só é quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente ao lado”. A narrativa escapa à previsão de modelos de leitura e leitores.

CONCLUSÃO

As análises empreendidas neste trabalho apontam para a sobreposição de planos ficcionais em *Tristram Shandy*, que permitem relacionar a obra com inúmeras referências interartísticas modernas e pós-modernas. Num jogo espectral, movem-se Tristram e junto dele o leitor. Passeamos por entre as personagens no instante de seus atos. Ao convite do narrador, adentramos o livro que ele está escrevendo e narrando, e passamos para outra dimensão que é o instante de suas memórias: a cena que ocorreu no passado, antes mesmo de ele nascer, mas que ao entrar em contato com elas por meio de uma memória construída, nos chama ao espaço à parte para compartilharmos o instante com ele. Esse convite é ao leitor-personagem, que tem voz, que dialoga explicitamente com o narrador, interrompendo a narrativa. Mas junto dele, vamos nós, leitores empíricos (reais), que adentramos espaços de bastidores de uma obra. Temos acesso, com a obra de Sterne, ao instante da criação, ao momento de associação livre, que traz também os medos e os anseios do herói.

Para tanto, organizamos este trabalho em capítulos que apresentaram a visão dos principais estudos nacionais e internacionais da obra. Apresentamos ao leitor as principais características da obra por meio da apreciação crítica e de uma contextualização do diálogo com sua recepção ali ficcionalizadas. Analisamos os aspectos de dramaticidade e encenação da linguagem, introduzindo a apresentação de Tristram enquanto um narrador que é autor-personagem a configurar um narrador-autor-personagem, visto que narra uma obra autoconsciente. Ao desvelar o véu da ficcionalidade, desperta o leitor para a materialidade do livro.

Nesta tese, entendemos Tristram como personagem e não apenas um mecanismo narrativo, e para tanto analisamos a noção de identidade em seu aspecto narrativo. Observamos seu percurso de herói, que configura um autor em processo de produção, sendo este o aspecto principal que caracteriza a autoconsciência ficcional. Introduzimos a ideia de leitor que faz o narrador, visto que configura suas ações e opiniões com base na ideia que faz do leitor e de como acredita que será lido, configurando uma visão dialética e dialógica de construção do *eu*.

A partir disso, foi possível pensar a dimensão do ato de ler que a obra apresenta, numa consideração de leitura que não está somente guiada pelas palavras, mas por muitos outros ruídos e interferências tanto do leitor quanto de seu arredor. Por meio de um mergulho no desejo do narrador analisamos a figuração das instâncias de leitor e leitura em *Tristram Shandy*. Na obra estão presentes instâncias de leitor-modelo, leitor-personagem, leitor empírico e narratário. Ao analisar cada uma dessas figurações e de que modo isso orienta a leitura do romance, foi possível comprovar que a leitura desse romance envolve, no enredo, percepções sobre nosso próprio ato de leitura, sobre os diferentes modos de leituras do século XVIII, e sobre as aberturas possíveis a diferentes tipos de leitores por vir.

O método shandiano de se relacionar com o leitor se dá inicialmente pelo aspecto de uma produção cujo autor conhecia bem seu público. Considerando o lançamento serial da obra, Sterne sabia o que seu público pensava e esperava da obra, e se orientava pelo resultado das apreciações. Mas a fama e a preocupação com seus leitores, haja vista que tinha preocupação em manter o sucesso e a vendagem, não intimidou seus avanços quanto aos temas sexuais e de desdenha pelos comentários formais. Se atacava tão direta e impiedosamente seus resenhadores, também não poderia ceder a seus apelos. Ao declarar aos ultrajados leitores que se redimirá pelas suas faltas para com seu leitor, e continuando a trazer tais temas, confia que a fruição literária daqueles que permanecerão em seu enalço é livre.

Traçando relações interartísticas, buscamos conduzir reflexões sobre as sobreposições de planos narrativos e efeito estético a partir de teorias da estética da recepção e da filosofia. Ler Sterne hoje implica ler também a leitura já feita por grandes nomes ao longo desses três séculos que nos separam (Nietzsche, Woolf, Baudelaire, Enrique Vila-Matas, Machado de Assis, Clarice Lispector e tantos outros grandes nomes). A consciência dessa história coletiva de leitura causa impacto direto sobre como percebemos o trato com o tema leitor e leitura pelo próprio Sterne em *Tristram Shandy*. Isso acontece, primeiramente, porque nos vemos diante de uma ideia de experiência de leitura. Cada leitor que adentra *Tristram Shandy* o faz por meio de sua própria experiência não apenas de mundo, mas também literária. Isso nos direciona para a ideia de Proust e a experiência de seu narrador com o sabor da primeira experiência com a Madalena. Em mais um dia tedioso e melancólico, o narrador do romance *Em busca do tempo perdido*, ao experimentar

