UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA

Tristram Shandy e o princípio digressivo do romance

CAMPINAS

2019

LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA

TRISTRAM SHANDY E O PRINCÍPIO DIGRESSIVO DO ROMANCE

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Luísa de Quadros Coquemala e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Barnárdez Pécora.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

C798t

Coquemala, Luísa de Quadros, 1994-
Tristram Shandy e o princípio digressivo do romance / Luísa de Quadros Coquemala. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sterne, Laurence, 1713-1768. 2. Literatura inglesa - Séc. XVIII. 3. Ficção romântica. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Tristram Shandy and the digressive principle of novel
Palavras-chave em inglês:
Sterne, Laurence, 1713-1768
English literature - 18th century
Romance fiction
Área de concentração: História e Historiografia Literária
Titulação: Mestra em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]
Jefferson Cano
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
Data de defesa: 31-05-2019
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-6608-2761
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/2905700478753308

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Jefferson Cano

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

IEL/UNICAMP
2019

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

"Tell me, ye learned, shall we for ever be adding so much to the *bulk* – so little to the stock?

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?

Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track – for ever at the same pace?

Shall we be destined to the days of eternity, on holy-days, as well as working-days, to be shewing the *relics* of *learning*, as monks do the relics of their saints – without working one – one single miracle with them?"

(Laurence Sterne)

"Por isso, acho, se me permitem a digressão chistosa, que, com relação a pessoas que naquele realmente monstruoso capítulo das palestras tiverem saltado ou sobrevoado algumas páginas, se deveria proceder da mesma maneira como faz Laurence Sterne com uma leitora imaginária, que revela por um aparte não ter prestado atenção ininterruptamente; motivo por que o autor a obriga a retornar a um capítulo anterior, para que preencha as lacunas de seus conhecimentos épicos. Mais tarde, mais bem informada, a dama reúne-se novamente com o público do narrador, onde é acolhida cordialmente."

(Thomas Mann)

A Maria Apparecida Sanches Coquemala, sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, pelos valiosos ensinamentos e sugestões ao longo da escrita deste trabalho.

Aos Prof. Dr. Jefferson Cano e ao Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, por suas valiosas colocações e por todas as boas conversas sobre livros.

À Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, por gentilmente fazer parte da banca para a apresentação da presente dissertação.

Ao corpo de funcionários da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem.

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

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, de Laurence Sterne, à luz de seu princípio digressivo. De acordo com nossa argumentação, o caráter digressivo do romance de Sterne não aparece de forma gratuita, mas dialoga e reflete com artifícios narrativos utilizados por outros autores de romances na Inglaterra do século XVIII. Diante de tantas possibilidades de escrita de um romance, Sterne apresenta mais uma saída para o gênero. Para entendermos melhor como isso acontece, realizamos uma análise do *Tristram Shandy* em dois sentidos. O externo, primeiramente, pretende demonstrar como havia um debate à época acerca dos artifícios narrativos mobilizados para a escrita de um romance e como tal debate acontece tanto nos periódicos – como o *Monthly Review* e *The Spectator* – como dentro dos próprios romances. Laurence Sterne está inserido na reflexão sobre o gênero romance e, para demonstrarmos como isso acontece, comparamos a narrativa de Sterne com a de três autores fundamentais para a formação do romance inglês: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Através da equiparação, é perceptível como Laurence Sterne reflete sobre o gênero dentro de seu romance e como as digressões servem de apoio para tal reflexão. No sentido interno, analisamos o *Tristram Shandy* detalhadamente e entendemos como Laurence Sterne compôs sua obra. Ademais, realizamos um estudo dos tipos de digressão presentes no romance e como os elementos de um romance (tempo, espaço, organização etc.) estão submetidos à digressão. Assim, é possível compreender como o *Tristram Shandy* é essencialmente digressivo, de forma que a autobiografia da personagem principal não se realiza e contamina a narrativa do romance. Por fim, o princípio digressivo do romance de Sterne aponta não somente para o desenvolvimento do romance como forma livre por excelência, mas também para o fato de que Sterne estaria propondo um outro tipo de representação realista, a qual está ligada às digressões e ao fluxo de ideias da mente do narrador.

Palavras-chave: Sterne. Tristram Shandy. Romance. Literatura Inglesa. Século XVIII.

ABSTRACT

This research intends to examine Laurence Sterne's novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* in the light of its digressive principle. According to our argument, the digressive nature of Sterne's novel is not unmotivated, but it rather dialogues with and reflects upon narrative artifices that were mobilized by other authors in eighteenth-Century England. In comparison with various possibilities of novel writing, Sterne presented another option for the genre. In order to better understand how it happens, we have conducted an analysis of *Tristram Shandy* in two directions. The first direction, the external one, intends to show the existence of the eighteenth-Century debate about the narrative artifices regarding novel writing and how this debate appears in periodicals – such as *The Monthly Review* and *The Spectator* – and inside some novels. Laurence Sterne contributed to the discussion about the novel and, in order to show how it happens, we have made a comparison among Sterne's novel and the narrative of three fundamental authors in the context of the rise of the English novel: Daniel Defoe, Samuel Richardson and Henry Fielding. Through the comparison, it is evident how Stern reflected about the novel genre inside his novel and how digressions are a support to Stern's refletion. On the internal direction, we have analysed the *Tristram Shandy* accurately and we have also understood how Sterne composed his novel. Moreover, we have studied the types of digression that are present in *Tristram Shandy* and how the structural elements of a novel (such as time, space, organizational elements etc.) are submitted to the digressive principle. Therefore, we can conclude that *Tristram Shandy* is essentially digressive in ways that Tristram's autobiography is never quite finished and the narrative is contaminated by digressions. Finally, the digressive principle not only points out the novel as a genre that is free per nature, but it also shows how Sterne proposed another type of realistic representation, which is related to digressions and to Tristram's mental stream of ideas.

Keywords: Sterne. Tristram Shandy. Novel. English Literature. Eighteenth- Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

O DEBATE LITERÁRIO EM TORNO DA DIGRESSÃO EM *TRISTRAM SHANDY*. 21

Tristram Shandy como uma obra de seu tempo 21

Tristram Shandy: uma antibiografia 27

Tristram Shandy e o sentimentalismo 39

Fielding e Sterne: explorando a subversão ficcional 53

TRISTRAM SHANDY: um romance essencialmente digressivo 68

A digressividade de *Tristram Shandy* e os elementos do romance: o tratamento do tempo e do espaço 84

A digressão na organização: as unidades lógicas do romance e os elementos tipográficos 95

A digressão rumo ao exterior: o diálogo com os leitores e os críticos 100

Tristram Shandy: um romance irônico 107

CONCLUSÃO 112

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 119

INTRODUÇÃO

Em uma manhã qualquer de 1760, Owen Ruffhead, crítico da *Monthly Review*, emitiu uma opinião indignada acerca de um romance que vinha sendo publicado à época, o qual seria "the greatest outrage against Sense and Decency, that has been offered since the first establishment of Christianity – an outrage which would scarce have been tolerated even in the days of paganism."[1] Esse romance era *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, de Laurence Sterne – um romance polêmico, para dizer pouco, e que ao longo de sua publicação colecionou uma série de opiniões negativas e foi taxado como imoral. Ainda sobre o romance, outro crítico escreveu:

> Tendo portanto nos empenhado em oferecer aos nossos leitores uma idéia geral desta excêntrica estória romanesca, acrescentaremos que fizemos ao Sr. Shandy a justiça de selecionar as partes mais curiosas destes pequenos volumes, *no geral* não apenas escandalosamente indecentes, mas absolutamente MONÓTONOS. Longe de se constituir como um remédio contra a melancolia, como ele vaidosamente presume, a obra é antes uma dose de *diacodium*, que nos adormeceria se não estivesse oportunamente acrescida de um pouco de *chanthar*. – Em resumo, se o autor não pode infundir mais espírito e preservar mais decência na *continuação*, nós o aconselhamos a permanecer onde está, em seus *cueiros*, não mais insultando o público. Esperamos que ele aceite nossas amigáveis admoestações de boa vontade, pois, se continuar à razão dos dois volumes diante de nós, ele inevitavelmente submergirá no desprezo que, mais cedo ou mais tarde, sempre acompanha a má aplicação dos talentos.[2]

Contudo, quando se trata de um livro como *Tristram Shandy*, nada é tão óbvio ou unânime: se havia quem odiasse o livro, também havia quem o enchesse de elogios. Na França, por exemplo, a fama chegou rapidamente e, com ela, criou uma legião de fãs e elogios, expressos também em críticas:

> C'est ici le monstre d'Horace. Des pensées morales, fines, délicates, saillantes, solides, fortes, impies, hazardées, téméraires : voici ce que l'on trouve dans cet Ouvrage. La liberté de penser y est portée, à l'excès, & s'y présent avec tout le désordre qui l'accompagne ordinairement. L'Auteur n'a ni plan, ni principles, ni système: il ne veut que parler, et malheureusement on l'écoute avec plaisir. La vivacité de son imagination, le feu de ses portraits, le caractère de ses réfléxions, tout plaît, tout intéresse et tout sédouit.[3]

---

[1] *The Monthly Review*, XXII (1760), 424.

[2] De uma resenha dos volumes 3 e 4 de *The Life and Opinion of Tristram Shandy*. *The Monthly Review*, vol. XXIV, fevereiro de 1761. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007, p. 529

[3] Journal encyclopédique, Avril 1760, 150-1. In : VOOGD, Peter; NEUBAUER, John (orgs.). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. BooksEns Ltd., Royston, Herts.: 2004, p. 10.

De fato, desde o lançamento de seu primeiro volume, em 1759, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* é um livro que gera polêmicas e controvérsias por onde circula. As discordâncias sobre a obra ultrapassaram a época e se estenderam aos críticos literários de outros séculos e países, onde a discussão em relação ao *Tristram Shandy* vai além uma mera questão de gosto e suscita a pergunta: afinal, *o que é* esse livro? Acerca de uma questão tão importante, os próprios críticos não conseguem chegar a uma conclusão. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, diz em sua *História da Literatura Ocidental*:

> Será difícil formar opinião certa, porque Sterne é ambíguo na matéria e na forma. Não é romancista, e não compreendemos como seus contemporâneos puderam dar o nome de romance a esse conglomerado de conversas, digressões e anedotas, sem ação novelística, que é o *Tristram Shandy*; talvez por estarem acostumados a receber, da Inglaterra, romances.[4]

Por outro lado, é possível encontrar opiniões diametralmente opostas, como a de Viktor Shklovsky:

> It is common practice to assert that *Tristram Shandy* is not a novel. Those who speak in this way regard opera alone as true music, while a symphony for them is mere chaos. *Tristram Shandy* is the most typical novel in the world literature.[5]

Logo, em relação ao *Tristram Shandy* as discussões saem do plano comum e acabam girando em torno da questão do que é ou poderia até mesmo ser considerado um romance. Desse modo, o aspecto único do romance de Sterne suscita questões e reflexões não apenas sobre o gênero romance, mas se estende até sobre como Laurence Sterne está, dentro de seu romance, dialogando com o gênero em ascensão na Inglaterra do século XVIII.

A partir do que foi dito, para efeito de introdução e para compreendermos melhor onde nosso trabalho se encaixa teoricamente, propomos fazer uma breve exposição dos seguintes pontos: a que estamos nos referindo quando falamos em romance e que discussão havia acerca das saídas encontradas para o gênero na Inglaterra do século XVIII; como *Tristram Shandy* se situa nessa discussão e a maneira pela qual, dentro do romance, o narrador acaba por dialogar com artifícios narrativos utilizados no gênero. Enquanto esclarecermos os pontos anteriormente citados, deixaremos claro quais são nossas bases teóricas principais e onde nos situamos na historiografia literária acerca do romance de Sterne. Desse modo, procuramos elucidar a tese e as questões que serão trabalhadas ao longo desta dissertação.

---

[4] CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Edições O Cruzeiro: 1966, p. 1220.
[5] SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of Prose**. Translated by Benjamin Sher with an Introduction by Gerard L. Bruns. Dalkey Archive Press: s/ data, p. 170.

Diante do que foi exposto, a primeira questão a ser debatida gira em torno da definição de romance aqui empregada. Sabemos que "o termo 'romance' só se consagrou no fim do século XVIII"[6], mas, bem antes disso, ao longo desse mesmo século, já se apontavam características gerais do gênero e eram discutidas saídas e desenvolvimentos possíveis para ele, assim como tentativas de classificação de suas formas. Tais tentativas de classificação, por exemplo, passam por definições célebres como a de Clara Reeve:

> The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the Times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass everyday before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own. [7]

Como podemos perceber, existe uma diferença na língua inglesa entre a palavra *romance* e a palavra *novel* – distinção essa que não existe na língua portuguesa e, consequentemente, dificulta a diferenciação estabelecida pela crítica.

Em seu livro *A Formação do Romance Inglês*, Sandra Guardini Vasconcelos, ao falar sobre a história e formação do gênero e, por conseguinte, da distinção entre *romance* e *novel*, busca uma saída para a língua portuguesa: ela usa o termo "romanesco" para se referir ao *romance* e o termo "romance" para se referir a *novel*. Para os fins deste trabalho, procuramos seguir a solução encontrada por Vasconcelos. Assim, quando estivermos falando em romance ou romance moderno, estaremos necessariamente nos referindo ao gênero que teve sua ascensão na Inglaterra do século XVIII e que traz suas próprias particularidades frente ao romanesco. Além de discutir diversas abordagens críticas sobre as diferenças entre o romanesco e o romance, Vasconcelos faz outra colocação que nos parece importante: ao invés de pensar em uma ruptura completa entre o romance e o romanesco, como Reeve, ela ressalta as diferenças sem afirmar que a ascensão deste fosse fruto direto e exclusivo das ruínas daquele:

> De tudo o que se disse, importa chamar atenção para a conceituação do romance como uma forma literária distinta e definível que existe no tempo, que surge e se desenvolve em um contexto específico (ainda que não, *shazam*, plenamente desenvolvida em um determinado momento) e que tem lugar específico na história dos fenômenos culturais e para a complexidade desse desenvolvimento e desse contexto. Amparados nessa tradição crítica [de Michael McKeon], é possível reafirmar, nessa altura, que nem toda ficção é romance; que há diferenças substanciais, sim, entre romanesco e romance; que, diferentemente do que acreditava Clara Reeve, o romance não nasceu das ruínas

[6] WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11.
[7] REEVE, Clara. **The Progress of Romance**. Indiana University Press, s/ data, p. 126.

> do romanesco, embora seja sempre necessário atentar para as continuidades e descontinuidades no diálogo entre eles.[8]

Já em relação às particularidades do romance – e especialmente do romance inglês do século XVIII -, nos baseamos sobretudo em Ian Watt e seu conceito de realismo formal. Para Watt, o romance representa uma mudança frente à tradição clássica de modo que Defoe e Richardson seriam "os primeiros grandes autores ingleses que não extraíram seu enredo da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado"[9]. O que os autores do romance teriam em comum não seria apenas a diferença em relação ao clássico, mas também a presença do que chama de "realismo formal" em suas narrativas: um conjunto de procedimentos narrativos voltado para o relato da experiência individual, a particularização das personagens, utilização de linguagem referencial e caracterização espacial e temporal. Em outras palavras:

> É a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson não aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita ao gênero romance em geral: a premissa, ou convicção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da expressão humana e, portanto, tem obrigação de fornecer aos leitores detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares da época e locais de suas ações – detalhes que são apresentados, através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.[10]

Dentro do contexto do realismo formal, Watt reconhece que cada autor vai encontrar sua própria saída para a forma do romance. Por conseguinte, ele vai estudar individualmente as obras de Defoe, Richardson e Fielding e demonstrar como cada um teceu seu próprio caminho narrativo. Por outro lado, a despeito das diferenças e por causa dos movimentos em comum no que chama de realismo formal, Watt vai afirmar as semelhanças entre os autores do século XVIII e a possibilidade de falarmos da ascensão do romance.

Ou seja, apesar do reconhecimento de mecanismos narrativos básicos na escrita de um romance, ainda assim é claro que o romance, diferentemente de gêneros como a epopeia e a tragédia, nunca teve uma poética. Por conta disso, ainda quando as primeiras obras estavam sendo produzidas, o que encontramos é uma diversidade enorme de saídas e ideias para o gênero que, segundo Guardini, vai suscitar um debate sobre suas características:

> Para esse novo gênero não havia uma poética, como existia para o teatro e para a poesia, que lhe fornecesse régua e compasso e lhe definisse os rumos. (...) Desse modo, passou o longo período de sua formação a se justificar, a discutir sobre seus objetivos e procedimentos, a discutir quais eram os assuntos de sua seara e a explorar as possibilidades abertas por se constituir como um gênero cujas convenções não estavam previamente estabelecidas nem delimitadas. Inicialmente restrita aos prefácios do que se aventuraram a sondar esse novo território, a discussão logo se

[8] VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 40-1
[9] WATT, Ian. Op. Cit., p. 14.
[10] Ibidem, idem.

> disseminou também pelos periódicos, pelas revistas literárias e até pela correspondência dos leitores.[11]

Por mais que nos apoiemos em Watt para evidenciar as características formais em comum do que chamamos romance, e assim agruparmos os autores que serão aqui analisados, ao mesmo tempo não nos esquecemos de que os aspectos forjados por Watt são uma visão *a posteriori* da história do romance, depois que todos os romances analisados já haviam sido escritos, publicados e comentados por uma série de leitores. É nesse sentido que a colocação acima de Sandra Guardini Vasconcelos nos ajuda a pontuar a argumentação deste projeto: apesar de usarmos os argumentos de Watt para mostrar recorrências narrativas comuns ao gênero a ponto de ele conseguir forjar a ideia de realismo formal, mostrando uma unidade entre obras tão diferentes, ainda assim o que mais nos interessa aqui é a discussão referente ao momento em que as obras analisadas foram publicadas e qual era o debate que ocorria na época, principalmente entre seus autores, sobre as mobilizações narrativas usadas na escrita de um romance. Baseados em ambos os teóricos é que escolhemos Defoe, Richardson e Fielding como base comparativa de nosso trabalho. Tal fato se dá principalmente porque os três são não apenas grandes fundadores do gênero (sobretudo no que diz respeito ao ambiente inglês), mas também porque em seus trabalhos é que encontramos diferentes soluções em relação à escrita de um romance, de modo a se estabelecerem como paradigma para o trabalho crítico:

> Sem fôlego para grandes vôos teóricos, esses militantes da pena estavam mais voltados para as questões mais práticas e comezinhas da crítica e fizeram de Richardson e Fielding o referencial pelo qual julgavam a ficção. Estes dois romancistas foram, com Defoe, não somente os fundadores do romance inglês, mas também as balizas que serviram de guia à atividade crítica do período. Tomados como modelos, sua referência se faz sentir nas referências diretas, nas comparações, ou nos ecos de suas concepções e práticas nas avaliações dos resenhistas. [12]

É nesse sentido que compararemos o romance de Sterne com as obras do que chamamos de seus antecessores ingleses[13].

Pensando em um diálogo entre autores de romance da Inglaterra do século XVIII sobre as mobilizações narrativas do gênero é que aparece em nosso trabalho a figura de Sterne. Se o romance nasce como "gênero livre"[14] por excelência, apesar da incidência em comum de alguns

[11] VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 143.
[12] Ibidem, p. 216.
[13] Aqui, pensamos em antecessores do século XVIII inglês e relacionados ao gênero romance, e não a inspirações mais antigas de Laurence Sterne.
[14] O termo "livre" se associa com o que falamos anteriormente a respeito do gênero: o romance não conta com uma perspectiva ou paradigmas clássicos pelos quais se pautar - como ressaltou Vasconcelos, não existe uma poética específica para o gênero. Por mais que o romance não seja uma ruptura completa com o romanesco e ambos até tragam semelhanças, ainda assim a proposta e a ideia do romance como gênero se apresentam como algo novo, de modo que testemunhamos, na Inglaterra do século XVIII, discussões a respeito do gênero e das

artifícios narrativos à época, há espaço para as mais diferentes variações e experimentações dentro da ideia do que poderia ser abarcado em um romance, mesmo que a crítica nem sempre apreciasse a liberdade inerente a ele:

> De modo geral, as dificuldades enfrentadas pela maioria dos romancistas parecem advir da própria liberdade que é característica intrínseca ao romance. Se a ausência de regras e modelos foi motivo de críticas por muitos, ela também foi a propriedade que lhes possibilitou o tateio e a experimentação. A maleabilidade é da natureza do romance e lhe permite apropriar-se de diferentes formas de escrita, como cartas, sermões, tratados, diários etc. (...) Por outro lado, esta liberdade e maleabilidade confundiam e até assustavam, fazendo que muitos tentassem manter o romance sob estreita vigilância, numa tentativa de colocar-lhe rédeas e estabelecer limites para ele.[15]

Sterne traz em *Tristram Shandy* mais uma dessas variações na composição de um romance. Uma prova imediata disso é que a autobiografia ficcional de Tristram Shandy, dentre tantas coisas, é a própria tentativa do narrador de escrever uma autobiografia. Por conta disso, o narrador, dentro de seu próprio livro, dialoga e reflete sobre artifícios anteriormente utilizados na escrita de um romance. Desse modo, em meio aos comentários sobre a escrita da obra, Tristram mal chega a nascer em sua autobiografia.

Primeiramente, nossa preocupação será a de mostrar como essa interlocução acontece entre Sterne e os outros romancistas citados (Defoe, Richardson e Fielding), de modo que Sterne estaria, em *Tristram Shandy*, dialogando com artifícios narrativos já utilizados por esses autores, tidos como grandes fundadores do romance moderno inglês. Para tanto, trataremos das discussões sobre o romance no período em questão e de como *Tristram Shandy* está imerso nela. Assim, em termos de historiografia literária, evitamos nos ater às visões que estudam as inspirações de Sterne (Melvin New) ou que pensam somente em quem se inspiraria futuramente no autor (Viktor Schklovsky). Como consequência de nosso objetivo teórico, Thomas Keymer nos pareceu o teórico mais adequado para pensarmos em Sterne dialogando com outros autores de romances do século XVIII inglês.

Em *Sterne, The Moderns and The Novel*, Keymer trata da obra de Sterne em relação ao que estava acontecendo no século XVIII inglês, de modo que consegue expor a relação entre os autores e as escolhas narrativas trazidas para dentro do romance. O que se diz sobre uma passagem do *Tristram Shandy* pode ser igualmente aplicado para o romance como um todo:

---

saídas encontradas por seus autores. Diante do que foi dito, o romance aparece como "gênero livre" por excelência, uma vez que uma de suas características essenciais é a multiplicidade de fórmulas e saídas para sua composição. Não há um consenso sobre qual seria a escrita ideal para um romance, de modo que há a possibilidade, por parte dos autores, de testarem suas próprias saídas sem amarras ou regras preestabelecidas.

[15] VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 157.

> By adopting what had become a cliché of modern novelistic discourse, and using it to build towards the famous writing-as-conversation passage, Sterne does much more than echo Smollett, Cleland, or any other source. He prepares his readers to understand this passage as addressing, in general, the stock rhetoric of fictional representation as practiced in the past (…) decades.[16]

Para entendermos melhor o que seria essa referência do narrador Tristram Shandy a outras técnicas narrativas correntes, realizamos a comparação do romance de Sterne com cada um dos autores acima citados como fundadores do romance moderno inglês: Defoe, Richardson e Fielding. Uma vez que os três autores são paradigmas para o entendimento do gênero e sua ascensão, acreditamos que a comparação de Sterne com eles evidencia a existência da discussão acerca dos artifícios narrativos usados. Em relação a Defoe, o enfoque será na forma da autobiografia ficcional e no encadeamento linear do tempo usado para narrar a vida de suas personagens principais. Quanto a Richardson, a comparação se situará principalmente na ideia de um narrador mais próximo, escrevendo como que no "momento presente" através das cartas (o que implica um encadeamento temporal linear) e com o que se chama de uma maior subjetivação das personagens. Já em Fielding, apontamos como este autor interage com a produção de Richardson – tanto no campo moral como narrativo – e pensa sobre a escrita de romances já dentro de algumas de suas obras.

Frente aos autores acima citados, veremos como *Tristram Shandy* reflete a todo momento sobre artifícios narrativos comuns à época, sobretudo pela fama que Defoe, Richardson e Fielding conseguiram com suas produções. Contudo, ao refletir sobre estratégias narrativas, veremos que Sterne deliberadamente bagunça a temporalidade e a espacialidade do romance, finge perder-se em digressões (sobretudo metaficcionais) e ainda, por meio de uma internalização da personagem que passa pelo fluxo das ideias do narrador Tristram Shandy, faz com que sua "escrita presente" se torne uma aparente confusão na medida em que Tristram escreve tudo que vem à sua mente como forma de tentar fazer as conexões necessárias para explicar sua vida. Nesse sentido, ao refletir metaficcionalmente sobre o que seria, de fato, uma autobiografia capaz de abarcar toda uma vida, Sterne está quebrando o pacto ficcional[17] com o

[16] KEYMER, Thomas. **Sterne, The Moderns, and The Novel**. New York: Oxford University Press, 2002, p. 29.

[17] O pacto ficcional é uma espécie de "suspensão de descrença", como o classifica Coleridge, pelo qual o leitor pode mergulhar livremente na narrativa e não ficar questionando tudo o que se passa dentro dela. Nesse pacto, o narrador/autor tem um papel primordial: o de manter tal efeito de suspensão. A quebra do pacto ficcional ocorre quando o narrador/autor, dentro da obra, escancara a sua feitura e faz com que o leitor se recorde de que está lendo uma obra de ficção. Para autores como Henry James, por exemplo, a quebra do pacto ficcional era sinônimo de uma característica negativa, pois, a seu ver, uma das funções da ficção seria a de manter o pacto ficcional com o leitor até o fim do livro. Acerca de tal escancaramento da ficcionalidade de uma obra, James diz: "Such a betrayal of a sacred office seems to me, I confess, a terrible crime (...). It implies that the novelist is less occupied in looking for the true than the historian, and in doing so it deprives him at a stroke of all his standing-room" (JAMES, Hanry, 1884, p. 54-5). Defoe e Richardson eram extremamente cuidadosos com o que chamamos de pacto ficcional: ambos estavam sempre procurando trazer uma impressão de verdade para suas obras e afirmando que elas haviam

leitor e evidenciando a necessidade de se trabalhar com artifícios narrativos para a escrita de um romance. Como Fielding já refletia sobre aspectos metaficcionais do romance como gênero em alguns momentos de *Joseph Andrews* e *Tom Jones*, percebemos uma relação comum entre ele e Sterne. Assim, a comparação entre Sterne e Fielding servirá sobretudo para apontarmos os passos que Sterne dá além do que já fora anteriormente testado por Fielding.

É importante pontuar ainda que, por meio da comparação de Sterne com Defoe, Richardson e Fielding, não estamos ressaltando uma ruptura na forma do romance, mas sim um movimento de potencialização[18] e de um progressivo ganho de liberdade para o romance, de modo a reafirmar sua posição como forma livre por excelência. Aqui, mais uma vez, nos embasamos na visão de Watt:

> Assim, tanto no método narrativo como no meio social, há uma genuína continuidade entre os romancistas de inícios do século XVIII e seus principais sucessores. Embora a rigor não possamos falar de uma escola de romancistas do século XVIII, se adotarmos uma perspectiva mais ampla e tentarmos compará-los ou com ficcionistas mais antigos ou com seus contemporâneos em outros países, podemos dizer que constituem um movimento literário cujos membros têm muita coisa em comum.[19]

Uma vez feita a comparação entre Sterne, Defoe, Richardson e Fielding, evidenciando a existência de um diálogo entre os recursos narrativos utilizados, procuraremos entender como esse movimento acontece detalhadamente dentro do romance de Sterne. Dentro do *Tristram Shandy*, portanto, entendemos como elementos básicos de um romance – e, se quisermos ir mais longe, até os elementos do realismo formal de Watt - são desordenados: a ordenação linear

---

sido escritas pelas personagens que dão nome aos títulos, como *Robinson Crusoe* ou *Pamela*. Por outro lado, o narrador Tristram Shandy quebra o pacto ficcional com o leitor frequentemente – principalmente por meio das digressões metaficcionais, o leitor se pega refletindo sobre a estruturação do romance e se recorda de que está lendo uma obra de ficção, que passa necessariamente por mobilizações narrativas.

[18] A ideia de potencialização abordada por nós tem a ver com uma nova abordagem no uso de recursos narrativos anteriormente utilizados. Laurence Sterne não só dialoga e reflete sobre as narrativas dos romances de outros autores, como também tende a potencializá-las justamente por levá-las ao absurdo ou tratá-las literalmente. Exemplo claro do que estamos dizendo é a ideia de "escrita presente": se em Richardson a ideia de *writing at the moment* serve como meio para as personagens narrarem o que acabou de acontecer com os sentimentos à flor da pele, explorando a ideia de subjetivação da personagem, em Sterne há o uso de um recurso parecido na narrativa, mas de tal modo que a "escrita ao presente" de Shandy implica a associação de ideias e o fluxo de pensamentos, que desviam a narrativa da vida de Tristram e tendem ao comentário metaficcional. Outro exemplo evidente dessa potencialização se dá na comparação entre Sterne e Fielding. Como já ressaltamos, Fielding tece comentários metaficcionais acerca da escrita de um romance – mesmo que de maneira separada, sempre nos primeiros capítulos, e pontual. Sterne, por sua vez, potencializará esse movimento e o transformará no próprio mote de seu romance, de modo que a suposta intenção principal não se concretiza. Em relação à ideia de testar um recurso literalmente, há o exemplo do trecho em que Tristram Shandy deixa um espaço em branco para que o próprio leitor preencha a descrição que imagina da viúva Wadman – enquanto Fielding, por exemplo, apenas sugere que o leitor imagine a aparência de algumas personagens. Ou seja, o movimento de potencialização acontece quando um recurso narrativo é abordado de modo maximizado por Sterne – o que tem consequências diretas para o romance como gênero e suas possibilidades de estruturação narrativa. Assim, Laurence Sterne está testando os limites do gênero e dando um passo além frente ao que já havia sido testado anteriormente. Não há um juízo de valor no termo "potencialização", somente a ideia da utilização de uma mobilização narrativa levada *ad absurdum*.

[19] WATT, Ian. Op. Cit., p. 320.

do tempo, o encadeamento da história, a organização em capítulos, a presença de um prefácio, o número de páginas, os elementos tipográficos etc.

Para tanto, primeiro analisaremos a presença dos diversos tipos de digressão no romance de Sterne e como elas contribuem para desviar o narrador Tristram da suposta ideia inicial de seu livro, qual seja a escrita de uma autobiografia. Veremos que as digressões geram a constante mudança de assuntos dentro do romance e tendem igualmente ao comentário metaficcional quando o narrador pensa, dentro do livro, sobre os artifícios narrativos necessários para a escrita de sua autobiografia. Assim, é possível entender como as digressões constroem um verdadeiro princípio digressivo na obra shandeana e como tal princípio invade todos os outros elementos organizacionais da ficção, tendendo ao comentário metaficcional e ao afastamento progressivo da vida de Tristram.

Depois de analisarmos as digressões, passaremos pelo tempo e espaço, pelos elementos organizacionais (páginas, capítulos, prefácio), pelos elementos tipográficos e pelo diálogo com críticos e com leitores. A análise minuciosa desses aspectos procura evidenciar o modo pelo qual Sterne está sempre jogando com esses elementos, típicos da estruturação de uma narrativa de romance. O princípio digressivo anteriormente visto será determinante para que o narrador Tristram tenda a pensar nesses elementos de forma a torná-los digressivos em si mesmos ou, então, ao refletir sobre eles, desviar de assuntos e perder o fio narrativo.

Por meio da comparação entre os romances dos autores ingleses do século XVIII e da análise aprofundada da obra de Sterne, o diálogo entre as soluções narrativas encontradas para o romance se torna evidente. De fato, existe uma pluralidade de soluções para o nascente gênero, e com a análise feita em nosso trabalho veremos um outro tipo de variação: a que diz respeito a uma suposta representação realista de uma vida.[20] Apesar da impressão de que a obra de Sterne é um caos – o que, veremos, não é correto -, depois da análise realizada poderemos também supor que Sterne estaria propondo ainda um outro tipo de representação realista, no qual o efeito de realismo se dá justamente pela digressão e pelo princípio digressivo de sua obra. Todos esses fatores, concluímos, tendem a reafirmar as inumeráveis possibilidades para

[20] O sentido de "representação realista" aqui utilizado não faz referência ao movimento Realista, como o de romancistas da França do século XIX, por exemplo, mas sim à ideia de que o real é efeito de uma conquista ou disputa travada discursivamente. Pensamos aqui nas diversas maneiras pelas quais é possível representar a realidade por meio da forma do romance, o que varia também de acordo com o modelo proposto pelos diferentes autores. Nesse sentido, tendemos a adotar uma abordagem semelhante à de Vasconcelos quando se refere ao termo: "Não é desse Realismo, com letra maiúscula e que se convencionou associar a um movimento literário específico, que se pretende tratar aqui, mas do 'realismo' na sua pluralidade, a indicar diversos modos do que Erich Auerbach denominou *darlegellte Wirklichkeit* [realidade exposta]", p. 62.

o romance e como, desde seu início, o gênero já evidenciava sua forma livre por excelência e podia refletir sobre si mesmo dentro de romances como o de Sterne.

1 O DEBATE LITERÁRIO EM TORNO DA DIGRESSÃO EM *TRISTRAM SHANDY*

1.1 *Tristram Shandy* como uma obra de seu tempo

O caráter digressivo é o grande regente da obra shandiana. A digressão toma conta de *Tristram Shandy* de tal maneira que o livro como um todo vira uma digressão à proposta inicial da autobiografia ficcional. Nesse sentido, pensamos que a digressão não reside apenas no ato de desviar de um assunto para outro, mas se estende aos próprios elementos constitutivos de um romance: a organização de capítulos, as ordenações de tempo e espaço, a apresentação de personagens, o diálogo com o leitor e com os críticos etc.

Contudo, antes de entender o funcionamento da digressão em si, é necessário entender o *porquê* de sua existência e quais as razões pelas quais ela aparece justamente quando e onde aparece. Acreditamos que o princípio digressivo da obra de Sterne está testando os recursos narrativos de um romance justamente no momento de sua formação, estando diretamente imerso na discussão de sua época sobre o gênero e suas possibilidades de escrita. Assim, analisar *Tristram Shandy* no contexto de ascensão do romance moderno no século XVIII ajuda na compreensão dos mecanismos narrativos gerais de autores da época – como Defoe, Richardson e Fielding, por exemplo – potencializados por Sterne.

Para tanto, é necessário que entendamos, antes de qualquer coisa, o fato de que *Tristram Shandy* está diretamente imerso nas discussões literárias de seu tempo. Gostaríamos de analisá-lo aqui não apenas como um herdeiro de autores satíricos do passado nem somente como uma influência para autores futuros. Logo, para sustentarmos nossa visão nos basearemos sobretudo na teoria de Thomas Keymer em *Sterne, The Moderns and The Novel* (2002) – para quem *Tristram Shandy* está constantemente dialogando com outras produções de sua própria época. Nesse sentido, o nosso propósito se coaduna com o de Keymer:

> Above all, my purpose is to reinsert Sterne's writing into its rich and heterogeneous cultural moment, and to do so in ways that, by adjusting rather than denying the critical traditions outlined above, open up a telling area of potential convergence between them.[21]

As tradições críticas mencionadas por Keymer são duas das mais célebres vertentes críticas sobre *Tristram Shandy* e que apontam justamente para os dois caminhos acima salientados. A primeira delas, inaugurada por Viktor Shklovsky em *The Novel as Parody: Sterne's Tristram*

[21] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 7.

Shandy, é a que vê o livro aqui estudado como uma espécie de romance "proto-moderno", com características posteriormente utilizadas por autores do século XX. Destarte, a teoria do formalista russo se volta para o futuro e para aquilo que *Tristram Shandy* causaria em autores que romperam com o romance realista clássico sobretudo no século XX. Há também a teoria de Melvin New, cuja ideia central é a de relacionar Laurence Sterne a autores satíricos anteriores e que o inspiraram diretamente, como Cervantes, Rabelais, Swift etc – logo, é uma teoria que se volta sobretudo para o passado da obra de Sterne. O que buscamos é justamente um meio comum entre os dois pontos: queremos falar do momento de Sterne e de como *Tristram Shandy* participa do debate literário acerca do nascente romance moderno na Inglaterra do século XVIII.

Não procuramos negar a influência que Sterne causou em autores como James Joyce, Virginia Woolf e Thomas Mann, por exemplo. E, principalmente, não queremos apagar a influência de autores do passado sobre Sterne. Como diz Keymer:

> to acknowledge the prominence of the learned-wit tradition in Sterne's writing need not be to deny the deliberacy of its engagement with newer forms. Instead we may find within it a cornucopia of textual relations in which Menippean satire and metafictional self-conscious coexist and unfold themselves in different intertextual modes, and display, as they do so, a hybridization of traditions and genres that in itself is typically novelistic.[22]

Ou seja, procuramos unicamente evitar o movimento como o de análises isoladas da obra, que não abrangem o momento de sua escrita e deixam passar por alto importantes discussões do livro. É possível enxergar referências a obras e discussões literárias da época sem, com isso, negar as influências futuras e as bases passadas.

Nesse sentido, é possível ver Sterne imerso no ambiente literário de seu tempo e como sua escrita dá margem à reflexão sobre o romance moderno e suas possibilidades. Na medida em que o romance se consolidava e estabelecia como gênero, era extremamente comum – em periódicos, prefácios ou no meio do enredo de livros – encontrar discussões a respeito das saídas narrativas usadas pelos autores. Como diz Vasconcelos, "essa foi precisamente a tarefa que coube aos romancistas do século XVIII: reconfigurar os materiais históricos e pensar as novas convenções e técnicas narrativas que pudessem dar conta dos novos tempos."[23] De fato, Sterne,

[22] Ibidem, p. 16.
[23] VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 25.

diante de livros escritos ao longo do século, podia refletir sobre o conjunto de artifícios mobilizados na produção de um romance.[24]

Imerso na discussão literária da época, podemos entender como Sterne, justamente a partir de suas influências, encontra um caminho de questionamento frente a alguns dos parâmetros testados por outros romancistas:

> In the broadest terms, *Tristram Shandy* draws from the learned-wit tradition of which both Rabelais and Cervantes were part, up to and including *A Tale of a Tub*, an overall preoccupation with textuality, indeterminacy, and fragmentation of form, adding, once again, the new move of focusing this preoccupation on the novel – which by now had become the preferred genre, of course, of Swift's 'freshed moderns'. (…) Sophisticated aloofness mingles throughout with intense imaginative absorption, and for all its interludes of ridicule and hostility *Tristram Shandy* is better seen as wittily developing the rigorous self-consciousness of earlier novelists, rather than as magisterially revealing to these writers narratological cruxes that they had been pondering all along.[25]

De fato, é importante entender as influências de Sterne, mas para os fins deste trabalho é ainda mais primordial compreender como suas influências foram mobilizadas para que ele se inserisse na discussão testemunhada na Inglaterra do século XVIII. Sterne era grande admirador de Rabelais e Cervantes – e encontramos em sua obra muito do riso irônico deles -, mas não podemos esquecer, contudo, que é justamente a forma romanesca a eleita por Sterne para escrever *Tristram Shandy*. Trabalhando diretamente com o romance, Sterne estava imerso na discussão relativa aos livros daquele momento, independentemente de onde estavam situadas suas referências ao longo do tempo. Seu movimento é diferente até mesmo do de autores como Cervantes: Cervantes escreve um romance dialogando com outro gênero, qual seja a novela de cavalaria; Sterne, por sua vez, escreve um romance para tratar do próprio gênero em que escreve. Assim,

> rather than seeing Sterne as engaged in mockery alone, I see him as alert and responsive to problems that Richardson and Fielding were themselves intelligently exploring, and as following up these explorations in a mode of exaggeration of reduction *ad absurdum* that, though certainly often parodic, is not necessarily dismissive. Sterne was indebted to both the Rabelaisian-Cervantic tradition and to the modern novel, and wholly rejected neither; and in this respect the very plenitude of *Tristram Shandy*'s discursive entanglements intensifies its allegiance to the modern

[24] Cabe ressaltar ainda que, por mais que foquemos no movimento de Sterne em relação a outros livros da época, estamos salientando aqui a diferença, e não uma suposta superioridade. Como também diz Vasconcelos: "não subscrevo nenhuma ideia de que houve uma evolução ou um progresso na forma do romance, ao longo de sua formulação na Inglaterra do século XVIII, mas apenas soluções e respostas diversificadas sobre o que deveria ser um gênero narrativo ainda em constituição", p. 18.

[25] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 27.

> novel, this being the medium *par excellence* of generic hybridization and polyglossia.[26]

Isto posto, o que propomos entender neste capítulo é como Sterne se envolve com a discussão literária de sua época e como isso aparece dentro de seu próprio romance – de modo que o questionamento sobre a forma romanesca já está dentro da própria forma ainda no momento de sua consolidação. Desse modo, podemos compreender que as digressões em *Tristram Shandy* não acontecem por acaso, mas principalmente nos momentos em que Sterne está preocupado com questões concernentes à escrita da narrativa, dialogando com as possibilidades anteriormente exploradas. A ideia básica é demonstrar que podemos ler Sterne "as responding directly to these predecessors [outros autores ingleses do século XVIII], to the issues they had defined and explored, and to the distinctive terminology in which they had done so."[27]

Primeiramente, se faz necessária a exposição do que chamamos acima de "discussão literária do século XVIII inglês", da qual Sterne é participante sobretudo dentro do próprio *Tristram Shandy*. O romance como gênero ainda estava em um momento de ascensão e, portanto, não havia uma fórmula fixa, mas várias possibilidades sobre como deveria ser escrito um romance e o que poderia agradar mais aos leitores. Em periódicos como o *Tatler* (1709) e o *Spectator* (1711), as obras publicadas eram frequentemente debatidas em relação ao conteúdo moral e à sua escrita e forma narrativa. Portanto, "Sterne writes at a time when the conventions of fictional representation, such as they were, remained fluid, ill-defined, and keenly contested"[28]. As discussões e questões sobre a melhor forma de representar uma narrativa em um romance levaram a longos debates sobre as alternativas expostas. Um exemplo ilustrativo é o da "Richardson-Fielding dispute of the 1740's, which was as much about competing narrative strategies as it was about religion and ethics, or ideologies of gender and class"[29].

A discussão acerca do romance não se limitava apenas aos periódicos e críticos, mas se estendia aos próprios autores e seus livros. A paródia ou sátira de formas anteriormente propostas por romancista aparece dentro de outros romances de então, no nível do conteúdo e da estrutura narrativa:

> Each was conscious, in very different ways, of the others. Fielding engaged critically with both the morality and rhetoric of Samuel Richardson's *Pamela* (1740) by writing first *Shamela* (1741) and then *Joseph Andrews* (1742), only to respond much more sympathetically to Richardson's *Clarissa* (1748-9) in his final and most pathetic

[26] Ibidem, p. 25.
[27] Ibidem, p. 42.
[28] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 16.
[29] Ibidem, idem.