pela primeira vez a madalena amaciada pelo chá, se apercebe de um sabor tão bom que o desperta para uma intensa experiência de emoções, pensamentos e memórias, liberando um fluxo de consciência que não poderá ser restituído a uma segunda prova daquele mesmo sabor. À segunda colherada da rosquinha com o chá, o sabor já começa a enfraquecer, pois a experiência da primeira degustação está presente demarcando a referência, ao terceiro gole está ainda mais distante do sabor do primeiro, e então reconhece que é hora de parar a busca pela reprodução da experiência, pois aquilo que mais o estimulou na verdade era o que estava dentro dele e não de fato na bebida. Foi um prazer atribuído à bebida a partir daquilo que compõe seu imaginário, com contribuição do elemento surpresa.

Pensando por essa via, questionamos que tipo de experiência de leitura Sterne proporciona ao levar seu narrador a retomar cenas, falas e narrativas já realizadas na obra. Cada vez que o leitor é conduzido para um evento que já leu ali mesmo, no seu ato da leitura, uma nova experiência se acrescenta à sua própria relação com a obra de Sterne, tornando-se uma obra de revisitações. Podemos retomar aqui os conceitos de memória voluntária e memória involuntária, de Walter Benjamin. Tomando justamente a obra de Proust como referência, o teórico, em *Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*, apresenta o conceito de memória involuntária como um rememorar que se dá por meio de uma experiência mais ampla e cravada profundamente no indivíduo, em seu inconsciente, aquilo que formula sua percepção de si mesmo. Já a memória voluntária está atrelada às reflexões psíquicas, ao ato consciente de rememorar, de trazer à consciência as experiências. Portanto, cada vez que Tristram retoma uma cena e a descreve novamente para poder retomar as ações, o leitor é alguém mais experiente que tem memória daquela cena quase interiorizada, pertencendo de certo modo à sua própria criação. Tem-se aí a concretização do desejo expresso pelo narrador de que a imaginação do leitor tome lugar junto à obra.

Neste ponto da presente tese é imperativo declarar a impossibilidade de avanço e a necessidade de que novos e atentos olhares se demorem na produção de Sterne. Ouvir-lhe os ecos exige novas experiências leitoras. Minha competência fica aquém da tarefa de atestar qualquer forma determinada, portanto, deixo a finalização deste trabalho para as palavras daquele que deveria protagonizar qualquer discurso sobre o romance *Tristram Shandy*: o próprio narrador. As palavras abaixo, tivessem sido reproduzidas como epígrafe desta tese, teriam trazido a

compreensão de que aqui pretendeu-se um trabalho inovador, que iria além da exibição das “relíquias do saber”. Colocadas assim, ao fim, ressoem talvez como uma consideração que deixo a cargo de meus leitores que adentraram esta trilha em abismo: a minha leitura das leituras que fizeram de Sterne, em meio às minhas leituras de mundo que me permitiram ler no romance algo de mim.

Dizei-me, vós que sois doutos, iremos sempre cuidar tanto da *quantidade*—e tão pouco da *qualidade*?
Estaremos sempre a produzir novos livros, como os boticários produzem novas misturas, com apenas passar de um recipiente a outro?
Estaremos sempre a torcer e retorcer a mesma corda? Sempre na mesma trilha—sempre no mesmo passo?
Estaremos fadados, por todos os dias da eternidade, tanto os feriados quanto os dias de trabalho, a exhibir *as relíquias do saber*, como exibem os monges as relíquias de seus santos—sem realizar um só—um único milagre com elas?

Tristram Shandy, V, I, 347.

REFERÊNCIAS

ALSOP, Derek; WALSH, Chris. The Role of the Reader: *Tristram Shandy*. In: ALSOP, Derek; WALSH, Chris. **The Practice of Reading**: interpreting the novel. London: Macmillan Press, 1999.

ASSIS, Machado. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ASSIS, Machado de. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: ASSIS, M. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Jaime Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BOOTH, Wayne C. **Tristram Shandy and its Precursors**: The Self-conscious Narrator. Dissertation (PHD in English Language Literature) - University of Chicago, 276 number of pages, 1950. Stable URL: <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=96FA5B3B0116300C2729566A679F621B>. Accessed: 24/03/2022.