> novel, *Amelia* (1752). The young and ambitious Smollett anxiously scoured *Tom Jones* (1749) for hints that Fielding had taken his lead from Smollett's own *Roderick Random* (1748). Even Samuel Richardson, disdainful of so much written by his fellow-novelists, was sufficiently aware of Fielding's work to condemn it (though unread) – and, more positively, he found in such novels as Charlotte Lennox's *The Female Quixote* (1752) prose fiction he was disposed to admire, besides his own.[30]

Sterne era mais um dos autores imersos nas questões relativas ao romance. Na medida em que escrevia *Tristram Shandy*, de 1759 a 1767, tinha todo um panorama de romances e tentativas de seus conterrâneos do século XVIII atrás de si:

> For all its undoubted anticipation, linguistic indeterminacy, and reader response turn out to be firmly rooted in these prior conventions, to which *Tristram Shandy* responds with witty parody, intricate elaborations, and occasional outright theft. But it was not only the headline novels of Richardson and Fielding that Sterne used as grist to his mill, and Chapter 2 reads *Tristram Shandy* as intervening in a more localized debate within and about the novel in the later 1750s, when the genre was widely perceived as technically and commercially in the doldrums, or even in terminal decline. Emphasis is placed here on the material as well as literary gestures that Sterne used to make his mark in this debate (some of them heralded in experimental novels that *Tristram Shandy* permanently eclipsed), and specifically on his innovative use of print technology to satirize narrative conventions and interrogate their points of impasse.[31]

Diante das questões acerca do romance, o que procuramos entender é justamente como essa discussão vai aparecer em *Tristram Shandy*, como o romance de Sterne está dialogando e testando ao máximo (às vezes ao pé da letra) as propostas narrativas de outros autores. Sua estratégia é virar o gênero nascente de ponta cabeça não partindo unicamente de uma proposta nova, mas ao testar, subverter ou mesmo potencializar o que foi anteriormente formulado por autores como Defoe, Richardson, Fielding, Smollett etc. Nesse sentido,

> whatever Sterne's relationship to any individual case, the underlying point is that he is playing ostentatiously here with some of the most hackneyed formulae, both verbal and episodic, of the modern novel in general. By calling to mind the standard clichés of the genre, he clearly identifies this genre as the subject of his theoretical and satirical play on representation and reading in the chapters to come, while displaying his virtuosity as a writer able to take its stalest gestures and render them fresh.[32]

Como já exposto, Sterne tem inspirações atrás de si. Tais inspirações incluem até exemplos do próprio século, como Jonathan Swift. Mas Sterne se destaca de seus antecessores e dá um passo além na medida em que escreve no próprio gênero que satiriza. Swift escreve sátiras em sua

---

[30] CAMPBELL, Ian. **Laurence Sterne: a life**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 116.
[31] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 8.
[32] Ibidem, p. 31.

maioria e *Gulliver's Travels*, por exemplo, não fica no âmbito do romance "realista" que nos propomos a comentar[33]. Sobre este, Keymer ainda ressalta:

> Central to this culture is the novel genre, and it is here that a satirical inheritance derived from Swift and a strain of parody that targets narrative convention most clearly meet. If *Tristram Shandy* is a satire, I argue, it is above all a satire on the novel, and in this respect it cleverly capitalizes on a potentiality that *A Tale of a Tub* had intimated but been unable to fulfil. (…) But it is only with *Tristram Shandy* in the 1760s, when mid-century novelists including Fielding himself had lifted the novel to generic prominence and even prestige, that Swift's hack could be fully reinvented as a narrator whose writing evokes, exaggerates, and subverts the ambitions and techniques of modern fiction. Here the Swiftian mindset and mode of Sterne's text bump up against phenomena that Swift could barely have foreseen, and in this respect it becomes possible to think of *Tristram Shandy* not only as satirical and novelistic in an integrated sense, but also as profoundly of its time.[34]

Tendo abordado a existência da discussão literária da época, nosso objetivo fica mais claro. Nas páginas seguintes, tentaremos explorar e encontrar no romance de Sterne os momentos em que as indagações sobre a forma romanesca aparecem e como elas podem se referir a tentativas já debatidas ou testadas anteriormente – cabe ressaltar, contudo, que estamos atrás de mecanismos generalizados na escrita de um romance, e não de análises propriamente intertextuais. Aqui, a percepção da presença do princípio digressivo que rege o romance de Sterne será de grande importância para entendermos que as digressões aparecem frequentemente nos momentos em que há subversão ou potencialização de recursos narrativos anteriormente utilizados por outros romancistas, indicando como Sterne está, de fato, interagindo com procedimentos narrativos anteriormente utilizadas. Como consequências imediatas, há a tentativa frustrada da escrita de uma autobiografia por parte do narrador Tristram e, ademais, mais uma possibilidade de composição para um gênero ainda em formação.

[33] É possível ver uma relação entre *Gulliver's Travels* e outras autobiografias escritas anteriormente, como o caso de *Robinson Crusoe*. Mesmo assim, quando falamos de Sterne fazemos referência a alguém que está posicionado temporalmente em outro momento do romance, com outras propostas e questões a serem analisadas. Nesse sentido, a sátira *A Tale of a Tub* é um modelo muito mais próximo de *Tristram Shandy* em termos formais, sobretudo no que traz de experimental e digressivo.

[34] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 7-8.

1.2 *Tristram Shandy*: uma antibiografia

O século XVIII representa um momento no qual o individualismo da burguesia nascente ganhava cada vez mais espaço na literatura, tomando o lugar de narrativas anteriores e dando prioridade à representação de uma experiência particular. Poderíamos afirmar:

> O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores 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.[35]

Logo, torna-se compreensível a crescente popularidade das narrativas em primeira pessoa, contadas (como se queria fazer crer) pela própria personagem e recheadas de aventuras. De fato, elas eram várias, seja em forma de relato de aventuras ou na forma epistolar, da qual falaremos mais adiante: *Robinson Crusoe (1719), Moll Flanders (1722), Roxana (1724)*, *Gulliver's Travels (1726), Pamela (1740), Clarissa (1748), Fanny Hill (1749), Evelina (1778), Camilla (1796)* etc.

Relatadas em primeira pessoa, havia a possibilidade de se testemunhar a perspectiva de quem presumivelmente viveu as histórias, passando por suas impressões e sentimentos. Neste rol, poderíamos, em um primeiro momento, incluir *Tristram Shandy*, cuja suposta intenção inicial é a de autobiografia da personagem principal – afinal, sua história deveria falar sobre sua vida e opiniões -, mesmo que termine por se desviar completamente do caminho.

Para entendermos melhor o funcionamento de tais obras, gostaríamos de começar com duas das mais famosas autobiografias ficcionais do começo do século XVIII: *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*. Logo no início, é perceptível a intenção de se afirmar uma impressão de verdade, de modo a parecer que aquela história foi escrita pelas personagens de seus títulos. Ao transmitir tal perspectiva ao leitor, a história se tornaria mais atraente. Quando muito, os escritos teriam apenas passado pela revisão de um editor:

> It is true, that the original of this Story is put into new Words, and the Stile of the Famous Lady we here speak of is a little alter'd, particularly she is made to tell her own Tale in modester Words than she told it at first; the Copy which came first to Hand, having been written in Language, more like one still in Newgate, then one grow Penitent and Humble, as she afterwards pretends to be.[36]

[35] WATT, Ian. Op. Cit., p. 13.

[36] DEFOE, Daniel. **The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c**. Nova York, USA: Cardinal, 1952, p. 1. A tradução utilizada nos trechos em português vem da seguinte edição: DEFOE, Daniel. **Moll Flandres**. Tradução Donaldson Garschagen e Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. "Na realidade, o

> The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication.[37]

Através da afirmação, autor e leitor estabeleciam um pacto ficcional segundo o qual o autor partia da ideia de que o leitor entraria na narrativa sem maiores questionamentos acerca de sua veracidade. Ademais, com a utilização de "fatos reais", ganha mais peso a intenção de "instruir e deleitar". Nesse sentido,

> o romance tinha de justificar sua existência contando uma história verdadeira e pregando boa moral. "O oferecimento de uma história inventada é certamente um dos crimes mais escandalosos", dizia ele [Defoe]; "é uma espécie de mentira que abre no coração um grande buraco por onde pouco a pouco o hábito de mentir penetra". Seja no prefácio ou no texto de seus livros, por conseguinte, ele se esforça ao máximo para insistir que de modo algum usou sua inventividade, mas baseou-se em fatos, e que sua intenção foi o desejo altamente moral de converter o depravado ou de alertar o inocente.[38]

Em relação ao aspecto moral das obras, mencionado acima por Virginia Woolf em sua crítica, a Providência aparece para colocar questões e desafios na vida das personagens, as quais mostram como, no final das contas, superaram as dificuldades e conquistaram uma suposta[39] evolução moral:

> This was all strange News to me, and things I had not been us'd to; and really my Heart began to look up more seriously, than I think it ever did before, and to look with great Thankfulness to the Hand of Providence, which had done such wonders for me, who had been myself the greatest wonder of Wickedness, perhaps that had been

texto original dessa narrativa foi transcrito em outras palavras, da mesma forma como alterou-se um pouco o estilo da famosa senhora de quem falamos aqui: a principal mudança consistiu no uso de um vocabulário menos cru que o utilizado por ela, já que o original que nos chegou às mãos estava vazado numa linguagem típica de uma delinquente presa em Newgate, nada apropriada a uma penitente humilde e contrita, como ela professa ser", p. 7-8.

[37] DEFOE, Daniel. **The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, mariner**. Great Britain, Glasgow: Oxford University Press, 1983, p. 1. A tradução do português vem da seguinte edição: DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. São Paulo, SP: Penguin-Companhia, Companhia das Letras, 2012. "O editor julga que o relato seja uma história fiel de fatos; nem existe nela qualquer aparência de ficção. E no entanto pensa, posto que todas as coisas desse tipo costumam ser lidas às pressas, que o que ela pode trazer tanto em matéria de diversão quanto de instrução para o leitor será da mesma monta; e assim, acredita ele, sem mais saudações ao mundo, ele lhes presta um grande serviço com a presente publicação", p. 43.

[38] WOOLF, Virginia. In: DEFOE, Daniel. Op. cit. (2014), p. 488.

[39] Existem muitas discussões teóricas acerca dessa questão na obra de Defoe. Enquanto Richardson é um autor claramente moralizante e Fielding é evidentemente irônico a respeito dessa questão, há uma ambiguidade patente em Defoe, sobretudo em *Moll Flanders*. Por um lado, há quem veja a salvação e reafirmação moral de Moll com ironia, uma vez que ela não demonstra arrependimento verdadeiro por seus atos e acaba tendo uma vida boa justamente por causa deles, e não apesar deles; por outro lado, a tese acerca da ironia perde força quando a visão da integridade conquistada se baseia no princípio puritano segundo o qual o trabalho engrandece e serve como meio de expiação. A discussão acerca desse aspecto é extramemente importante, porém sua extensão ultrapassa os limites deste trabalho. O que importa aqui, portanto, é a existência da evidente intenção de Defoe de colocar o tema da moral e da salvação pessoal como ideia sempre presente na escrita de suas autobiografias ficcionais.

> suffered to live in the World; and I must again observe, that not on this Occasion only, but even on all other Occasions of Thankfulness, my past wicked and abominable Life never look'd so Monstruous to me, and I never so completely abhorr'd it, and reproach'd myself with it, as when I had a Sense upon me of Providence doing good to me, while I had been making those vile Returns on my part.
>
> (…) we went on with our Plantation, and manag'd it with the help and Direction of such Friends as we got there, by our obliging Behaviour, and especially the honest Quaker, who prov'd a faithful generous and steady Friend to us; and we had very good Success; for having a flourishing Stock to begin with, as I have said; and this being now encreas'd, by the Addition of a Hundred and fifity Pund Sterling in Money, we enlarg'd our Number of Servants, built us a very good House, and cur'd every Year a great deal of Land.[40]

> I reproach'd myself with my Easiness, that would now sow any more Corn one Year than would just serve me till the next Season, as if no Accident could intervene to prevent my enjoying the Crop that was upon the Ground; and this I thought so just a Reproof, that I resolv'd for the future to have two or three Years Corn beforehand, so that whatever might come I might not perish for want of Bread. How strange a Chequer Work of Providence is the Life of a Man![41]

Defoe explorou o romance em forma de autobiografia ficcional, a qual não era somente um entretenimento para o leitor (o deleite), mas também trazia uma questão moral (a instrução) – mostrando, teoricamente, a punição dos vícios e a glorificação das virtudes:

> *Robinson Crusoé* inaugura no romance aquela abordagem da experiência que compete com a autobiografia confessional e supera as outras formas literárias no tocante a aproximar o leitor do ser moral, interior, do protagonista e consegue isso utilizando como base formal a memória autobiográfica, que foi a expressão literária mais imediata e difundida na tendência introspectiva do puritanismo em geral.[42]

Para passar a impressão de veracidade, Defoe apostou na seguinte fórmula: a personagem central – geralmente com o nome já no título do livro – conta acontecimentos de sua vida em retrospectiva, uma vez que já está com idade avançada e quer relembrar seus passos e aprendizados. Ademais, a narração é temporalmente linear (no sentido em que vai sua vida), de modo que um acontecimento se segue a outro de maneira por vezes frenética e sem uma

---

[40] DEFOE, Daniel. Op. Cit., p. 336-7 e 340. "Tudo isso me parecia incrível, coisas a que não estava habituada, e, na verdade, mais do que nunca senti o coração confortado e admirei, grata, a mão da Providência, que me concedera tantos prodígios, logo a mim, um prodígio de perversidade, talvez o maior que já se viu neste mundo; devo reiterar que não só naquela ocasião, mas em todas as demais em que a gratidão me dominou, nunca meu horrível passado e minha vida abominável me pareceram mais monstruosos, nunca odiei tanto aquela existência do que ao tomar consciência de quantos favores a Providência me reservara, embora eu os retribuísse com as mais negras vilanias. (...) continuamos a trabalhar duro em nossa *plantation*, que dirigíamos com a ajuda e os conselhos de amigos que fizemos, graças a nosso correto comportamento e sobretudo ao bom quacker, que veio a ser companheiro fiel, generoso e constante; e tivemos muito sucesso, porque como partimos de um bom capital para começar, como já disse, e agora o havíamos aumentado, juntando-lhe as cento e cinquenta libras em moeda sonante, contratamos mais servos, construímos uma bela casa e a cada ano passávamos a cultivar nova faixa de terreno", p. 472 e 476.

[41] DEFOE, Daniel. Op. Cit. (1983), p. 156. "Eu me censurava por meu descuido, por não semear mais cereais num ano do que precisaria na estação seguinte, como se nenhum acidente pudesse interceder para me impedir de usufruir as safras que tirava da terra. E achei essa repreensão tão justa que resolvi, para o futuro, acumular dois ou três anos de cereais antecipados, para que, em caso algum, eu jamais viesse a perecer por falta de pão. Como a vida do homem é uma obra estranha e variável da Providência!", p. 226.

[42] WATT, Ian. Op. Cit., p. 80.

ligação evidente – ou seja, a narrativa não gira em torno de uma grande questão ou acontecimento, mas sim de diversas aventuras, sendo a vida da personagem principal a única ligação concreta entre elas.

Dessa forma, é igualmente importante situar a vida da personagem temporalmente com uma breve apresentação sobre sua infância e família. No caso de *Robinson Crusoe*, por exemplo, esta explicação ocupa as duas primeiras páginas. A autobiografia ficcional começaria, de fato, a partir do momento em que tem início a série de aventuras e para somente no momento em que a personagem em questão conseguiu aprender determinadas lições e se encontra em paz, fazendo uma retrospectiva de seu passado conturbado, que é o presente da narração. Essa ordem é apresentada em *Moll Flanders* de maneira naturalizada e até óbvia, sem trazer grandes questionamentos: "We cannot say indeed, that this History is carried on quite to the End of the Life of this famous Moll Flanders, as she calls her self, for no Body can write their own Life to the full End of it, unless they can write it after they are dead."[43]

Como última consequência direta da forma explorada por Defoe, o tempo será um elemento crucial na estruturação da narrativa. Para gerar um efeito coerente com a linearidade da vida da personagem, foi necessário que Defoe dispensasse um cuidado extremo com a questão temporal para unir a temporalidade à questão da impressão de veracidade. *Robinson Crusoe*, por exemplo, tem uma demarcação temporal muito clara e detalhada. Quando se vê perdido na ilha depois do naufrágio e de salvar alimentos e outros mantimentos importantes, Crusoe vai encontrar papel e caneta para poder escrever seu diário, onde faz questão de marcar a passagem dos dias para que pudesse ter a dimensão mais exata possível do calendário. Depois que o espaço no diário acaba, ele ainda marca os dias que se passam na parede da caverna – com sinalizações diferentes para os sábados e domingos. De fato, há uma preocupação muito importante não apenas na localização temporal da personagem, mas igualmente para que o leitor possa acompanhar o desenrolar do tempo de maneira mais clara. A narrativa durante o período em que Robinson está ilhado é linear e coerente com o andar de sua vida e a fixação de Crusoe com o tempo é tal que, mesmo depois de anos distante da civilização, seu calendário está errado em apenas um dia.

Depois de Daniel Defoe publicar *Robinson Crusoe* e *Moll Flandres*, aparece *Gulliver's Travels* e causa certo estranhamento no romance voltado à autobiografia ficcional e a um enredo de aventuras. Há muitas semelhanças entre a concatenação de acontecimentos dos romances de

[43] DEFOE, Daniel. Op. Cit., p. 5. "Na realidade, não podemos dizer que esta história chegue até o fim da vida da famosa Moll Flanders, como ela mesma se chama, uma vez que ninguém pode contar a própria vida até o fim, a menos que possa escrever depois da morte", p. 13.

Defoe e a expressa no livro de Jonathan Swift: Gulliver também é um personagem mais velho contando sua história em retrospectiva, de forma linear e salientando as grandes aventuras vividas. Pouco a respeito de sua infância e família é dito. Como em Defoe, a família da personagem é citada por alto. O que chama a atenção, no entanto, é a ideia de que "*Gulliver's Travels* is a savage spoof of the kind of travel-writing represented by *Robinson Crusoe*"[44].

Swift não questiona a forma adotada por Defoe no sentido da temporalidade ou da estrutura narrativa, mas muito mais o fato da constante reafirmação de que a história relatada seria verdadeira. Nesse contexto, encontramos a seguinte afirmação no início do livro:

> If the censure of Yahoos could any way affect me, I should have great reason to complain that some of them are so bold as to think my book of travels a mere fiction out of my own brain, and have gone so far as to drop hints that the Houyhnhnms and Yahoos have no more existence than the inhabitants of Utopia.[45]

O questionamento de Swift quanto à narrativa não está na forma em si, mas no plano do conteúdo e na teórica necessidade de que a história narrada seja verdadeira. Em um movimento semelhante ao de Defoe, Swift reivindica a veracidade dos fatos para sua narrativa, mas de maneira irônica já que rapidamente fica perceptível que as reafirmações de Swift não podem ser acerca de um relato supostamente verdadeiro, uma vez que se passa em terras de homens gigantes, homens muito pequenos e até mesmo cavalos falantes. Logo, Swift estaria ironizando a intenção de veracidade justamente ao afirmá-la em uma situação onde o narrado é muito mais improvável do que os fatos das vidas de Robinson Crusoe e Moll Flanders. Ao fazê-lo, Swift está se aproveitando do pacto ficcional e subestimando a capacidade do leitor de desconfiar do que o narrador diz, de modo que se vê livre para reivindicar a veracidade para as narrativas de Gulliver.

Nossa percepção segue o raciocínio de outros críticos e leitores, entre eles George Orwell, segundo o qual "Swift está ridicularizando o tipo de relato de viagem que ele ao mesmo tempo está imitando, o que provoca a incômoda suspeita de que os leitores, então, estão sendo atacados."[46] Por vezes, o ataque de Swift ao gênero é evidente dentro da própria narrativa:

---

[44] EAGLETON, Terry. **The English Novel: an introduction**. USA: Blackwell Publishing, 2005, p. 30.

[45] SWIFT, Jonathan. **Gulliver's Travels**. Garden City, New York: Garden City Publishing Company, 1945, p. ix-x. Trechos em português retirados da seguinte edição: SWIFT, Jonathan. **As viagens de Gulliver**. Organização, introdução e notas Robert DeMaria Jr.; tradução Paulo Henriques Britto; tradução do prefácio José Antonio Arantes; prefácio George Orwell. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. "Se as Censuras dos Yahoos pudessem de algum Modo afetar-me, bom Motivo teria eu para me queixar de que alguns deles têm o Desplante de afirmar que meu Livro de Viagens não passa de uma Ficção gerada pelo meu Cérebro; e chegam mesmo a dar a entender que os *Houyhnhnms* e os *Yahoos* são tão inexistentes quanto os habitantes da Utopia", p. 68.

[46] ORWELL, George. In: SWIFT, Jonathan. Op. cit., p. 38.

> I could heartily wish a Law was enacted, that every Traveller, before he were permitted to publish his Voyages, should be obliged to make oath before the Lord High Chancellor, that all he intended to print was absolutely true to the best of his Knowledge; for then the World would no longer be deceived, as it usually is, while some Writers, to make their Works pass the better upon the Public, impose the grossest Falsities on the unwary Reader. I have perused several Books of Travels with great delight in my young days; but having since gone over most parts of the Globe, and been able to contradict many fabulous Accounts from my own Observation, it has given me a great disgust against this part of Reading, and some indignation to see the Credulity of Mankind so impudently abused.[47]

Swift, por conseguinte, já sinaliza um questionamento, dentro de seu próprio livro, ao gênero da autobiografia ficcional *à la* Defoe – sobretudo quanto à veracidade dos fatos e à credulidade dos leitores. Ou seja, Swift, de certa forma, já está refletindo sobre a forma e ironzando o pacto ficcional estabelecido com o leitor, uma vez que, ao satirizar essa relação utilizando mundos impossíveis, sai do âmbito do realismo e escancara para o leitor o fato de que o que ele está lendo é uma ficção (mesmo que a personagem principal afirme o oposto). Sterne realiza algo parecido, mas focando suas reflexões sobre o gênero romance muito mais na estrutura narrativa e nos artifícios mobilizados do que na veracidade ou no enredo em si.

Assim, poderíamos pensar em que níveis a obra de Sterne se relaciona com a forma da autobiografia ficcional e como, por meio do princípio digressivo, consegue refletir sobre a ideia central da autobiografia ficcional, ou seja, *como* narrar uma vida mobilizando determinados recursos narrativos. Em um primeiro momento, como vimos no caso de *Moll Flanders*, poder-se-ia pensar no que, de fato, constitui uma autobiografia ficcional. Então, como costumeiramente faz, Sterne leva a ideia ao limite e resolve que Tristram começará não falando do começo de sua vida como uma breve retrospectiva, mas através de sua própria concepção, a origem *ab ovo* do seu ser, quando sua mãe interrompe o pai justamente no momento de sua concepção. Tristram diz ao leitor:

> It is in pure compliance with this humour of theirs, and from a backwardness in my nature to disappoint any one soul living, that I have been so very particular already. As my life and opinions are likely to make some noise in the world, and, if I conjecture right, will take in all ranks, professions, and denominations of men whatever, -- be no less read than the *Pilgrim's Progress* itself – and, in the end, prove the very thing which Montaigne dreaded his essays should turn out, that is, a book for a parlour-window; -- I find it necessary to consult every one a little in his turn; and therefore must beg pardon for going on a little further in the same way: For which cause, right

[47] SWIFT, Jonathan. Op. Cit., p. 375. "Muito bom seria que houvesse uma Lei obrigando todo Viajante, antes que lhe dessem Licença para publicar suas Viagens, a jurar perante o Chancelor do Reino que tudo por ele declarado era absolutamente verdadeiro, até onde ia seu Conhecimento; pois desse modo, o Mundo não era mais enganado como costumava ocorrer, quando alguns Escritores, para que suas Obras mais circulem em meio ao público, impõem ao Leitor incauto as mais grosseiras Falsidades. Quando jovem, li com grande prazer vários Livros de Viagens; porém, tendo tido ensejo de conhecer a maior parte do Globo terrestre, e podendo assim contradizer muitos Relatos fabulosos lidos a partir de minha própria Observação, passei a sentir grande Repulsa por esse tipo de Leitura, e alguma Indignação ao ver a Credulidade dos Humanos ser abusada de modo tão desavergonhado", p. 400.

> glad I am, that I have begun the history of myself in the way I have done; and that I am able to go on tracing every thing in it, as Horace says, *ab ovo*.[48]

O raciocínio acima, poderíamos afirmar, é o guia de Tristram para sua autobiografia. Escrever sua vida, para Tristram, é algo que se torna literal: a autobiografia deveria cobrir todos os detalhes de sua existência, de modo que se possa ter uma ideia clara do que ela é. Mas, há ainda mais: para que conheçamos os acontecimentos da vida de Tristram, ele acaba por propor uma série de ligações e esclarecimentos estritamente necessárias para que compreendamos, a seu ver, o contexto inteiro dos acontecimentos aos quais se refere. Consequentemente, ao tentar contar a totalidade de sua vida – principalmente as desgraças que a Providência[49] jogou sobre ela -, Tristram vai se perder em conexões que explicam os acontecimentos. Consequentemente, não consegue ir muito além de seu nascimento e de alguns episódios pontuais (como sua circuncisão pela janela do quarto) e se perde em digressões a ponto de sua autobiografia simplesmente não se realizar como tal – apesar de indicada no título da obra.

O exposto acima fica evidente na explicação de uma das tragédias do romance: o nariz amassado pelo fórceps do Dr. Slop. Diferentemente do que se esperaria, Tristram não vai simplesmente explicar a tragédia que aconteceu com seu nariz. Primeiramente, ele vai contar, a partir do sétimo capítulo do volume I, que havia uma velha parteira em sua aldeia, contratada pelo pároco e sua esposa – além da conexão de ideias passar por um breve comentário sobre Didius, Cavalinhos-de-pau e a escrita da dedicatória que estaria à venda nas edições futuras da obra. Voltando à parteira, Tristram esclarece, ao longo de dois capítulos, a verdadeira razão para que ela fosse contratada: o fato de o pároco não querer mais emprestar seu cavalo para todos os necessitados do serviço da parteira que morava longe. Agora, já no capítulo onze, Tristram resolve falar um pouco mais sobre o pároco, que não é ninguém menos que Yorick. Assim, Tristram nos conta sobre a aversão de Yorick à seriedade e como isso foi a causa de sua

---

[48] STERNE, Laurence. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman**. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England: 1974, p. 38. As traduções aqui utilizadas são retiradas da seguinte edição: STERNE, Laurence. **A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984. "É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão pormenorizado. De vez que minha vida e opiniões serão de molde a causar certo alarde no mundo e, se conjecturo corretamente, a alcançar todas as categorias, profissões e denominações de homens, quaisquer que sejam – sendo não menos lidas do que o próprio *Pilgrim's Progress* – e, ao fim e ao cabo, a provar serem precisamente aquilo que Montaigne receava seus ensaios poderiam vir a ser, isto é, um livro de sala de visitas; reputo necessário consultar os leitores, um de cada vez, e um pouco; por isso, devo pedir desculpas de continuar mais um pouco da mesma maneira: pela dita razão, estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab Ovo*, conforme diz Horácio", p. 50.

[49] Cabe notar também, em *Tristram Shandy*, o fato de que a Providência não aparece como geradora de grandes lições após grande sofrimento. Pelo contrário, os sofrimentos de Tristram são tragicômicos (o erro no batismo, a circuncisão pela janela, a mãe atrapalhando o pai no momento da concepção, o "nariz" de Tristram sendo esmagado). Ademais, não retratam grandes provações, mas situações cômicas de uma vida prosaica, de modo que aí já poderíamos ver uma ironização da ideia da Providência.

desgraça, terminando em sua trágica morte e a página preta em luto. No capítulo treze, volta a falar da parteira e, depois de prometer um mapa para ilustrar questões confidenciais ou de significado obscuro e de fazer uma digressão sobre a escrita da própria obra, Tristram explica que seu pai e sua mãe tinham uma cláusula específica no contrato de casamento, qual seja o fato de que a mãe só teria uma chance de passar a gravidez em Londres. Se o alarme fosse falso e Walter gastasse dinheiro à toa, a próxima gravidez não ocorreria em Londres, mas na própria aldeia. Logo, o engano da mãe de Tristram faz com que esta fique aos cuidados da parteira da cidade – e, num momento crítico do parto, faz com que Walter chame o Dr. Slop, que utiliza o fórceps e esmaga o nariz de Tristram. Por fim, depois de fazer digressões, variando em tempo e espaço, Tristram volta ao ponto inicial e explica a cláusula no tratado de casamento esmiuçadamente:

> Though my father travelled homewards, as I told you, in none of the best of moods, -- pshawing and pishing all the way down, -- yet he had the complaisance to keep the worst part of the story still to himself; - which was the resolution he had taken of doing himself the justice, which my uncle Toby's clause in the marriage settlement empowered him; nor was it till the very night in which I was begot, which was thirteen months after, that she had the least intimation of his design; when my father, happening, as you remember, to be a little chagrined and out of temper, took occasion as they lay chatting gravely in bed afterwards, talking over what was to come, to let her know that she must accommodate herself as well as she could to the bargain made between them in their marriage deeds; which was to lie-in of her next child in the country to balance the last year's journey.[50]

Como se sabe, o fatídico esmagamento do nariz ainda demorará um pouco a ser relatado, pois Tristram se deixa levar por ainda outros causos e outras divagações e esquece de contar sobre seu nascimento. No meio tempo, acabamos conhecendo muito melhor as figuras de Walter e Toby do que a do próprio Tristram.

Poderíamos afirmar, portanto, que Tristram não segue a linearidade das outras autobiografias ficcionais, tampouco centra a história em sua própria figura. Pelo contrário: seu livro gira mais em torno de outras personagens e das opiniões (tanto as do narrador como as de Toby e Walter, por exemplo). Causa direta disso é a própria questão do que exatamente uma autobiografia deveria conter ou não para se dizer como tal. O que exatamente é importante na constituição de uma personalidade e quais são os fatos importantes a serem narrados? Ademais,

[50] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 71. "Embora meu pai voltasse para casa, como vos disse, não no melhor dos estados de espírito, ---- rezingando e bufando a viagem toda, teve a cortesia de guardar para si o pior da história; - qual fosse a decisão de fazer justiça valendo-se da cláusula do seu ajuste de casamento proposta pelo meu tio Toby e que o habilitava a tanto; foi só na mesma noite em que fui gerado, treze meses mais tarde, que minha mãe teve notícia do propósito dele; quando meu pai, algo mortificado e fora de si, como recordais, valeu-se da ocasião, enquanto conversavam gravemente no leito, ao depois, acerca do que iria sobrevir, para informar minha mãe de que ela deveria acomodar-se do melhor modo que pudesse ao acordo feito entre ambos na escritura de casamento; ou seja, ter seu próximo filho no campo, a fim de compensar a viagem do ano anterior", p. 82-3.

para que se narrem todos os fatos, é necessário, para Tristram, que se expliquem todas as causalidades e pessoas envolvidas no processo – de modo que é ativada sua associação de ideias e ele se perde em digressões.

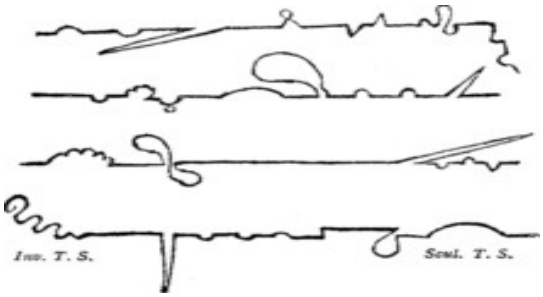
Tendo em vista as idas e vindas da mente de Tristram, a ordenação temporal de forma linear, anteriormente usada por Defoe para trazer uma impressão de verdade, é como que sabotada em *Tristram Shandy*. Ademais, ler a tentativa de Tristram de escrever sua autobiografia é uma prova de como é difícil pensar na história de uma vida de modo perfeitamente linear (ainda mais por quem a escreve). Nessa perspectiva, a perfeita linearidade de Defoe é que parece altamente trabalhada e planejada. Ao trazer essa distorção para a questão temporal da autobiografia ficcional, Sterne também está refletindo sobre as possibilidades de se escrever um livro de tal gênero e escancarando a dificuldade em produzir uma linearidade como a de Defoe. De fato, se pensarmos em um relato pessoal e com poucos artifícios narrativos, o andamento aparentemente caótico da mente de Tristram soa mais natural – e nos apresenta um outro tipo de realismo, mais ligado ao funcionamento da mente de quem escreve.

Por meio da reflexão sobre o gênero dentro da própria obra e da associação de ideias de Tristram, transcritas diretamente em sua narrativa, temos como consequência a contaminação dos elementos narrativos pelo princípio digressivo: a variação temporal e espacial, o diálogo com o leitor e o crítico, os elementos organizacionais e tipográficos etc. Sterne está, por meio do narrador Tristram, dialogando com a solução encontrada por Defoe para a escrita de uma autobiografia ficcional e, mais do que isso, está também dando um passo além no sentido da liberdade do gênero do romance nesse âmbito: está pensando os procedimentos anteriormente mobilizados para a escrita de uma autobiografia ficcional de outra maneira e, concomitantemente, refletindo sobre essa questão já dentro do seu romance.

Ao encararmos *Tristram Shandy* como uma obra que está refletindo sobre o gênero do romance ainda no momento de sua ascensão e dentro da própria narrativa, poderíamos afirmar que a maneira como trata a autobiografia em construção já é uma evidência disso, pois, justamente por dialogar com outras propostas narrativas encontradas para o gênero, não faz a autobiografia propriamente, mas muito mais uma tentativa de pensar a sua forma por meio de digressões se distanciando constantemente do suposo objetivo inicial:

> I am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegitable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,[51]

[51] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 453. "Começo agora a avançar bastante na minha obra; e com a ajuda de uma dieta vegetariana, acompanhada de umas sementes frias, não tenho dúvida de que conseguirei ir adiante com a história do meu tio Toby, e com a minha própria, seguindo uma linha razoavelmente reta", p. 461.



Enquanto Swift tratava mais do conteúdo, Sterne se volta mais à estrutura e, ao evidenciar os questionamentos e possibilidades de sua escrita, dá um passo além: está mostrando a construção da própria obra, o que incorre diretamente na quebra do pacto ficcional e não apenas no reconhecimento do leitor como leitor, mas da obra em si como uma mera construção ficcional, dependente de artifícios para sua sustentação. Por conseguinte,

> Sterne deliberadamente expunha aos olhos do público os bastidores da sua oficina, violando dessa maneira uma norma tácita do gênero, qual fosse a de sempre ocultá-los para não destruir no espírito do leitor a ilusão de a vida romanesca por ele vicariamente vivida durante o tempo da leitura ter um estatuto de realidade idêntico ao da vida cotidiana.[52]

Situando sua personagem em uma narração sem grandes acontecimentos e aventuras, quebrando o preceito de linearidade e de uma autobiografia centrada no autobiografado (ou seja, a ideia básica de uma autobiografia), Sterne está refletindo sobre o romance em sua forma autobiográfica e com um enredo de aventuras. A maneira como o faz tende a ressaltar o princípio digressivo do livro porque, justamente ao divagar entre os acontecimentos e deixar o tempo variar juntamente com a conexão de ideias, ele também deixa a obra seguir seu pensamento digressivo e não chega a quase lugar nenhum. Por fim, a reflexão sobre o gênero se completa nas digressões sobre a própria composição da obra, evidenciando a montagem que há por trás de uma narração. Assim, o leitor tem consciência de que está lendo uma ficção, uma obra que passou por escolhas narrativas. A partir do exposto, tendemos a concordar com a seguinte síntese:

> Sterne started composing *Tristram Shandy* at the moment when novel writing became a culturally influential discursive practice and, though not yet firmilly established as a respectable genre, its general patterns were conventionalized enough to invite parodic exposure. (…) Sterne, however, parodied novelistic conventions in a more thorough manner; he exposed the impression of a chronological and realistic account offered by the novel as an illusion created by an arbitraty limitation imposed upon the digressive narration, which in his novel is let loose, becomes exuberantly intrusive and constantly frustrates, interrupts and inverts the factual, progressive account. While the nascent eighteenth-century "realistic" novel offered a reading experience marked by diegetic absorption and psychological identification, the charm of Sterne's parody

[52] PAES, José Paulo. In: STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 34.

> owes much to his conscious playing with the perceptual expectations of the new class of novel-readers; Sterne openly teases and provokes them, and carefully doses, frustrates and enhances their readerly pleasures through a series of "radical subversions of textual conventions" (Landry and Maclean 522). It is perhaps not an accident that Sterne adopted the autobiographical mode as a general model for his parody; the eighteenth-century debates on identity and its continuity and coherence coincided with the proliferation of autobiographical and journal writing in the period (Nussbaum 38-48). From Bunyan's widely influential *Grace Abounding* (1666) to the journals of Samuel Pepys, Jonathan Swift, John Wesley, Edward Gibbon and James Boswell, the first-person account of oneself became an important mode of self-scrutiny and self-construction, a mode which found particularly fertile ground after being transplanted into the emerging modern novel by Defoe and Richardson. (…) Consequently, Sterne's prose finds itself often teasingly blending the confessional mode with theatrical artifice, further subverting the established rules of novel writing.[53]

Ademais, pensando em termos da época em que Sterne escrevia, é encontrar uma crítica explícita ao tipo de romance com muitas aventuras e poucas pausas para uma reflexão profunda. Tal "vício de leitura" é encarnado principalmente na figura da leitora desatenta e à caça de aventuras, com a qual Tristram dialoga:

> I have imposed this penance upon the lady, neither out of wantonnes nor cruelty, but from the best of motives; and therefore shall make her no apology for it when she returns back: -'Tis to rebuke a vicious taste, which has crept into thousands besides herself, - of reading straight forwards more in quest of the adventures, than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them.[54]

Além disso, quando Tristram quer explicar detalhadamente os acontecimentos de sua vida - como vimos no caso da parteira e do tratado de casamento dos pais – aparecem normalmente os comentários metaficcionais e a associação de ideias (ambos tipos diferentes de digressão, mas que colaboram para o distanciamento do assunto principal, que deveria ser a vida de Tristram) . Esse andamento típico fica visível no seguinte trecho, onde Tristram está pensando sobre a organização e andamento de seu livro enquanto dialoga com o leitor:

> You must know, my uncle Toby mistook the bridge as widely as my father mistook the mortars; --- but to understand how my uncle Toby could mistake the bridge, -- I fear I must give you an exact account of the road which led to it; --- or to drop my metaphor, (for there is nothing more dishonest in an historian, than the use of one,) – in order to conceive the probability of this error in my uncle Toby aright, I must give you some account of an adventure of Trim's, though much against my will. I say much against my will, only because the story, in one sense, is certainly out of its place here; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle Toby's

[53] Uściński, Przemysław. **The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)** – Doctoral Dissertation. University of Warsaw, Institute of English Studies, 2015, p. 172.

[54] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 83. "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", p. 94.

> amours with widow Wadman, in which Corporal Trim was no mean actor, --- or else in the middle of his and my uncle Toby's campaigns on the bowling-green, -- for it will do very well in either place; --- but then if I reserve it for either of those parts of my story, - I ruin the story I'm upon, - and if I tell it here – I anticipate matters, and ruin it there.[55]

A partir do exposto, fica explícito como as várias digressões acontecem justamente nos momentos em que o narrador quer explicar a totalidade dos acontecimentos de sua vida, essência da autobiografia. Elas atrapalham o andamento da autobiografia, levando ao absurdo, pelos diversos tipos de digressão, as propostas comuns em outros exemplos de autobiografias. É assim que Sterne está dialogando com movimentos narrativos que podemos encontrar em Defoe, com movimentos narrativos comuns da autobiografia justamente por querer testá-los literalmente: contar uma vida é, então, contar *totalmente* uma vida, desde o momento *ab ovo* da concepção até os mínimos detalhes e o que os rodeia. O resultado é que a proposta de narrar a vida não pode se completar quando se pretende fazê-lo literalmente (ou verdadeiramente, para Tristram), principalmente quando a tentativa acompanha a associação de ideias, as digressões e as metadigressões. Vemos um movimento semelhante ao de Walter escrevendo a *Tristra- paedia*, o qual não consegue alcançar o momento presente da educação do filho justamente pela busca dos mínimos detalhes:

> This is the best account I am determined to give of the slow progress my father made in his *Tristra-paedia*; at which (as I said) he was three years, and something more, indefatigably at work, and at last, had scarce completed, by his own reckoning, one half of his undertaking; the misfortune was, that I was all that time totally neglected and abandoned to my mother; and what was almost as bad, by the very delay, the first part of the work, upon which my father had spent the most of his pains, was rendered entirely useless, --- every day a page or two became of no consequence.[56]

[55] Ibidem, p. 215. "Deveis saber que o tio Toby se enganava em relação à ponte, tanto quanto meu pai em relação aos morteiros; - mas para compreenderdes como o tio Toby pôde enganar-se com respeito à ponte, --- receio que me seja preciso dar-vos uma descrição exata do caminho que o levou a isso; -- ou, para deixar de lado a minha metáfora, (já que não há nada mais desonesto, num historiador, que fazer uso delas), --- a fim de entender devidamente a probabilidade de tal erro por parte do tio Toby, devo dar-vos alguma explicação acerca de uma aventura de Trim, embora o faça contra a vontade. Contra a vontade tão-somente porque 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, nos quais o Cabo Trim foi ator e não dos menores, -- ou então entre as campanhas dele e do tio Toby no campo de jogo de bolão, --- todavia, se eu o reservar para uma dessas partes de minha história, -- arruinarei a história que estou contando agora, -- e se eu contar aqui, -- anteciparei sucessos e arruinarei ali", p. 224-5.

[56] Ibidem. Op. Cit., p. 365-6. "Está é a melhor narrativa que tenciono fazer do lento progresso de meu pai na composição da sua *Tristra-paedia*, na qual (como eu disse) se estava empenhando havia três anos a pico, infatigavelmente; mal chegara a completar então, pelos seus próprios cálculos, metade da empresa a que se propusera; a desgraça era que todo esse tempo fiquei totalmente negligenciado e entregue aos cuidados de minha mãe; e, o que era não menos mau, devido ao mesmo atraso a primeira parte da obra, em que meu pai pusera o melhor dos seus esforços, tornou-se inteiramente inútil, --- a cada dia que passava, uma ou duas páginas perdiam sua pertinência", p. 376.

Como a *Tristra-paedia*, a autobiografia de Tristram fica abandonada em prol das digressões e tentativas esmiuçadas de esclarecer detalhes que o narrador julga primordiais.

Por meio do questionamento e da *reductio ad absurdum* da ideia da autobiografia ficcional, o leitor se vê constantemente refletindo sobre o gênero junto com Tristram, o que desemboca na quebra do pacto ficcional e na reflexão sobre as ténicas narrativas necessárias para que ele funcione. Desse modo, o romance de Sterne acaba sendo um livro sobre como escrever um livro – portanto, o leitor pensa sobre o gênero o tempo todo ao invés de simplesmente ler passivamente uma narrativa onde tal questionamento não se dá. De fato, o princípio digressivo do romance e os comentários metaficcionais são essenciais para pensar sobre o que se esperaria de uma autobiografia ficcional. Assim, a linearidade da vida não pode ser seguida por conta da digressividade temporal e espacial; a vida não pode ser contada justamente por Tristram querer contá-la em mínimos detalhes, o que supõe ainda mais digressões opinativas e narrativas.