BOOTH, Wayne C. The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy. In: **Publications of the Modern Language Association** (PMLA), 67, 1952, pp. 163-85.

CALDWELL, Roy C. *Tristram Shandy*, bachelor machine. **The Eighteenth Century**, Vol. 34, No. 2, 1993, pp. 103-114. Published by: University of Pennsylvania Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41467555>. Accessed: 09-08-2020.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. 1. ed. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPBELL, Ian. Laurence Sterne's life, milieu, and literary career. In: KEMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In.: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: Artmed, 2001.

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

DANTAS, Gregório F. Os "ecos pertinentes" de Partes de África, de Helder Macedo. **Revista de Letras Norteamericanas** – Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Ed. 07 – Estudos Literários, 2011

DE VOOGD, Peter. Sterne and visual culture. In.: KEYMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009

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

DIDEROT, Denis. Imitação (Gramática, Filosofia). In.: DIDEROT, Denis. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Vol. 5. Trad. Maria das Graças de Souza. et al. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FANNING, Christopher. On Sterne's page: spatial layout, spatial form, and social spaces in *Tristram Shandy*. **Eighteenth-Century Fiction**, Volume 10, Number 4, July 1998, pp. 429-450 (Article).

FANNING, Christopher. Sterne and print culture. In: KEMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

FLORY, Suely F. Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

FOLKENFLIK, Robert. *Tristram Shandy* and eighteenth-century narrative. In: KEMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Trad. Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**: (acerca de esquecimentos, lapsos de fala, enganos, superstições e erros). Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. **Estudos Avançados**. 11 (30), 1997.

GAMA-KAHIL, 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. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1930.

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

HARDIE-FORSYTH, Alexander. Textual Commerce, Public Judgement. **The Shandean**, Vol. 26, 2015

HARRIES, Elisabeth W. Words, sex, and gender in Sterne's novels. In.: KEYMER, Thomas. (Ed.). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

HARTVING, Gabriella. Early Interpretations of Sterne's 'Learned Wit' in German Aesthetics from 'satura lanx' to 'das umgekehrte Erhabene'. **The Shandean**. Vol. 18, 2007

HAWLEY, Judith. *Tristram Shandy*, learned wit, and Enlightenment knowledge. In.: KEYMER, Thomas. (Ed.). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

HOLDEN, Charlotte. "Against the spleen": *Tristram Shandy*, Jest-books and Treatment for Melancholy. **XVII-XVIII [En ligne]**, 70 | 2013, mis en ligne le 01 août 2016, consulté le 08 juin 2020. URL: <http://journals.openedition.org/1718/521>; DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.521>.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HOWES, Alan B. (Ed.). **Laurence Sterne**: The Critical Heritage. London: Taylor & Francis e-Library, 2002.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. 2. ed. Trad. Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ISER, Wolfgang. **Laurence Sterne**: *Tristram Shandy*. Trans. David Henry Wilson. New York: Cambridge University, 2008.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

JEFFERSON, D. W. *Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit. In: **Essays in Criticism**, Volume I, Issue 3, July 1951, Pages 225–248, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/eic/I.3.225>. Acesso em: 17/06/2020.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KEYMER, Thomas. Sterne and the "New Species of Writing". In: KEYMER, Thomas (ed.). **Laurence Sterne's *Tristram Shandy***: a casebook Oxford Univ. Press, 2006.

KRAFT, Elizabeth. (Re)Solving Sterne's Unsolvables Riddles and Mysteries: Two New Tools. **Eighteenth-Century Life**, Volume 33, Number 3, Fall 2009, pp. 142-149 (Review). Published by Duke University Press.

LEVI, Carlo. Prefazione. In: STERNE, Laurence. **La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo**. Milan: I edizione Oscar Mondadori, 1974.

LEVY, Tatiana Salém. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. (Análise do discurso literário). Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa Demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

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.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: Literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **O primeiro livro de cada uma das minhas vidas**. 24 fev. 1973. Portal da Crônica Brasileira. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/5891/o-primeiro-livro-de-cada-uma-das-minhas-vidas>. Acesso em: 01-02-2021.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LUKÁCS, Georg. Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MAIOLI, Roger. Hume's opinion of *Tristram Shandy*. **The Shandean**, Vol 27, 2016a

MAIOLI, Roger. **Empiricism and the early theory of the novel**: Fielding to Austen. Cham: Palgrave Macmillan, 2016b.