Acreditamos que Sterne não escolhe por acaso uma autobiografia ficcional, gênero tão popular no século XVIII. O primeiro passo para interagir com as propostas narrativas de outros autores do século XVIII inglês é justamente tomar como base uma de suas formas mais comuns. E é por meio dessa forma que as resoluções de Tristram Shandy dialogam com a produção literária cotemporânea e que Sterne, por meio de seu narrador digressivo, reflete sobre artifícios já utilizados em outros romances e promove uma ampliação da abertura do romance e sua reafirmação como forma livre por excelência, com diversas possibilidades e saídas.

Há, contudo, outros aspectos a serem analisados. Portanto, ainda trataremos de narrativas em primeira pessoa, mas nos atentaremos a um modelo diferente, qual seja o de Richardson em livros como *Pamela* e *Clarissa* – onde a autobiografia cheia de aventuras e acontecimentos passa para um plano mais subjetivo e pessoal, escrito no gênero epistolar.

1.3 *Tristram Shandy* e o sentimentalismo

O relato narrativo em primeira pessoa foi um modelo de muito sucesso no século XVIII e se desenvolveu em diversas formas. Dentre elas, a saída encontrada por Samuel Richardson foi muito bem recebida: *Pamela* e *Clarissa* foram dois livros que marcaram época e fizeram enorme sucesso, a ponto mesmo de serem confeccionados leques com a figura de Pamela[57].

[57] Assim dizia o anúncio de um jornal da época: "This Day is publish'd for the Entertainment of the Ladies, more especially those who have the book, PAMELA, a new Fan, representing the principal Adventures of her Life, in Servitude, Love ang Marriage. Design'd and engraved by the best Masters. Sold by M. Gamble, at her Warehouse,

Como se sabe, Richardson traz outra proposta narrativa em relação a de Defoe, mesmo existindo a continuação da narração em primeira pessoa. Poderíamos dizer que

> a importância de Richardson na tradição do romance deve-se em grande parte a seu sucesso em lidar com vários problemas formais que Defoe não havia resolvido. O mais importante talvez seja o do enredo, e a solução de Richardson prima pela simplicidade: ele evitou o enredo episódico baseando seus romances numa ação única, num namoro.[58]

Ou seja, apesar da permanência e popularidade das narrativas em primeira pessoa, Richardson não narrou uma aventura atrás da outra, sem grande conexão fora a vida da personagem, mas liga a série de acontecimentos em um enredo mais fixo – uma relação amorosa – por meio de cartas. Por conta disso, os relatos de Pamela e Clarissa têm duas diferenças imediatas em relação aos personagens de Defoe: o período de vida retratado é menor e Richardson opta por focar na escrita "presente", ao invés de um narrador mais velho olhando de um posto tranquilo e lembrando de sua vida pregressa. Para criar tal efeito, Richardson optou por um modelo epistolar, no qual suas personagens escrevem os acontecimentos na medida em que os vivem, com as emoções daquele momento. Assim ele escreve no posfácio a *Clarissa, or The History of a Young Lady*:

> O método que o autor seguiu na História de *Clarissa* é o mesmo da Vida de *Pamela*: ambas são relatadas com cartas pessoais pelas próprias partes envolvidas, no momento mesmo em que os eventos ocorreram: e esse método trouxe grandes vantagens ao autor, que ele não poderia ter obtido de nenhum outro tipo de narrativa. As minúcias dos acontecimentos, os sentimentos e as conversas dos indivíduos são, segundo esse plano, expostas com todo o calor e o espírito que a paixão que se supõe predominante naquele momento poderia produzir, e com todas as características distintivas que a memória pode oferecer numa história de transações recentes. Os romances romanescos em geral, e os de Marivaux entre eles, são totalmente improváveis; porque supõem que a história tenha sido escrita depois que a série de acontecimentos foi encerrada pela catástrofe: uma circunstância que implica um esforço de memória que ultrapassa qualquer exemplo e probabilidade no que se refere às pessoas envolvidas, possibilitando-lhes, com uma distância de muitos anos, relatar todos os detalhes de uma conversa breve; ou ainda, implica uma confiança e uma familiaridade ainda mais improváveis entre essas pessoas e o autor. Há, no entanto, uma dificuldade no método epistolar; pois é necessário que todas as personagens tenham um gosto fora do comum por este tipo de comunicação, ao mesmo tempo que não devem passar por nenhuma situação, nem mesmo uma conversa marcante deve passar, sem que seja registrada imediatamente por escrito. Mas para a preservação das cartas uma vez escritas, o autor teve grande critério, para tornar essa circunstância altamente provável.[59]

Também é notável que Richardson, além de se espelhar na perspectiva em primeira pessoa, faz questão, como Defoe, de trazer para suas obras a verossimilhança, focando na ideia

---

No. 19, in Plough-Court, Fetter Lane; and at all the Fan-Shops and China-Shops in and about London". (In: KEYMER, Thomas; SABOR, Peter. **'Pamela' in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 143.)

[58] WATT, Ian. Op. Cit., p. 145.

[59] VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 288-9.

de que o material utilizado é real e teria apenas passado pelas mãos de um editor. Podemos encontrar essas escolhas narrativas no prefácio do segundo volume de Pamela, *Pamela in Her Exalted Condition* (1742):

> The Editor had been much pressed with importunities and conjectures, in relation to the person and family of the gentleman, who are the principal persons in this work; all he thinks himself at liberty to say, or is necessary to be said, is only to repeat what has already been hinted, that the story has its foundation in truth; and that there are a necessity, for obvious reasons, to vary and disguise some facts and circumstances, as also the names of persons, places, &c.[60]

Como resultado imediato da impressão de veracidade proposta, havia na época uma crença de que as cartas apresentadas pelo editor haviam sido escritas por uma Pamela real, que passara por todos aqueles acontecimentos – mais um efeito semelhante ao das obras de Defoe. Assim, por exemplo, quando Henry Fielding escreve uma paródia de *Pamela, Shamela,* é patente o fato de que Fielding, em um primeiro momento, não sabia quem era o autor das cartas publicadas no romance:

> Fielding would not have known that the author was the printer Samuel Richardson because *Pamela* was first published anonymously and presented as the genuine letters of Pamela Andrews. Richardson was not named as author on the title page until the posthumous sixth edition (2nd issue), in 1772.[61]

A presença do editor aparece nos romances de Richardson apenas para organizar as cartas e, quando necessário, intervir para explicar algum fato que vai além das cartas escritas pelas personagens[62]. Todavia, além do efeito de veracidade trazido pelo relato pessoal e pela

---

[60] RICHARDSON, Samuel. **Pamela, or Virtue Rewarded and Pamela in Her Exalted Condition**. Retirado do domínio público em: https://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/pamelapreface2.html. Tradução do prefácio do segundo volume em: VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. Cit., p. 277: "O Editor foi bastante pressionado por impertinências e conjecturas em relação à pessoa e à família dos cavalheiros que são as pessoas principais nesta obra. Tudo que ele crê estar no direito de dizer, ou que seja necessário dizer, é somente repetir o que já foi insinuado, que a história é baseada na verdade, e que havia necessidade, por razões óbvias, de variar e disfarçar certos fatos e circunstâncias, assim como os nomes das pessoas e lugares, &c."

[61] HAWLEY, Judith. In: FIELDING, Henry. **Joseph Andrews and Shamela**. Edited with an Introduction and Notes by Judith Hawley. London: Penguin Books, 1999, p. vii.

[62] Assim, por exemplo, encontramos escrito no meio das cartas de Pamela: "Here it is necessary the reader should know, that the fair Pamela's trial were not over; but the worst were to come, at a time when she thought them at an end, and that she was returning to her father: for when her master found her virtue was not to be subdued, and he had in vain tried to conquer his passion for her, being a gentleman of pleasure and intrigue, he had ordered his Lincolnshire coachman to his travelling chariot from thence, not caring to trust his Bedfordshire coachman, who, with the rest of the servants, so greatly loved and honoured the fair damsel; and having given him instructions accordingly, and prohibited the other servants, on pretence of resenting Pamela's behavior, from accompanying her any part of the road, he drove her five miles on the way to her father's; and then turning off, crossed the country and carried her onwards towards his Lincolnshire state" (in: RICHARDSON, Samuel. Op. cit., letter XXXI). "Aqui é necessário que o leitor saiba, que os verdadeiros obstáculos da doce Pamela não tinham acabado. O pior ainda estava por vir. Inocentemente, ao entrar naquela carruagem, ela pensava que seus infortúnios estavam no fim, pois achava que estava retornando ao seu pai. Entretanto, quando seu patrão viu que sua virtude não poderia ser contornada, e tentou em vão dominar sua paixão por ela, sendo ele um cavalheiro do prazer, um libertino de Londres, ordenou ao seu cocheiro de Bedfordshire, que, junto com os demais servos que amavam e honravam a

intervenção de um suposto editor, a opção de Richardson pelo modelo epistolar revela outra maneira de explorar uma narrativa: uma maior interiorização das personagens, mais detalhes e uma proximidade temporal com o presente da ação. Desse modo, como efeito imediato temos que

> observing Pamela's inner drama of resistance and seduction, the reader gradually develops an insight into a young woman's psychological world unprecedented in English prose fiction; not even Defoe's *Moll Flanders* (1722) nor his *Roxana* (1724) convey such a detailed impression of the heroine's inner life.[63]

Contar uma história sentimental, como é a de Pamela, não comporta uma narração objetiva de diversos episódios, mas sim um retrato mais detalhado e descritivo acerca dos sentimentos e sensações da personagem. Por não estarem distanciadas temporalmente dos acontecimentos, as cartas que Pamela escreve conseguem retratar suas emoções ainda no calor do momento, sem o efeito mais frio de quem analisa os fatos depois de muito tempo.

Enquanto lemos as cartas de Pamela, portanto, acompanhamos os acontecimentos de sua vida e o modo como seus sentimentos e percepções se alteram com o correr dos eventos descritos. Podemos perceber claramente a mudança de sua percepção em relação a Mr. B., além de acompanharmos mais de perto seus momentos de desespero ou de alegria. Não é por acaso que Mr. B., assim como o leitor, vai conhecendo melhor Pamela justamente quando lê suas cartas:

> He put the papers in his pocket, when he had read my reflections, and thanks for escaping from myself; and said, taking me about the waist, O my dear girl! you have touched me with your mournful relation, and your sweet reflections upon it. I should truly have been very miserable had it taken effect. I see you have been used too roughly; and it is a mercy you stood proof in that fatal moment.[64]

Somando-se à emoção e interiorização trazidas pela forma epistolar, existe ainda o efeito da narração "presente" e como isso passaria uma sensação ainda maior de veracidade dos fatos, já que eles teriam acabado de acontecer e haveria, portanto, uma maior fidelidade em relação aos acontecimentos e uma menor dependência da memória para relatá-los. A primeira consequência é que Richardson vai trazer uma obra descritiva sobretudo no âmbito sentimental,

---

bela dama; deu a eles severas instruções, proibindo aqueles que tinham a pretensão de se ressentir por Pamela ou de acompanhá-la em qualquer parte da estrada. Portanto, o cocheiro a levou cinco milhas no caminho da casa de seu pai; e então, desviando, atravessou o campo, e a levou a caminho da propriedade de Lincolnshire do lorde." (Tradução utilizada da obra em: RICHARDSON, Samuel. **Pamela**. Tradução Rafael Tages. ES: Domingos Martins, Pedrazul, 2016, p. 73).

[63] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. xiii.

[64] RICHARDSON, Samuel. Op. Cit. "Ele colocou as cartas no bolso, e disse, pegando em minha cintura: "oh, minha querida menina! Você me tocou de forma sensata com o seu relato triste, e suas doces reflexões. Eu deveria realmente ter sido muito infeliz se tivesse feito o que queria. Vejo que foi abusada demais; e é uma misericórdia que tenha se restringido naquele momento fatal", p. 182.

com muitos detalhes dos acontecimentos e cenários do cotidiano. Em segundo lugar, para que o efeito "momentâneo" tome lugar na obra, é necessário levar a ideia ao máximo e supor que Pamela não só é extremamente afeita a escrever cartas, como está sempre com papel em mãos, escrevendo cada detalhe ou reviravolta. Dessa forma, o modelo epistolar se mostra propício para trazer a sensação do "presente" da narrativa. Não é incomum encontrarmos situações nas quais Pamela, escrevendo uma carta, é interrompida porque alguém chega. Quando volta a escrever, Pamela tem mais fatos a relatar. Temos aqui um exemplo dessa interrupção abrupta, que traz uma sensação de vivacidade, de que a narração está acontecendo junto com os acontecimentos:

> All the matter is, if I could get plain-work enough, I need not spoil my fingers. But if I can't, I hope to make my hands as red as a blood-pudding, and as hard as a beechen trencher, to accommodate them to my condition. – But I must break off; here's somebody coming.
>
> 'Tis only our Hannah with a message from Mrs. Jervis. – But, hold, here's somebody else. Well, it is only Rachel.[65]

Logo, temos em Richardson outro autor inglês do século XVIII com mais uma saída diferente para a escrita de um romance, mostrando que o gênero passava por um momento de formação e descoberta de possibilidades. Ainda primando pela narrativa em primeira pessoa, Richardson escolhe o modelo epistolar, que traz consigo uma maior interiorização, riqueza de detalhes e sensação de vivacidade na medida em que a ação é narrada "no momento", logo depois de acontecer. É claro que a escolha epistolar implica uma escolha temporal voltada mais ao presente da ação, algo que não se encontra nas obras já analisadas de Defoe. Por outro lado, a ordenação cronológica em Richardson por meio das cartas de Pamela procura ser tão exata como a que vimos em *Robinson Crusoe* – mesmo que Pamela escreva no calor do momento, ela não se perde em seus pensamentos, não desvia do assunto principal e, como consequência, narra os acontecimentos sempre de forma linear e clara para quem lê. Richardson mobilizou artifícios narrativos para ressaltar justamente o momento presente e

> preferiu seguir a técnica epistolar não porque esta se tivesse provado popular desde há muito, mas sim porque apenas desse modo poderia ele fazer a sua estória *vraisembable* sem perder, como na narrativa em primeira pessoa, o imediato e o presente da impressão e a intimidade com o evento que favorece o suspense dramático.[66]

[65] RICHARDSON, Samuel. Op. Cit., Letter XXIX. "O problema todo é, se pudesse ter trabalho suficiente, não precisaria estragar meus dedos. Mas, se eu não puder, quero fazer minhas mãos ficarem vermelhas como um pudim de sangue, e tão duras como uma retro-escavadora, para acomodá-las à minha condição. Devo parar de escrever, alguém está vindo. Era apenas Hannah com uma mensagem de Ms. Jervus. – Mas, espere, aí vem mais alguém. Bem, era somente a Rachel.", p. 61.
[66] MENDILOW, A. A. Op. Cit., p. 179.

Partindo do modelo epistolar, Richardson consegue propor uma nova maneira de representação romanesca e

> produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão ainda mais completamente que Defoe.[67]

De acordo com Watt, é justamente essa reorientação na representação narrativa que

> confere a Richardson seu lugar na tradição do romance. É o que o distingue de Defoe, por exemplo; ambos elaboraram descrições "acuradas, minuciosas e circunstanciais", como escreveu mrs. Barbauld, porém, "a exatidão de Defoe referia-se mais a coisas, e a de Richardson às pessoas e aos sentimentos".[68]

Diante da fama conquistada por *Pamela* e *Clarissa*, não tardaram a surgir autores que pensassem, dentro e fora de suas obras ficcionais, acerca da nova proposta narrativa de Richardson para o romance. Dentre os autores que faziam referência a *Pamela* em seus livros,

> o mais destacado de todos foi justamente Fielding, que, diante do êxito de *Pamela*, encontrou tempo em sua agenda atribulada para dedicar-lhe não uma, mas duas réplicas: a paródia *Shamela* e o próprio *Joseph Andrews*, separados por um intervalo de dez anos.[69]

Em ambos os livros, Fielding satiriza *Pamela* principalmente no plano do conteúdo. Em *Shamela*, Pamela não seria a ingênua e virtuosa moça descrita por Richardson, mas sim uma interesseira travestida em pobre moça. Pamela apenas fingiria ser boa e virtuosa, estando, na verdade, interessada em arranjar um bom casamento e viver com bastante dinheiro para gastar com futilidades. O pastor Williams, figura decente que a ajuda no livro de Richardson, é aqui amante de Shamela. Nas cartas para sua mãe, ela revela sua verdadeira faceta e fala sobre todos seus planos para enganar seu senhor, com quem acaba por se casar:

> O! Bless me! I shall be Mrs Booby, and be Mistress of a great Estate, and have a dozen Coaches and Six, and a fine House at London, and another at Bath, and Servants, and Jewels, and Plates, and go to Plays, and Opera's, and Court; and do what I will, and spend what I will. But, poor Parson Williams! Well; and can't I see Parson Williams, as well after Marriage as before: For I shall never care a Farthing for my Husband. No, I hate and despise him of all Things.[70]

---

[67] WATT, Ian. Op. Cit., p. 203.
[68] Ibidem, p. 186
[69] MAIOLI, Roger. In: FIELDING, Henry. **A História das aventuras de Joseph Andrews e seu amigo o Senhor Abraham Adams**. Tradução, introdução e notas Roger Maioli dos Santos. Campinas, SP: Ateliê Editorial, 2011, p. 17.
[70] FIELDING, Henry. SHAMELA, p. 25. Tradução livre: "Oh! Me abençoe! Eu serei a Sra. Booby e serei dona de um grande patrimônio, e terei uma dúzia e meia de carruagens, e uma bela casa em Londres, e outra em Bath, e criados, e joias, e pratos, e irei a peças, e óperas, e à corte; farei o que eu quiser, gastarei o que eu quiser. Mas, pobre pastor Williams! Bem, eu não posso ver o pastor Williams, tanto depois como antes do casamento: Pois eu não darei a mínima atenção ao meu marido. Não, eu o odeio e desprezo acima de todas as coisas."

Nas cartas iniciais entre dois pastores (um que é fã de Pamela e outro que a desmascara), Fielding brinca com a ideia de que a Pamela que ficou famosa não tem esse nome, mas é sim Shamela, de quem estamos prestes a ler as cartas. Fielding também usa ironicamente a ideia da veracidade das cartas – assim, as verdadeiras cartas seriam as de Shamela, retirando a suposta autenticidade das cartas publicadas em *Pamela*. Um deles, desmascarando a ideia de seu amigo sobre a figura de Pamela, diz o seguinte em uma carta:

> The true name of this Wench was SHAMELA, and not *Pamela*, as she stiles herself. (…) After this short Introduction, the rest of her History will appear in the following Letters, which I assure you are authentick.[71]

A brincadeira com a ideia da veracidade de Pamela continua na medida em que ela conta, em uma carta, que Mr. Booby quer ter um livro sobre sua história de amor com "Pamela" e pede a Williams que o escreva. Este declina da tarefa e recomenda um conhecido, que diz só querer os nomes e que vai tirar o resto de sua própria cabeça. Ou seja, tudo que conhecíamos em *Pamela* não passaria de uma mentira deslavada, desqualificando as palavras do editor de *Pamela* ao dizer que eram cartas autênticas. Em *Shamela*, lemos como *Pamela* teria sido concebido, dando a impressão de que o livro publicado anteriormente não passa de uma mentira:

> He [Mr. B.] is resolved to have a Book made about him and me; he proposed it to Mr Williams, and offered him a Reward for his Pains; but he says he never writes any thing of that kind, but will recommend my Husband, when he comes to Town, to a Parson who does that Sort of Business for Folks, one who can make my Husband, and me, and Parson Williams, to be all great People; for he can make black white, it seems. Well, but they say my Name is to be altered, Mr Williams says the first Syllabub hath too comical a Sound, so it is to be changed into Pamela; I own I can't imagine what can be said; for to be sure I shan't confess any of my Secrets to them, and so I whispered Parson Williams about that, who answered me, I need not give my self any Trouble; for the Gentleman who writes Lives, never asked more than a few Names of his Customers, and that he made all the rest out of his own Head; you mistake, Child, said he, if you apprehend any Truths are to be delivered. (…) Well, all the Matters are strange to me, yet I can't help laughting, to think I shall see my self in a printed Book.[72]

[71] Ibidem, p. 13. Tradução livre: "O verdadeiro nome dessa prostituta era SHAMELA, não PAMELA, como ela diz ser. (...) Depois dessa pequena introdução, o resto da história dela aparecerá nas cartas que se seguem, que eu asseguro serem autênticas".

[72] Ibidem, p. 41. Tradução livre: "Ele está resolvido a ter um livro sobre nós; ele propôs isso ao Sr. Williams, e ofereceu a ele uma recompensa por seu serviço; ele diz que nunca escreveria nada desse tipo, mas que recomendaria ao meu marido, quando ele estivesse na cidade, uma pessoa que faz esse tipo de serviço para amigos, alguém que pode fazer com que meu marido, eu, e o pastor Williams pareçamos ser todos ótimas pessoas; pois ele pode fazer o preto parecer branco, dizem. Bem, mas eles dizem que meu nome será alterado, o Sr. Williams diz que a primeira sílaba tinha um som bastante cômico, então meu nome será alterado para Pamela. Admito que não posso imaginar o que será dito; pois, de fato, eu não confessarei nenhum dos meus segredos a ele, e então eu cochichei a Williams sobre isso, o qual me respondeu, que eu não preciso me preocupar; pois o senhor que escreve biografias nunca perguntou mais que uns poucos nomes de seus clientes, e que ele tirou todo o resto de sua cabeça; você se engana, criança, ele disse, se você teme que qualquer verdade seja revelada. Pelo contrário, se você não tivesse familiaridade com os nomes, você não saberia que essa é a sua história. (...) Bem, todo o conteúdo me é estranho, mesmo que eu não consiga evitar rir quando penso que me verei impressa em um livro."

A referência direta ao conteúdo de *Pamela* continua em *Joseph Andrews*, outro romance de Fielding. Nele, podemos ver a personagem, aqui retratada como Pamela, conversando com seu irmão, Joseph Andrews. No livro, seu irmão é assediado pela cunhada de Pamela – a qual já está casada com Mr. B. e já mudou sua personalidade inicial de boa moça:

> 'Brother', said Pamela, 'Mr Booby advises you as a Friend; and, no doubt, my Papa and Mamma will be of his Opinion, and will have great reason to be angry with you for destroying what his Goodness hath done, and throwing down our Family again, after he hath raised it. It would become you better, Brother, to pray for the Assistance of Grace against such a Passion, then to indulge it. ' 'Sure, Sister, you are not in earnest; I am sure she is your Equal at least.' 'She was my Equal,' answered Pamela, 'but I am no longer Pamela Andrews, I am now this Gentleman's Wife, and as such am above her – I hope I shall never endeavor to know myself, and question not the Assistance of Grace to that purpose.'[73]

Ao trabalhar diretamente com a figura de Pamela, Fielding está jogando com a ideia de moral proposta nos romances de Richardson. Tanto em *Shamela* quanto em *Joseph Andrews*, Fielding satiriza a moral irretocável de Pamela – que lhe parece exagerada e até mesmo inverossímil – e descontrói essa moral por meio da ironia. Todavia, apesar de se ater ao conteúdo de *Pamela*, Henry Fielding ainda encontra, mesmo que raramente, um pequeno espaço para dialogar diretamente com os artifícios narrativos mobilizados por Richardson em seus romances. Fielding não se limita a satirizar a "irretocável" virtude de Pamela, mas também o faz com recursos narrativos como o detalhamento excessivo: "After much tossing and turning in her Bed, and many Soliloquies, which, if we had no better Matter for our Reader, we would give him"[74]. Ou seja, apesar de Fielding se ater majoritariamente ao conteúdo[75], ele também se volta às escolhas narrativas feitas por Richardson.

---

[73] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 297-8. "-Irmão – disse Pamela -, o sr. Booby o aconselha como amigo; e, sem dúvida, meu papai e mamãe serão de sua opinião, e terão muita raiva em se agastar com você por destruir o que a bondade dele erigiu e derrubar nossa família uma vez mais depois que ele a elevou. Melhor lhe assentaria, meu irmão, rogar o auxílio da graça contra tal paixão do que dar-lhe largas. – Francamente, irmã, você não fala a sério; estou certa de que ela é no mínimo sua igual! – Ela era minha igual – respondeu Pamela -, mas eu já não sou Pamela Andrews; agora sou a esposa desse gentil-homem, e como tal estou acima dela. Espero nunca agir com descabido orgulho, mas ao mesmo tempo sempre procurei conhecer a mim mesma, e não questionar a assistência da graça para esse fim", p. 339.

[74] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 75. Tradução livre: "Depois de muito virar-se e revirar-se na cama, e de muitos solilóquios – que, se não tivéssemos melhor assunto para nosso leitor, nós lhe serviríamos", p. 86.

[75] Cabe ressaltar o fato de que, enquanto *Shamela* se atém o tempo todo à história encontrada em *Pamela*, a narrativa em *Joseph Andrews* ultrapassa a questão da família Andrews na medida em que Joseph Andrews e Abraham Adams andam pelo interior da Inglaterra e vivem diversas aventuras episódicas – o que faz entender por que Fielding diz que o livro foi escrito à maneira de Cervantes. Logo, "ao passo que *Shamela* se empenhara em demolir *Pamela*, *Joseph Andrews* procurava construir algo sobre os destroços. Por tudo isso, o manifesto é também um manifesto de novidade, um esforço para demonstrar ao "mero leitor inglês" (ou seja, o leitor que não lia em outras línguas) que aqueles dois volumes exploravam uma forma ainda intocada na Inglaterra: a "estória romanesca cômica" (*comic romance*), ou "poema épico-cômico em prosa" (*comic epic-poem in prose*)" (MAIOLI, Roger. In: FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 22).

Em um momento em que o romance estava em ascensão e seus autores pensavam em diferentes artifícios para compor uma obra, Fielding se refere ao conteúdo e ao limite das estratégias narrativas de Richardson. Nos primeiros passos da carreira de Fielding como romancista, já é possível ver como ele está pensando o romance de uma maneira diferente dos outros dois autores e está contribuindo para a formação do gênero por meio da discussão sobre ele.

Podemos encontrar o diálogo com alguns dos procedimentos narrativos típicos de Richardson também em Sterne, sobretudo no que concerne ao tratamento temporal, à interiorização e ao excesso de detalhes. A principal diferença entre Fielding e Sterne é que, neste, a sátira de técnicas narrativas anteriormente utilizadas é muito mais presente e tende à digressão dos componentes do romance e ao comentário metaficcional, focando muito mais na reflexão sobre a escrita do romance do que na vida de Tristram. Assim, também encontramos em *Tristram Shandy*, através do princípio digressivo, uma imersão nas discussões literárias do momento e um questionamento do próprio gênero dentro do gênero – de modo ainda mais potencializado do que o que já havia sido feito por Fielding em *Shamela* e *Joseph Andrews*. Pensando nisso, não nos surpreendemos com o fato de que

> almost two decades after the great Pamela vogue of 1740-1, the publication of *Tristram Shandy*'s opening volumes in the winter of 1759-60 had a similarly galvanizing effect on the novel genre – on its formal conventions, its commercial presence, its status as a cultural force.[76]

Assim, se *Pamela* impressionou o público pela profundidade e subjetividade narrativa, *Tristram Shandy* apareceu para rir-se do que estava sendo ou tinha sido lido pelo público inglês. Como afirmamos anteriormente, não estamos supondo que Laurence Sterne estivesse dialogando intertextualmente com trechos das obras de Richardson, mas é indubitável que seu romance faz referência a recursos narrativos usados à época. Podemos afirmá-lo porque a própria referência a um determinado recurso narrativo pressupõe que este pode ser reconhecido pelo leitor – caso contrário, a piada não faria sentido nenhum e o livro não teria a mesma graça. Ao testar *ad absurdum* técnicas narrativas já utilizadas, podemos entender como uma das principais fontes das digressões do narrador Tristram Shandy é justamente a tentativa de testar estratégias narrativas de outros romances, principalmente porque Tristram está sempre pensando sobre a escrita do próprio livro. Ademais, através da sátira presente no romance de Sterne, podemos testemunhar a existência de uma discussão literária e um pensamento sobre o gênero em ascensão.

[76] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 1.

Pensemos na questão temporal, por exemplo. Vimos anteriormente que Richardson, fazendo uso do modelo epistolar, estava aproximando a narração do "tempo presente", o que traria uma sensação mais vivaz e imediata dos acontecimentos. A técnica, que ficou conhecida como "writing to the moment", traria consigo as emoções à flor da pele e uma riqueza de detalhes por sua característica descritiva.

Poderíamos afirmar que, por vezes, Tristram usa uma espécie muito parecida de "writing to the moment" ao compor sua autobiografia. Quando narra momentos passados, Tristram se distancia, quase como um personagem de Defoe, só que é muito mais detalhista e envolvido emocionalmente em sua narração. Contudo, há uma grande diferença em relação à escrita de uma autobiografia ficcional como *Robinson Crusoe*: Tristram não se limita a narrar acontecimentos pregressos, mas também narra o presente – ou seja, narra a si mesmo escrevendo a biografia, em um momento presente. Desta maneira, o elemento temporal em *Tristram Shandy*, assim como os outros elementos que estruturam comumente uma narrativa, tende a ser digressivo, metaficcional e varia sem uma ordem linear porque é guiado pelo rumo dos pensamentos do narrador. Por vezes, no meio de um relato, Tristram acaba se dando conta da complicação de sua narrativa e, então, temos uma espécia de "writing at the moment", onde o narrador narra a si mesmo no momento em que está escrevendo – e a narração da narração acaba virando parte integral do romance como um todo. Trazer o pensamento e a narrativa para o momento presente indica, em *Tristram Shandy*, digressões e comentários metaficcionais no tempo presente da narração. Escrever no momento presente significa, aqui, acompanhar os movimentos dos próprios pensamentos e o caráter digressivo de tempo, espaço, assuntos, elementos organizacionais etc – passando também por questões metaficcionais e opinativas, por exemplo.

Para Tristram, o presente da narrativa também pode ser o momento no qual para e, em forma de digressão metaficcional, descreve seus mais profundos sentimentos ao leitor. No trecho a seguir, ele acaba de relatar a tristeza do pai diante das cômicas desventuras pelas quais seu filho passa, muito diferente da narração interior de uma Pamela que sofre e lamenta seu destino. Podemos ver, contudo, que a intensidade de Tristram em relação ao momento de sua narrativa é metaficcional e aparece como uma digressão dentro do romance. Novamente, o aspecto temporal e o metaficcional da digressão são essenciais, aqui, para que passemos do passado (lamentação do pai) para o presente (escrita da autobiografia). Nesse sentido, vemos ambos os aspectos do presente da narração: Tristram narrando a si mesmo escrevendo o livro e Tristram fazendo um lamento enquanto relembra alguns fatos:

> From the first moment I sat down to write my life for the amusement of the world, and my opinions for its instructions, has a cloud insensibly been gathering over my father. – A tide of little evils and distresses has been setting in against him. – Not one thing, as he observed himself, has gone right: and now is the storm thickened, and going to break, and pour down full open his head.
>
> I enter upon this part of my story in the most pensative and melancholy frame of mind, that ever sympathetic breast was touched with. – My nerves relax as I tell it. – Every line I write, I feel an abatement of the quickness of my pulse, and of that careless alacrity with it, which every day of my life prompts me to say and write a thousand things I should not. – And this moment that I last dipped my pen into my ink, I could not help taking notice what a cautious air of sad composure and solemnity there appeared in my manner of doing it. – Lord! How different from the rash jerks, and hare-brained squirts thou art wont, Tristram! to transact it with in other humorous, -- dropping thy pen – spurting thy ink about thy table and thy books, -- as if thy pen and thy ink, and thy books and thy furniture cost thee nothing.[77]

O exemplo acima mostra como uma retórica narrativa parecida à de Richardson é empregada por Sterne. A melancolia de Tristram traz uma emoção exaltada em uma situação tragicômica, de modo que a emoção parece exagerada e despropositada. Tal emoção está centrada no tempo presente do narrador, o qual está sempre a comentar a escrita de sua obra e a quantidade de detalhes que faltam – já que quer contar literalmente a sua vida, o que traz o efeito imediato de encher seu livro com uma quantidade absurda de detalhes. A digressividade temporal do romance de Sterne leva ao limite o tempo narrativo, o qual está sempre transitando de acordo com o presente da mente de Tristram. E é por isso que *Tristram Shandy* acaba por ser não somente um livro sobre o passado, mas também sobre o presente da narração: é um livro sobre a escrita do próprio livro, onde o narrador se perde frequentemente na quantidade enorme de detalhes e nos comentários metaficcionais sobre a obra; um livro onde há a narração do passado e a narração da própria narração, do momento da escrita da autobiografia, levando a técnica de Richardson de "writing at the moment" ao absurdo e ao metaficcional. Nosso narrador está evidentemente perdido na quantidade de detalhes e, quando traz a narrativa para o presente, tece os comentários metaficcionais e deixa transparecer seus sentimentos interiores por estar tão longe de onde gostaria em relação à escrita de seu livro:

---

[77] Ibidem, p. 222. "Desde o primeiro momento em que me dispus a escrever a história da minha vida para recreação do mundo e a referir as minhas opiniões para a sua instrução, uma nuvem foi-se insensivelmente acumulando sobre a cabeça de meu pai. – Uma maré de pequenos males e aflições vem-se erguendo contra ele. – Nem uma só coisa, conforme ele próprio observou, lhe saiu bem: e eis que a tempestade cresceu; está prestes a rebentar e a derramar-se sobre a sua cabeça. Passo a esta parte de minha história no mais meditativo e melancólico de espírito jamais experimentado por uma alma simpática. --- Meus nervos se afrouxam enquanto a narro. – A cada linha escrita, sinto diminuir-me o rápido batimento do pulso e daquela descuidosa alacridade com que, todos os dias da vida, vejo-me impelido a dizer e escrever mil coisas que não devia. – E no momento em que por fim mergulhei a pena no tinteiro, não pude deixar de notar que semblante cauteloso de triste compostura e solenidade assumiu meu modo de fazê-lo. – Deus! que diferença dos arrancos impetuosos e dos repentes estouvados com que te habituaste, Tristram! a avir-te com outros humores, - a deixar cair a pena, -- sujando de tinta tua mesa e teus livros, -- como se pena, tinta, livros e mobília nada te custassem", p. 231-2.

> My mother, you must know, but I have fifty things more necessary to let you know first, -- I have a hundred difficulties which I have promised to clear up, and thousand distresses and domestic misadventures crowding in upon me thick and threefold, one upon the neck of another, a cow broke in (to-morrow morning) to my uncle Toby's fortifications, and eat up two ratios and half of dried grass, tearing up the sods with it, which faces his horn-work and covered way. – Trim insists upon being tried by a court-martial, -- the cow to be shot, -- Slop to be crucifixed, -- myself to be Tristramed, and at my very baptism made a martyr of; poor unhappy devils that we all are! – I want swaddling, -------- but there is no time to be lost in exclamations I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five-and-thirty minutes are lapsed already.[78]

Diante do exposto, tendemos a concordar com Thomas Keymer quando diz que

> although the terminology of 'minute particulars'was now becoming diffused in the novel genre (and later entered biography in the massively circumstantial shape of Boswell's *Life of Johnson*), Richardson is its primary source, and when Sterne appropriates this language in *Tristram Shandy* the Richardsonian resonance is unmistakable. In this respect Tristram's repeated failure to make the technique work implies a comic interrogation of its efficiency, as a way either of advancing a story or of transmitting an imagined world.[79]

Em Sterne, também é possível encontrar a subjetivação e atenção aos sentimentos dos livros de Richardson na medida em que

> *Tristram Shandy*, inasmuch as it is governed by contrast and contradiction, celebrates subjectivity both mockingly and charmingly, in the vein of *The Rape of the Lock*, where parody is based exactly on the withdrawal of direct judgment, in a high burlesque pseudo-epic dramatization of triviality.[80]

Esse traço é evidente em uma passagem onde Walter, pai de Tristram, se lamenta porque o "nariz" de Tristram foi amassado pelo fórceps do Dr Slop. A explicação da importância do nariz é longa e, como de costume, acaba se desviando do propósito principal do livro. O que nos interessa aqui, todavia, é ressaltar o exagero diante de uma situação tragicômica:

> Unhappy Tristram! child of wrath! child of decrepitude! interruption! mistake! and discontent! What one misfortune or disaster in the book of embryotic evils, that could unmechanized thy frame, or entangle thy filaments! which has not fallen upon thy head, or ever thou camest into the world – what evils in thy passage into it! what evils since! produced into being, in the decline of thy father's days – when the powers of his imagination and of his body were waxing feeble when radical heat

[78] Ibidem, p. 240. "Pois deveis saber que minha mãe, --- mas tenho antes cinquenta outras coisas mais necessárias a dar-vos a conhecer, -- cem dificuldades que prometi resolver, e um milheiro de aflições e contratempos domésticos a empilharem-se, múltiplos e compactos, sobre mim, um enganchado no pescoço do outro; uma vaca irrompeu (amanhã de manhã) nas fortificações do tio Toby e comeu duas rações e meia de erva seca, arrancando os céspedes que cobriam o hornaveque e o caminho coberto -----Trim insiste em ser julgado por uma corte marcial, -- a vaca deve ser fuzilada, --- Slop deve ser crucificado, -- e eu ser tristramado e convertido em mártir já no meu próprio batismo; -- pobres e desventurados diabos que somos todos! – Eu careço de cueiros. ---- - mas não há tempo a perder com exclamações -------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", p. 249.

[79] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 42.

[80] Uściński, Przemysław. Op. Cit., p. 172.

> and radical moisture, the elements which should have tempered thine, were drying up; and nothing left to found thy stamina in, but negations --- 'tis pitful ------ brother Toby, at the best, and called out for all the little helps that care and attention on both sides could give it. But how were we defeated! You know the event, brother Toby,------ 'tis too melancholy a one to be repeated now, ---- when the few animals spirits I was worth in the world, and with which memory, fancy, and quick parts should have been conveyed,-------were all dispersed, confused, confounded, scattered, and sent to the devil. ----[81].

Para além do fato de que a lamentação de Walter continue por algumas páginas e acabe ela mesma em uma espécie de "lamentação digressiva", onde o foco principal deixa de ser o nariz esmagado do filho, percebemos que o excesso de detalhes se encontra igualmente na lamentação – não apenas pela lamentação de Walter em si, mas pela longa descrição que Tristram faz antes e depois dela a respeito de todas as circunstâncias que envolveram o esmagamento de seu nariz pelo fórceps. Não por acaso, depois da lamentação de Walter, o narrador volta de novo ao "momento presente" da escrita de seu livro, onde aparecem novamente o princípio digressivo por meio do diálogo com o leitor, a digressão temporal que segue os pensamentos de Tristram, e o comentário metaficcional sobre a escrita e o andamento de sua obra. Aqui, o princípio digressivo está ligado ao momento presente da narração, onde Tristram, personagem e autor de si mesmo, narra a própria narração do livro:

> ALBEIT, gentle reader, I have lusted earnestly, and endeavoured carefully (according to the measure of such slender skill as God has vouchsafed me, and as convenient leisure from other occasions of needful profit and healthful pastime have permitted) that these little books which I here put into thy hands, might stand instead of many bigger books – yet have I carried myself towards thee in such fanciful guise of careless disport, that right sore am I ashamed now to intreat thy lenity seriously in beseeching thee to believe it of me, that in the story of my father and his Christian names, ---- I have no thoughts of treading upon Francis the First --- nor in the characters of my uncle Toby – of characterizing the militiating spirits of my country – the wound upon his groin, is a wound to every comparison of that kind, -- nor by Trim, -- that I meant the Duke of Ormond – or that my book is wrote against predestination, or free-will, or taxes – If 'tis wrote against any thing, -- 'tis wrote, an' please your worships, against the spleen; in order, by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussations of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the gall and other bitter juices

[81] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 294-5. "Desditoso Tristram! Filho da ira! Filho da decrepitude! Da interrupção! Do engano! E do descontentamento! Que infortúnio ou calamidade capitulado no livro dos males embrionários, capaz de desarticular teu esqueleto ou enredar-te os filamentos, não caiu sobre tua cabeça, mesmo antes de que viesses ao mundo --- quantos males durante teu ingresso nele! --- e quanto mais, desde então! --- tu que foste gerado no declínio da vida de teu pai – quando os poderes de sua imaginação e do seu corpo já se debilitavam – quando o calor e a umidade radicais, os elementos que deviam temperar os teus próprios, estavam secando; e nada restava sobre o que fundar o teu vigor constitucional a não ser por negações – é lamentável – irmão Toby, para dizer pouco; careceria de todas as pequenas ajudas que ambas as partes, o cuidado e a atenção, pudessem dispensar-lhe. Mas como fomos derrotados! Sabes do acontecido, irmão Toby, --- é demasiado triste para que se possa repetir-lo agora, --- o instante em que os poucos espíritos animais que me restavam no mundo, e juntamente com os quais deveriam ser transmitidos a memória, a fantasia e a inteligência, foram todos dispersados, desbaratados, desconcertados, disseminados e despachados para o diabo. ----", p. 302-3.

> from the gall-bladder, liver, and sweet-bread of his majesty's subjects, with all the inimicitious passions which belong to them, down into their duodenums.[82]

Como de costume em *Tristram Shandy*, uma digressão vai levar à outra e os assuntos vão variar desordenadamente ao longo de algumas páginas, desviando da lamentação do pai e, mais ainda, da narração da autobiografia. A subjetivação do sentimento do pai – já digressiva em si mesma – faz com que o narrador se recorde de fazer um adendo sobre a narrativa no meio da própria narrativa. Dessa forma, nos encontramos novamente no presente da narração, pensando nos detalhes e aspectos metaficcionais do livro. Resta ressaltar que, por mais que as digressões desencadeadas pelo momento presente variem temporalmente, o acompanhamento das ideias de Tristram mostra o *presente de sua mente*, a maneira como tudo vai surgindo. É na sua mente e, consequentemente na narrativa, que o tempo vai variando junto com as ideias. Logo, poderíamos dizer que os artifícios narrativos presentes em Richardson – a subjetivação, a escrita no presente, a grande quantidade de detalhes – aparecem potencializadas pelo princípio digressivo em Sterne.