MATUOZZI, Jessica. Schoolhouse Follies: *Tristram Shandy* and the Male Reader's Tutelage. **ELH**, Volume 80, Number 2, Summer 2013, pp. 489-518 (Article).

MILLER, J. Hillis. Narrative Middles: a Preliminary Outline. In.: WALSH, Marcus (ed.). **Laurence Sterne**. London: Pearson, 2002.

MULLAN, John. Laurence Sterne and the "Sociality" of the Novel. In: WALSH, Marcus (ed.). **Laurence Sterne**. London: Pearson, 2002.

NEW, Melvyn. Job's Wife and Sterne's other Women. In.: WALSH, Marcus (ed.). **Laurence Sterne**. London: Pearson, 2002.

NEW, Melvyn. Sterne and the modernist moment. In: KEYMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

NEW, Melvyn; DE VOOGD, Peter. A Sterne Holograph. **The Shandean**. Vol. 21 2010, 168 pp., 11 ill.

NEW, Melvyn. Sterne and the Narrative of Determinateness. **Eighteenth-Century Fiction**, Volume 4, Number 4, July 1992, pp. 315-330. (Article). Disponível em: <https://doi.org/10.1353/ecf.1992.0038>. Acesso em: 08/01/2020.

NEWBOULD, Mary. Shandying it away: Sterne's Theatricality. **The Shandean**, Vol. 18, 2007. 202 pp., 17 ill.

NEWBOULD, Mary. The utmost fluidity exists with the utmost permanence: Virginia Woolf's un-Victorian Sterne. **Woolf Studies Annual**, 16, 71-94, 2010. Stable URL: www.jstor.org/stable/24907140. Accessed: 11-08-2020.

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

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

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OSTOVICH, Hellen, Reader as Hobby-horse in "Tristram Shandy". **Philological Quarterly**; Summer 1989; 68, 3; Periodicals Archive Online pg. 325.

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.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRY, Ruth. Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in Tristram Shandy. **Studies in the Novel**, Vol. 20, No. 1 (spring 1988), pp. 27-42.

PERRY, Ruth. Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in Tristram Shandy. In.: WALSH, Marcus (ed.). **Laurence Sterne**. London: Pearson, 2002.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Ricardo Reis**. Lisboa: Pessoaana Edições, 2015.

PIGNATARI, Décio. Rabisco sem intenção alfabética. In.: _____. **Semiótica e literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICKS, Christopher. Introduction. In.: STERNE, Laurence. **The life and opinions of Tristram Shandy gentleman**. Middlesex: Penguin Books, 1967.

ROSS, Ian Campbell. Laurence Sterne's life, milieu, and literary career. In.: KEYMER, Thomas. (Ed.). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

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.

SANTOVETTI, Olivia. Sterne, Calvino, and Digressions. **The Shandean**, Vol. 25, 2014

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of Prose**. Translated by Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991.

SONTAG, Susan. Vidas Póstumas: o caso de Machado de Assis. In: SONTAG, Susan. **Questão de Ênfase: ensaios**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

STERNE, Laurence. **The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman**. Harmondsworth: Penguin, 1967.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Trad. J. P. Paes. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1984.

TÓIBÍN, Colm. Uma paixão pelo vazio. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

TROCOLI, Flavia. **A inútil paixão do ser**: figurações do narrador moderno. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

VASCONCELOS, Sandra. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil**. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VOLTAIRE. Imaginação, Imaginar. In.: DIDEROT, Denis. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Vol. 5. Trad. Maria das Graças de Souza. et al. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WALSH, Marcus (ed.). **Laurence Sterne**. London: Pearson, 2002.

WALSH, Marcus. Scriblerian satire, A Political Romance, the 'Rabelaisian Fragment', and the origins of Tristram Shandy. In: KEMER, Thomas. (Editor). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009. p. 21.

WALSH, Marcus. Complete Systems and *Tristram Shandy*. **The Shandean**, Vol. 25, 2014, 170 pp., 10 ill.

WATT, Ian. The comic syntax of Tristram Shandy. In.: ANDERSON, Howard; SHEA, John S. (ed.) **Studies in criticism and aesthetics, 1660-1800**. Minneapolis: Lund Press, 1967.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATTS, Carol. Sterne's 'politicks', Ireland, and evil speaking. In: KEMER, Thomas. (ed.). **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: CUP, 2009.

WELLBERY, David. O acaso do nascimento. A poética da contingência de Sterne. Trad. Johanes Kretschmer. In.: WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WOOLF, Virginia. Phases of fiction. 1929. **The Bookman**, June 1929, pp. 404-412.

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Grafia, 2007.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.