Vale lembrar ainda que as digressões não aparecem gratuitamente, mas justamente nos momentos em que os recursos narrativos já utilizados são testados ao limite. Com isso, Sterne está refletindo sobre tais recursos como meio narrativo para contar uma vida ou mesmo um período decisivo dela. Ademais, os recursos narrativos não aparecem apenas como diálogo e teste frente a outras possibilidades, mas de uma forma na qual o pacto narrativo com o leitor se quebra e lembramos que estamos lendo uma obra de ficção, algo que deve ser *construído* por meio de recursos narrativos selecionados. Por fim, um último exemplo a ser recordado é o das famosas páginas pretas[83] em *Tristram Shandy*, de luto pela morte de Yorick. Apesar de serem apenas páginas pretas, encontramos nelas o sentimento pela morte de Yorick e nos deparamos com o fato de que *o livro* está de luto. O leitor, frente às páginas pretas, se pergunta qual sua função e se recorda de que está lendo um livro. Ao fazer com que o leitor se recorde de que está

[82] Ibidem, p. 298-9. "Muito embora, gentil leitor, eu ansiasse ardentemente, e me empenhasse zelosamente (na medida da reduzida habilidade que Deus me outorgou e nos convenientes lazeres que outras ocasiões de indispensável lucro e de sadio passatempo me propiciaram) em que estes livrinhos que ponho em tuas mãos pudessem sustentar-se tão bem quanto livros muito maiores --- não obstante isso, tenho-me portado contigo de maneira tão caprichosa, negligente e folgazã que assaz desgostoso estou de pedir-te a sério sejas condescendente – de rogar-te acredites que na história de meu pai e dos seus nomes de batismo, --- jamais pensei em atropelar Francisco Primeiro, --- nem no caso do nariz – Francisco Nono – nem, no caráter do meu tio Toby – intentei caracterizar os espíritos militares de meus país – a ferida em sua ilharga fere qualquer comparação desse tipo, -- tampouco, com Trim, -- quis eu dar a entender o Duque de Ormond --- ou que o meu livro se oponha à predisposição, ou ao livre-arbítrio, ou aos impostos. Se a algo se opõe, -- permitam-se vossas senhorias dizer que é ao mau humor; visa, mercê de elevação e depressão mais frequente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a bile e outros sucos amargos da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de sua majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles", p. 307.

[83] Ibidem, p. 61-2.

lendo um livro, entendemos como recursos narrativos presentes na construção do romance são radicalizados de tal forma em Sterne que, quando utilizados por este, acabam por escancarar a feitura da própria obra de ficção que está escrevendo – aqui, pela representação tipográfica que recorda a materialidade do livro.

Diante de nossa análise, é possível concluir que Richardson e Sterne representam, dentro das possibilidades do romance, dois tipos diferentes de narração subjetiva e voltada ao "presente da narrativa". Se em Richardson a subjetivação passa por uma marcação temporal ordenada (principalmente pelas datas das cartas) e uma narrativa linear, em Sterne essa espécie de realismo e representação da subjetividade da personagem não é linear e ordenada como se esperaria em comparação a outros romances – e muito disso se deve ao fato de que o narrador Tristram expõe ideias e conexões na medida em que as mesmas vão aparecendo em sua mente. O princípio da internalização da personagem, iniciado por Richardson e continuado por Sterne, traz duas ideias diferentes desse tipo de representação. Em *Tristram Shandy*, o efeito de realismo que viria da representação mais subjetiva passa necessariamente pela ideia de digressão, acompanhando a mente de Tristram e expondo uma nova abordagem na representação da personagem. Ou seja, temos dois exemplos diferentes de uma proposta "realista" de representar o interior das personagens, o que, mais uma vez, aponta para as variadas possibilidades de formas do romance.

Os movimentos de Sterne, conclui-se, dão um passo além quando testam os elementos estruturantes de uma narrativa e quebram o pacto narrativo com o leitor. Sterne, mesmo que não interaja intertextualmente com Richardson, reflete sobre elementos comuns em um gênero em ascensão, como a subjetivação, a narração no tempo presente e a grande quantidade de detalhes – todos subordinados ao princípio digressivo do livro, que tende a transformar esses elementos em digressões e comentários metaficcionais. Através da potencialização de recursos anteriormente utilizados, a obra de Sterne está abrindo espaço para uma outra maneira de se pensar o romance como forma livre.

1.4 Fielding e Sterne: extrapolando a subversão ficcional

Finalmente, parece-nos interessante abordar de maneira mais abrangente a relação de Sterne com um último autor inglês do século XVIII: Henry Fielding. Este último, como Sterne, também estava a par das obras narrativas do século e mostra essa consciência dentro de alguns de seus trabalhos – por exemplo, vimos como *Shamela* e *Joseph Andrews* dialogam diretamente

com a narrativa de Richardson. Desse modo, além do *Tristram Shandy*, também encontramos em Fielding digressões, diálogos com o leitor, notas de rodapé e comentários metaficcionais.

Acreditamos, portanto, que os movimentos de Fielding nos ajudam a entender como Sterne trata as narrativas de outros autores de sua época, sobretudo através da digressão dos elementos narrativos. Assim, em *Tristram Shandy* vemos não só a interlocução diante do que Defoe e Richardson haviam apresentado, mas também um movimento de potencialização e abertura do romance, reafirmando seu caráter de forma livre por excelência – e tal processo de formação do romance passa também por Fielding, mesmo que nele ainda não exista o princípio digressivo que atinge a estrutura narrativa como um todo, como acontece no caso de Sterne. Nesse sentido, em relação ao processo de consolidação do romance poderíamos dizer que "Sterne is always a step ahead, adding a showy new twist or flourish, rendering an implicit perception explicit, or systematizing metaficcional gestures left latent or scattered in earlier novels."[84]

Não é difícil encontrar semelhanças evidentes entre Fielding e Sterne. Uma das mais óbvias, por exemplo, é o propósito de ambos em escrever obras que tenham humor:

> Strip off the thin disguise of wisdom from self-conceit, of plenty from avarice, and of glory from ambition. Come, thou that hast inspired thy Aristophanes, thy Lucian, thy Cervantes, thy Rabelais, thy Molière, thy Shakespeare, thy Swift, thy Marivaux, fill my pages with humour; till mankind learn the good-nature to laugh only at the follies of others, and the humility to grieve at their own.[85]

> Gentle Spirit of sweetest humour, who erst did sit upon the easy pen of my beloved CERVANTES; Thou who glided'st daily through his lattice, and turned'st the twilight of his prison into noon-day brightness by thy presence – tinged'st his little urn of water which heaven-sent Nectar, and all the time he wrote of Sancho and his master, didst cast thy mysthic mantle o'er his withered stump, and while extended it to all the evils of his life -----.[86]

Sterne e Fielding, clamando pela inspiração humorística e inserindo-se na tradição de autores como Rabelais, farão outros movimentos semelhantes. É assim que podemos encontrar, em ambas as obras, sátiras de elementos da epopeia clássica. Como diz Watt:

---

[84] KEYMER, Thomas. Op. Cit., p. 9.

[85] FIELDING, Henry. **Tom Jones.** Hetfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1992, p. 154 – volume II. As traduções utilizadas neste trabalho forem retiradas da seguinte edição: FIELDING, Henry. **Tom Jones**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1970. "Arranca a fina máscara da sabedoria da presunção, de abundância da avareza, e de glória da ambição. Vem, tu que inspiraste Aristóteles, o teu Luciano, o teu Cervantes, o teu Rabelais, o teu Molière, o teu Shakespeare, o teu Swift, o teu Marivaux, enche-me as páginas de humor jovial; até que os homens aprendam a indulgência de rir apenas das sandices alheias, e a humildade de se afligirem com as suas", p. 416.

[86] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 598-9. "Gentil Espírito do mais brando humor, que outrora puseste na pena desembaraçada do meu amado CERVANTES; tu que lhe entravas diariamente pela janela e convertias a penumbra da sua prisão em claridade de dia alto, com a tua só presença – que enchias a sua pequena urna de água de Néctar celeste, e que, durante todo o tempo em que ele escrevia acerca de Sancho e do seu amo, lançavas o teu manto místico sobre o seu mirrado toco de braço, e o estendias, amplo, sobre todos os danos de sua vida ", p. 604.

> O estilo homérico de Fielding sugere uma atitude um tanto ambígua com relação ao modelo épico: não fosse pelo prefácio, teríamos razão em considerar *Joseph Andrews* uma paródia dos procedimentos épicos e não a obra de um escritor que pretendia usá-los como uma base para o novo gênero: e mesmo levando em conta o prefácio, o romance de Fielding certamente reflete a atitude ambígua de sua época, uma época cuja ênfase literária característica no herói-cômico revela quão longe estava do mundo épico que tanto admirava.[87]

É nesse sentido que encontramos, tanto em *Joseph Andrews* quando em *Tom Jones*, cenas onde há um rebaixamento do que fora elevado em epopeias. Assim, há o momento em que Molly, indignada com os moradores da cidade que zombam dela, parte para o combate. A cena a seguir é um rebaixamento do épico pela paródia do estilo e pelo conteúdo do combate em si: essencialmente, são pessoas de baixa classe social, sem ascendências nobres como eram as dos heróis da *Ilíada*, em uma situação deveras cômica e com aspirações de narração elevada. Eis o trecho:

> Ye Muses, then, whoever ye are, who love to sing battles, and principally thou who didst recount the slaughter in those fields where Hudibras and Trulla fought, if thou wert not starved with thy friend Butler, assist me on this great occasion. All things are not in the power of all.
>
> (…) Recount, O Muse, the names of those who fell on this fatal day. First, Jemmy Tweedle felt on his hinder head the direful bone. Him the pleasant banks of sweetly-winding Stour had nourished, where he first learnt the vocal art, with which, wandering up and down at wakes and fairs, he cheered the rural nymphs and swains, when upon the green they interweaved the sprightly dance; while he himself, stood fiddling and jumping to his own music. How little now avails his fiddle! He thumps the verdant floor with his carcass. Next, old Echepole, the sowgelder, received a blow in his forehead from our Amazonian heroine, and immediately fell to the ground. He was a swinging fat fellow, and fell with almost as much noise as a house. His tabacco-box dropped at the same time from his pocket, which Molly took up as lawful spoils. Then Kate of the Mill tumbled unfortunately over a tomb-stone, which catching hold of her ungartered stocking inverted the order of nature, and gave her heels the superiority to her head. Betty Pippin, with young Roger her love, fell both to the ground; where, oh perverse fate! she salutes the earth, and he the sky. Tom Freckle, the smith's son, was the next victim to her age. He was an ingenuous workman, and made excellent pattens; nay, the very patten with which he was knocked down was his own workmanship. Had he been at that time singing psalms in the church, he would have avoided a broken head. Miss Crow, the daughter of a farmer; John Giddish, himself a farmer; Nan Slouch, Esther Codling, Will Spray, Tom Bennet; the three Misses Potter, whose father keepd the sign of the Red Lion; Betty Chamberlain, Jack Ostler, and many others of inferior note, lay rolling among the graves.[88]

[87] WATT, Ian. Op. Cit., p. 270.

[88] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 103-4 – volume I. "Vós, portanto, Musas, sede vós quem fordes, que vos recreais em cantar batalhas, e maiormente tu, que outrora referiste a mortandade nos campos em que pelejaram Hudibras e Trulla, se não morreste à fome com o teu amigo Butler, assiste-me nesta grande ocasião. (...) Refere, oh! Musa, os nomes dos que tombaram nesse dia fatal. Primeiro, foi Jenny Tweedle quem sentiu no posterior o medonho osso. Ele, que as margens amenas do Stour, com as suas brisas dulcíssimas, amamentaram, e onde aprendera os rudimentos da arte vocal, com que, a vagabundear por feiras e vigílias, alegrava ninfas e zagalejos rurais quando, sobre a virente relva, se entremisturavam na dança animosa; ao passo que o mancebo rabecava e saltava ao som da própria música. De quão pouco lhe vale agora a sua rabeca! Chocou-se-lhe a carcaça com o solo verdejante. Logo, o velho Echepole, o castrador de porcas, recebeu na testa uma pancada desferida pela nossa amazônica heroína, e caiu imediatamente ao chão. Era um sujeito gordo e bamboleante, e veio abaixo com estrondo quase igual ao de uma casa. Caiu-lhe ao mesmo passo do bolso a tabaqueira, de que Molly se apossou como legítimo

O uso de recursos épicos de forma rebaixada continua, na narrativa de Fielding, por meio da invocação que o narrador faz da Fortuna. É no mínimo estranho que a Fortuna, cultuada na religião pagã, apareça como definidora do destino das personagens de um mundo agora prosaico e protestante, como é o mundo da Inglaterra do século XVIII. Contudo, podemos ver no emprego de tal artifício o rebaixamento cômico de um elemento clássico que, antes invocado para falar sobre o destino de altas figuras da epopeia, agora está presente em acontecimentos corriqueiros e de pessoas comuns, não mais os bravos heróis de antigamente:

> But fortune, who is a tender parent, and often doth more for her favourite offspring than either they deserve or wish, had been so industrious for the captain, that whilst he was laying schemes to execute his purpose, the lady conceived the same desires with himself, and was on her side contriving how to give the captain proper encouragement, without appearing too forward; for she was a strict observer of all rules of decorum. In this, however, she easily succeeded; for as the captain was always on the look-out, no glance, gesture, or word escaped him.[89]

Por fim, Fielding, por mais que se declare o precursor de uma "new province of writing", evoca autores como Horácio, cuja *Poética* fala de regras estabelecidas na criação artística. Assim, apesar de utilizar elementos de epopeias de forma rebaixada, Fielding também evoca Horácio justamente como fonte de inspiração:

> Here, therefore, we shall strictly adhere to a rule of Horace; by which writers are directed to pass over all those matters which they despair of placing in a shining light; --- a rule, we conceive, of excellent use as well to the historian as to the poetic; and which, if followed, must at least have this good effect, that many a great evil (for so all great books are called) would thus be reduced to a small one.[90]
>
> In like manner are the antiens, such as Homer, Virgil, Horace, Cicero, and the rest, to be esteemed among us writers, as so many wealthy squires, from whom we, the poor

troféu. Em seguida, Kate, do Moinho, tropeçou infortunadamente numa lápide, a qual, segurando-lhe a meia sem jarreteiras, inverteu a ordem da natureza, dando-lhe aos calcanhares a superioridade sobre a cabeça. Betty Pippin e o moço Roger, seu enamorado, caíram ambos ao chão; onde, oh! sina perversa! ela saudou a terra e ele, o firmamento. Tom Freckle, o filho do ferreiro, foi a próxima vítima de sua ira. Era um artífice engenhoso, e fazia excelentes chapins; o próprio chapin que o lançou em terra fora obra sua. Se ele, nessa ocasião, estivesse na igreja cantando salmos, não estaria agora com a cabeça partida. A Srta. Crow, a filha de um granjeiro; John Giddish, granjeiro; Nam Slouch, Esther Codling, Will Spray, Tom Bennet; as três senhoritas Potter, cujo pai é proprietário da Estalagem do Leão Vermelho, Betty Chambermaid, Jack Ostler e muitos outros de somenos valia jazem a rolar entre os túmulos", p. 101-2.

[89] Ibidem, p. 45 – volume I. "Mas a Fortuna, que é mãe afetuosa, e faz muitas vezes pelos seus rebentos mais do que merecem ou desejam, fora tão industriosa em favor do capitão, que ao mesmo passo que ele tracejava os planos para a execução de seus propósitos, a senhora concebeu idênticos desejos a respeito dele, e pôs-se, do seu lado, a engenhar a maneira de estimular convenientemente o capitão sem parecer demasiado indiscreta; pois observava, rigorosa, todas as normas de decoro", p. 33.

[90] Ibidem, p. 189 – volume I. "Aqui, por conseguinte, seguiremos à risca uma norma de Horácio; segundo a qual se aconselha aos autores que deixem de lado todos os assuntos que desesperam de apresentar a uma luz brilhante – norma, concebemo-lo, de excelente utilidade assim para o historiador como para o poeta; e que, a ser seguida, terá pelo menos o bom efeito de reduzir grandes males (pois assim são chamados os livros grandes) a males pequenos", p. 202.

> of Parnassus, claim an immemorial custom of taking whatever we can come at. This liberty I demand, and this I am ready to allow again to my poor neighbours in their turn. All I profess, and all I require of my brethren, is to maintain the same strict honesty among ourselves which the mob show to one another. To steal from one another is indeed highly criminal and indecent; for this may be strictly stiled defrauding the poor (sometimes perhaps those who are poorer than ourselves), or, to set it under the most opprobrious colours, robbing the spittal.[91]

Ou seja, em Fielding, por mais que a intenção declarada seja a de escrever o que ele chama de epopeia cômica em prosa, é facilmente perceptível o rebaixamento de elementos tipicamente épicos – justamente, acreditamos, por sua intenção cômica. Para além do antigo, contudo, é sempre importante atentar para o fato de que Fielding também reflete sobre procedimentos narrativos. Recordemos mais uma vez como Fielding dialoga e parodia a narrativa detalhista de Richardson ou se refere, por exemplo, ao modelo do romance biográfico, mostrando consciência do que estava em voga à época e o que seu público leitor poderia esperar:

> We would bestow some pains here in minutely describing all the mad pranks which Jones played on this occasion, could we be well assured that the reader would take the same pains in perusing them; but as we are apprehensive that, after all the labour which we should employ in painting this scene, the said reader would be very apt to skip entirely over, we have saved ourselves that trouble. To say the truth, we have, from this reason alone, often done great violence to the luxuriance of our genius, and have left many excellent descriptions out of our work, which would otherwise have been in it. And this suspicion, to be honest, arises, as is generally the case, from our own wicked heart; for we have, ourselves, been very often most horridly given to jumping, as we have run through the pages of voluminous historians.[92]
>
> Though we have properly entitled this work, a history, and not a life; nor an apology of a life, as is more in fashion (…).[93]

Reparemos que a referência de Fielding ao gênero épico se dá sobretudo em temas e tópicos recorrentes das narrativas épicas; por outro lado, quando Fielding está pensando no gênero

[91] Ibidem, p. 334 – volume II. "Semelhantemente devem os antigos, tais como Homero, Virgílio, Horácio, Cícero, e o resto, ser considerados por nós, escritores, como outros tantos fidalgos ricos, de que nós, os pobres do Parnaso, reivindicamos um costume imemorável de tirar o que quer que se nos depare. Essa liberdade exijo-a eu, e estou igualmente pronto a outorgá-la de novo aos meus vizinhos pobres por seu turno. Tudo o que professo e tudo o que exijo dos meus irmãos é manter a mesma rigorosa honestidade entre nós que a canalha patenteia consigo mesma. Roubarmos uns dos outros é, de fato, sumamente criminoso e indecente; pois a isso se pode exatamente chamar defraudar os pobres (às vezes, os que são ainda mais pobres do que nós), ou, para apresentá-lo sob as cores mais oprobriosas, roubar o hospital", p. 374.

[92] Ibidem, p. 105 – volume II. "Nós nos daríamos ao trabalho de narrar miudamente todos os desatinos que Jones praticou nessa ocasião, se tivéssemos a certeza de que o leitor se daria ao trabalho de lê-los; mas, como receamos muito que, depois de todos os esforços que empregássemos para esboçar esta cena, seja o dito leitor muito capaz de saltá-la inteirinha, forramo-nos ao labor. A falar verdade, violentamos, grande e frequentemente, por essa única razão, a exuberância de nosso engenho, e deixamos fora de nossa obra muitas descrições excelentes que, a não ser isso, nela estariam incluídas. E a desconfiança, para usarmos de franqueza, nasce, como geralmente sucede, do nosso perverso coração; pois a nós mesmos nos deu terribilissimamente, muitas vezes, para saltar ao percorrermos as páginas de volumosos historiadores", p. 378.

[93] Ibidem, p. 50 – volume I. "Embora tenhamos, com muita propriedade, capitulado de história esta nossa obra, e não de biografia, nem de apologia para uma biografia, que é o que está mais em voga (...)", p. 39

romanesco de seu tempo, a questão tende, em *Tom Jones*, a transcender o conteúdo e a mera descrição e passa, às vezes, para as técnicas narrativas – o que, consequentemente, desemboca em digressões, trechos metaficcionais etc. Na lista de obras analisadas de Fielding, vemos um aumento crescente no tratamento dado à técnica do romance. Em *Shamela* e *Joseph Andrews*, Fielding se atém muito à história de *Pamela* e sua moralidade; em *Tom Jones*, obra posterior, *Pamela* já não é mais o foco e há um trabalho maior em termos de diálogos com outros artifícios narrativod do romance.

Como anteriormente constatado, Sterne, pelo menos em um primeiro momento, segue passos parecidos aos de Fielding. Destarte, as referências aos clássicos podem ser encontradas na invocação que faz da Fama e dos Fados:

> My father here had got into his element, -- and was going on as prosperously with his dissertation upon trade, as my uncle Toby had before, upon his of fortification; --- but, to the loss of much sound knowledge, the destinies in the morning had decreted that no dissertation of any kind should be spun by my father that day; -- for as he opened his mouth to begin the next sentence (…).[94]

> As the corporal thought was nothing in the world so well worth shewing as the glorious works which he and my uncle had made, Trim courteously and gallantly took her by the hand, and led her in: this was not done so privately, but that the foul-mouthed trumpet of Fame carried it from ear to ear, till at length it reached my father's, with this untoward circumstance along with it, that my uncle Toby's curious drawbridge, constructed and painted after the Dutch fashion, and which went quite across the ditch, - was broke down, and somehow or other crushed all to pieces that very night.[95]

É bem clara a maneira como Shandy está satirizando elementos típicos de obras clássicas. Os Fados são, em *Tristram Shandy*, frequentemente classificados como culpados pela tragicômica vida de Tristram. Quando paramos para analisar as situações que Tristram enfrenta, vemos que são situações cômicas de um mundo prosaico: o esmagamento do nariz, o erro no nome, a pergunta da mãe no momento da concepção etc. Assim, Tristram traz para si um elemento de tragicidade que tende ao rebaixamento cômico quando comparamos o que os Fados fazem em sua vida e o que fazem nas histórias de grandes mitos da antiguidade. Por outro lado, a Fama também aparece rebaixada em *Tristram Shandy*. Se antes ela levava a notícia de que o grande

[94] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 135. "Meu pai se achava aqui no seu elemento, -- e estava prestes a prosseguir exuberantemente na sua dissertação acerca do comércio, tal como antes o fizera o tio Toby com seu respeito às suas fortificações; -- todavia, em prejuízo de tanto e tão sadio conhecimento, os fados da manhã haviam decretado que nenhuma dissertação, de qualquer espécie que fosse, iria ser desenvolvida por meu pai naquele dia; -- porque, quando ele abriu a boca para começar a frase seguinte (...)", p. 145.

[95] Ibidem, p. 217. "Como o cabo julgava não haver nada no mundo mais digno de ser mostrado do que as gloriosas obras feitas por ele e pelo meu tio, Trim cortês e galantemente tomou Bridget pela mão e a fez entrar: isso foi feito com tão pouco sigilo que a desbocada trombeta da Fama levou a notícia de ouvido em ouvido até ela alcançar os de meu pai, de par com a infortunada circunstância de a curiosa ponte levadiça do meu tio Toby, construída e pintada à moda holandesa, que atravessava de um lado a outro o fosso, ter-se escangalhado, e de alguma maneira partido em pedaços naquela mesma noite", p. 227.

Eneias fez amor com Dido, agora ela é incumbida da tarefa de espalhar a notícia do amorentre uma empregada e um cabo – que, não obstante, em um momento cômico, quebram a ponte do quintal de Toby.

Ademais, as poéticas antigas são igualmente ironizadas na narrativa de Sterne. Tristram também poderia ser classificado como precursor de uma "new province of writing", como já o fizera Fielding, mas ele radicaliza ainda mais sua posição e dispensa autores como Horácio e Aristóteles e nega claramentes a intenção de segui-los:

> Horace, I know does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; --- (I forget which) --- besides, if it was not so, I should beg Mr Horace's pardon; --- for in writing what I have set about, I shall confine neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived.[96]

O que fica claro até aqui é que tanto Fielding como Sterne são autores voltados ao humor, com inspiração em autores como Cervantes e Rabelais, e que, como primeira consequência, satirizam elementos da literatura clássica antiga. A intervenção do Fado e da Fama e as cenas de combates não descrevem mais grandes reis e guerreiros, mas pessoas comuns em situações rebaixadas e cômicas. Igualmente notável é o fato de que Sterne vai ainda além de Fielding no que diz respeito à menção a Horácio e potencializa um rebaixamento já detectável em Fielding.

Em termos de diálogo com obras da época, o movimento será muito parecido com o que acabamos de analisar. Se Fielding, como já exposto, se refere em alguns momentos de suas obras a autores e a técnicas narrativas já usadas, Sterne o faz de maneira ainda mais radical e potencializada. O resultado imediato de tal potencialização é justamente a presença maior, em *Tristram Shandy*, do que diz respeito aos comentários metaficcionais sobre as técnicas mobilizadas para a narrativa.

Desse modo, em Fielding há digressões breves, comentários metaficcionais, diálogo com o leitor e com os críticos, mas em Sterne encontraremos esses elementos levados ao absurdo justamente porque são guiados por uma narrativa metaficcional e digressiva, onde os elementos da narrativa são contaminados e tendem a virar comentários metaficcionais. É dessa forma que *Tristram Shandy*, ao contrário de *Tom Jones* e *Joseph Andrews*, não consegue sequer seguir uma linha narrativa com começo, meio e fim. Falta, portanto, analisarmos como tudo isso acontece nos romances dos dois autores.

---

[96] Ibidem, p. 38. "Horácio, bem o sei, absolutamente recomenda essa maneira de narrar. Mas o cavalheiro em questão falava tão-só de um poema épico ou de uma tragédia; - (esqueci qual) – ademais, se assim não fosse, cumprir-me-ia pedir perdão ao Sr. Horácio; --- pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse", p. 50.

Para que a diferença entre Fielding e Sterne seja melhor compreendida, pensemos em alguns elementos narrativos das obras de Fielding, como digressões, diálogo com personagens e críticos e trechos metaficcionais. É possível encontrar nas obras de Fielding momentos nos quais o narrador tece comentários sobre o aspecto ficcional da narrativa. Sua intenção digressiva fica clara já nas primeiras páginas de *Tom Jones*, onde também encontramos o diálogo com o crítico, elemento exterior à obra:

> Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee that I intend to digress, through this whole history, as often as I see occasion, of which I am myself a better judge than any pitiful critic whatever; and here I must desire all those critics to mind their own business, and not to intermeddle with affairs or works which no ways concern them; for till they produce the authority by which they are constituted judges, I shall not plead to their jurisdiction.[97]

No trecho acima, fica evidente que a digressão em uma narrativa era um movimento contrário ao que se esperava ser apreciado pelos críticos da época (caso contrário, não haveria razão para querer defender-se). Ao se mostrar ciente disso, o narrador de *Tom Jones* afirma seu propósito de escrever uma obra à sua maneira, rompendo com o que se esperava das narrativas de então. Tal posição está muito ligada ao fato de Fielding se considerar o fundador de uma "new province of writing", que passa pela intenção digressiva, a consciência de sua originalidade e a variação temporal na narrativa – o que inclui variação temporal entre capítulos mais longos e mais curtos:

> My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and other altogether as long; some that contain only the time of a single day, and other that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions: for I do not, like a *jure divino* tyrant, imagine that they are my slaves, or my commodity. I am, indeed, see over them for their own good only, and was created for their use, and not they for mine. Nor do I doubt, while I make their interest the great rule of my writings, they will unanimously concur in supporting my dignity, and in rendering me all the honour I shall deserve or desire.[98]

[97] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 4. "Cuido, razoado leitor, antes de prosseguirmos juntos, significar-te que pretendo fazer digressões no decurso de toda esta história sempre que me ensejar ocasião, da qual sou melhor juiz do que qualquer lastimoso crítico que exista; e cumpre-me pedir aqui a todos esses críticos que tratem da sua vida, e não se metam em negócios ou obras que, de maneira nenhuma, lhes dizem respeito; pois, enquanto não apresentassem a autoridade por cuja virtude de constituíram juízes, não me sujeitarei à sua jurisdição", p. 15.

[98] Ibidem, p. 38. "Não há nada de surpreender-se, portanto, o leitor se, no decorrer desta obra, encontrar capítulos muito curtos, e outros muito longos; alguns que contêm o espaço de apenas alguns dias, e outros que compreendem anos; em outras palavras, se a minha história parecer, às vezes, que não sai do lugar e, outras, que voa. Pelo que

O propósito digressivo de Fielding é declarado e passa pela liberdade de poder criar e escrever sem amarras, não se importando com o que pensariam os críticos. Contudo, ao lermos *Tom Jones*, notamos que a variação da velocidade da passagem temporal é muito mais presente do que digressões e desvios da narrativa principal. Dessa forma, em alguns momentos um capítulo abrange apenas um dia enquanto outros abrangem mais de uma semana, mas, independentemente da variação temporal e das digressões, o narrador não sai dos trilhos de sua narrativa principal. Há pouquíssimos trechos nos quais ele tece comentários sobre assuntos aleatórios dentro do corpo do enredo principal e, ainda assim, eles são breves – com a duração de um parágrafo a uma página antes de retornar rapidamente e pontualmente à históriacentral:

> The company now moved backwards, and soon arrived where Thwackum had got Mr. Blifil again on his legs. Here we cannot suppress a pious wish, that all quarrels were to be decided by those weapons only with which Nature, knowing what is proper for us, hath applied us; and that cold iron was to be used in digging no bowels but those of the earth. Then would war, the pastime of monarchs, be almost inoffensive, and battles between great armies might be fought at the particular desire of several ladies of quality; who, together with the kings themselves, might be actual spectators of the conflict. Then might the field be this moment well strewed with human carcasses, and the next, the dead men, of infinitely the greatest part of them, might get up, like Mr. Bayes's troops, and march off either at the sound of a drum or fiddle, as should be previously agreed on.
>
> (…) But such reformations are rather to be wished than hoped for: I shall content myself, therefore, with this short hint, and return to my narrative.[99]

Sobre as digressões metaficcionais em *Tom Jones*, por exemplo, elas existem e podem ser encontradas sempre no primeiro capítulo de cada livro. Se, por algum acaso, o leitor quiser apenas ler o enredo e não se interessar em nada pelas digressões metaficcionais, poderia pular o primeiro capítulo de cada livro sem prejuízo para o entendimento do enredo principal, o que

---

não me considerei responsável perante nenhum tribunal nem jurisdição crítica nenhuma; pois como sou, em realidade, o fundador de uma nova província do escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprouverem. Leis que os meus leitores que considero como súditos, têm a obrigação de acreditar e obedecer; e para que possam, pronta e alegremente, conformar-se com isso, asseguro-lhes, por meio deste, que hei de levar principalmente em conta as facilidades e o benefício deles em todos esses estatutos; pois não imagino, como o tirano *jure divino*, que sejam meus escravos ou propriedade minha. Fui, na verdade, tão-somente encarregado do seu próprio bem, e criado para o seu uso, e não eles para o meu. Nem duvido, ao mesmo tempo que faço do seu interesse a grande norma dos meus escritos, de que eles concorram, unânimes, em defender a minha dignidade, e prestar-me todas as honras por mim solicitadas ou merecidas", p. 40.

[99] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 149-50 – volume I. "A companhia, a seguir, voltou para trás e não tardou a chegar ao lugar onde Thwackum pusera o sr. Blifil novamente em pé. Não podemos calar aqui o piedoso desejo de que todas as brigas fossem decididas por meio das armas de que a Natureza, conhecedora do que nos convém, nos proveu; e de que ao ferro frio fosse vedado o cavar outras entranhas que não as da terra. Nesse caso, a guerra, passatempo de monarcas, seria quase inofensiva, e as batalhas entre grandes exércitos poderiam travar-se mediante especial requerimento de diversas senhoras de qualidade; as quais, ao lado dos mesmos reis, poderiam realmente assistir ao conflito. No campo, nesse caso, que estaria, em dado momento, juncado de carcaças humanas, ver-se-iam, no momento seguinte, os mortos ou a quase totalidade deles levantar-se, como as tropas do Sr. Bayes, e marchar ao som de um tambor ou de um violino, segundo provavelmente se acordasse. (...) Essas reformações, contudo, são mais de desejarem que de se esperarem: satisfar-me-ei, portanto, com essa rápida sugestão, e voltarei à minha narrativa", p. 155.

é impossível em *Tristram Shandy*, uma vez que os comentários metaficcionais estão presentes ao longo de todo o livro. Em Sterne, portanto, o papel das digressões é outro.

Quando analisamos as duas obras, as diferenças frente à utilização das digressões são claras. Se Fielding, por um lado, se atém a poucas e pontuais digressões, Sterne cria um enredo no qual o narrador se perde completamente em suas digressões e, como já sabemos, se afasta do rumo do que deveria ser sua suposta autobiografia. Desse modo, apenas o romance de Fielding tem uma linha narrativa clara com começo, meio e fim – o que definitivamente não se cumpre no caso de Sterne.

Por conseguinte, em *Tristram Shandy* a digressão não acontece por acaso, mas está lá também como instrumento para testar os elementos narrativos ao máximo e fazer com que a digressão se estenda a todos eles: tempo, espaço, diálogo com leitores e críticos, apresentação de personagens, organização de capítulos e de prefácio, ordem narrativa etc. Sterne utiliza um princípio digressivo mais potencializado do que Fielding e, por meio dos comentários metaficcionais que aparecem por meio de tal princípio, dá mais um passo no processo de formação do gênero frente aos elementos narrativos da época.

Concordamos que, na obra de Fielding, "the narrator, who was to become even more of a controlling presence in *Tom Jones*, intruding commentary and digressive chapters into the narrative, is one of Fielding's most important characters"[100]. Nesse sentido, o narrador ordena os capítulos e aparece para falar sobre as escolhas narrativas e tecer comentários sobre a arte literária em si. Como ele próprio diz:

> But in reality the Case is otherwise, and in this, as well as all other Instances, we consult the Advantage of our Reader, not our own; and indeed many notable Uses arise to him from this Method: for first, those little Spaces between our Chapters may be looked upon as an Inn or Resting-Place, where he may stop and take a Glass, or any other Refreshment, as it pleases him. Nay, our fine Readers will, perhaps, be scarce vacant Pages which are placed between our Books, they are to be regarded as those Stages, where, in long Journeys, the Traveller stays some time to repose himself, and consider of what he hath seen in the Parts he hath already past through; a Consideration which I take the Liberty to recommend a little to the Reader: for however swift his Capacity may be, I would not advise him to travel through these Pages too fast: for if he doth, he may probably miss the seeing some curious Productions of Nature which will be observed by the slower and more accurate Reader. A Volume without any such Places of Rest resembles the Opening of Wilds or Seas, which tires the Eye and fatigues the Spirit when entered upon.[101]

[100] HAWLEY, Judith. Op. Cit., p. xvii.

[101] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 119-20 – volume I. "Pois, em primeiro lugar, esses breves espaços entre nossos capítulos podem ser vistos como estalagens ou remanso onde ele pode deter-se e tomar um copo, ou qualquer outro refresco que bem lhe caiba. Ademais, nossos finos leitores dificilmente poderão cruzar mais de um deles por dia. Quanto às páginas vazias postas entre nossos livros, devem ser vistas como aqueles estádios em que o viajante, quando em longas jornadas, detém-se por algum tempo para repousar e considerar o que viu nas regiões por onde já passou – cuidado que tomo a liberdade de recomendar ao leitor, pois, lestas como sejam suas capacidades, eu não o aconselharia a viajar rápido demais por estas páginas, pois, se o fizer, provavelmente deixará de ver algumas

Os primeiros capítulos com comentários metaficcionais mostram uma reflexão sobre a narrativa dentro da própria narrativa. O movimento de conjecturar sobre as escolhas narrativas dentro do livro é diferente do de autores como Richardson e Defoe, os quais prezavam pela impressão de veracidade e não teciam comentários sobre a narrativa dentro da própria narrativa. Destarte, em Fielding há a quebra do pacto ficcional em dois sentidos: há o movimento de trazer a discussão acerca das melhores escolhas narrativas para a história que está sendo contada e o narrador lembra o leitor do fato de que ele está lendo uma narrativa ficcional a partir do momento em que fala das escolhas e da materialidade do livro.

Quando os comentários metaficcionais de Fielding não estão situados nos primeiros capítulos de cada livro, eles se intrometem brevemente na narrativa principal da obra. Mesmo assim, a brevidade do comentário metaficcional é semelhante ao da digressão. Fielding faz o comentário metaficcional, que não deixa de ser também uma pequena digressão baseada no diálogo com o leitor, falando sobre uma interrupção (enquanto faz uma interrupção) e volta rapidamente à narrativa:

> Reader, we would make a Simile on this Occasion, but for two Reasons: The first is, it would interrupt the Description, which should be *rapid* in this Part; but that doth not weigh much, many Precedents occurring for such an Interruption: The second, and much the greater Reason is, that we could find no Simile adequate to our Purpose: For indeed, what Instance could we bring to set before our Reader's Eyes at once the Idea of Friendship, Courage, Youth, Beauty, Strenght, and Swiftness; all which blazed in the Person of Joseph Andrews. Let those therefore that describe Lions and Tigers, and Heroes fiercer than both, raise the Poem or Plays with the Simile or Joseph Andrews, who is himself above the reach of any Simile.[102]

Por mais que exista o comentário metaficcional em Fielding, o primordial ainda é o andamento do enredo e a conclusão da narrativa. Entre digressividade e enredo, o enredo sempre se mostra mais importante. Acreditamos que esse seja um dos motivos pelos quais as digressões e comentários metaficcionais existam, mas não estejam subordinados a um princípio

---

curiosas produções da natureza, que serão observadas pelo leitor mais lento e mais acurado. Um volume sem esses pontos de pouso assemelha-se ao descortinar de desertos ou mares, que cansam os olhos e fatigam o espírito uma vez adentrados", p. 137-8.

[102] FIELDING, Hanry. Op. cit., p. 244. "Leitor, nós faríamos um símile nesta ocasião, não fosse por duas razões: a primeira é que ele interromperia a descrição, que nesta parte precisa ser *rápida*; mas isso nem pesa tanto, já que há muitos precedentes para tais interrupções. A segunda razão, de muito mais vulto, é que não achamos nenhum símile adequado a nossos propósitos. Pois, francamente, que exemplo poderíamos invocar para trazer aos olhos de nossos leitores a um só tempo as ideias de amizade, coragem, juventude, beleza, força e agilidade, todas as quais fulguravam na pessoa de Joseph Andrews? Que aqueles, portanto, que descrevem leões e tigres, e heróis mais bravos que ambos, exaltem seus poemas ou peças com símiles de Joseph Andrews, ele próprio além do alcance de todo símile", p. 278.

digressivo e sim à importância da conclusão do enredo. Como o enredo é o primordial, as digressões e comentários metaficcionais são breves e pontuais.

Se pensarmos em Sterne, veremos mais uma vez como ele extrapola um recurso anteriormente utilizado por outro autor. Como *Tristram Shandy* é um livro onde domina o princípio digressivo – o qual se estende aos elementos da narrativa -, o enredo perde força frente à digressão e, consequentemente, a suposta proposta inicial desanda.

Prova do comando do princípio digressivo em *Tristram Shandy* é que, ao contrário do visto em Fielding, não há capítulos especialmente separados para os comentários metaficcionais e eles não acontecem de forma pontual no meio do enredo. Como um romance regido pelo princípio digressivo, no qual os assuntos acompanham o ritmo dos pensamentos da mente de Tristram, os comentários metaficcionais tendem a puxar outros assuntos e, de assunto em assunto, logo o narrador se esquece para onde deveria voltar. Uma das consequências diretas é que, se em Fielding há a variação temporal em capítulos, em Sterne, como já vimos, o princípio digressivo e associativo atinge a temporalidade do romance de outra forma, sem qualquer ordenamento linear.

Finalmente, o movimento de potencialização em Sterne pode ser visto no diálogo com os leitores e críticos. Em Fielding, semelhantemente aos comentários metaficcionais, o diálogo com o leitor e com os críticos se dá de forma pontual, não contaminado por um princípio digressivo que estende o extende rumo a outras digressões. Ao contrário da conversa de Tristram Shandy com sua leitora, a qual se desvia para o tema do papismo e daí para outros assuntos não relacionados diretamente à vida de Tristram, a interlocução do narrador de *Tom Jones* com sua leitora pode até ser diferente dos recursos narrativos anteriores, mas é pontual e curto, voltando logo à história de Tom:

> I know thou wilt think, that wilst abuse thee, I court thee; and that thy Love hath inspired me to write this sarcastical Panegyrick on thee: but thou art deceived, I value thee not of a farthing; nor will it give me any Pain, if thou shoul'st prevail on the Reader to censure this Digression as errant nonsense: for know to thy Confusion, that I have introduced thee for no other Purpose than to lengthen out a short Chapter; and so I return to my History.[103]

O mesmo acontece quando os críticos aparecem. Apesar do movimento incomum de trazer a figura do crítico para dentro da obra (que costumeiramente ficava fora dela, nos periódicos), o diálogo se dá de forma pontual e irônica:

[103] Ibidem, p. 103. "Sei que pensarás que, enquanto te avilto, te cortejo, e que o amor a ti inspirou-me a escrever-te este satírico panegírico; mas estás enganada: por ti não daria um tostão, nem me doará se persuadires o leitor a censurar esta digressão como desvairada sandice. Pois fica sabendo, para teu vexame, que te introduzi aqui sem outro propósito senão o de alongar um capítulo curto; e assim retorno a minha história", p. 117.

> First, then, we warn thee not too hastily to condemn any of the incidents in this our history as impertinent and foreign to our main design, because thou dost not immediately conceive in what manner such incident may conduce to that design. This work may, indeed, be considered as a great creation of our own; and for a little reptile of a critic to presume to find fault with any of its parts, without knowing the manner in which the whole is connected, and before he comes to the final catastrophe, is a most presumptuous absurdity.[104]

Outra maneira de interação do narrador de Fielding com o leitor é a suposta liberdade que este dá ao leitor ao longo da obra. Ao leitor é permitido pular parágrafos e imaginar os motivos pelos quais certas personagens tomaram essa ou aquela atitude. Em outro trecho que muito nos lembra Sterne, o narrador "dá liberdade" para que o leitor possa preencher os "espaços em branco" de acordo com sua imaginação e sem ser guiado pelo narrador:

> In so doing, we do not only consult our own dignity and ease, but the good and advantage of the reader; for besides that by these means we prevent him from throwing away his time, in reading without either pleasures or emolument, we give him, at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces of time with his own conjectures; for which purpose we have taken care to quality him in the preceding pages.[105]

Analisando trechos semelhantes do *Tristram Shandy*, encontramos novamente a potencialização de Sterne na conversa com o leitor e na organização da obra. Nesse sentido, enquanto Fielding fala para sua leitora de um "espaço branco" metafórico, Sterne extrapola a ideia de dar liberdade ao leitor ao tomá-la em seu sentido literal – ou seja, colocando, de fato, um espaço em branco para que o leitor pudesse imaginar e escrever como imagina a figura da viúva Wadman. Como de costume, a seguinte ideia leva a mais uma digressão sobre a escrita da própria autobiografia:

> To conceive this right, -- call for pen and ink – here's paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind – as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you – 'tis all one to me – please but your own fancy in it.[106]

---

[104] FIELDING, Henry. Op. cit., p. 15 – volume II. "Primeiro, portanto, nós te prevenimos de que não condenes com demasiada precipitação nenhum dos incidentes desta nossa história como impertinente e estranho ao plano principal, só por não conceberdes imediatamente de que maneira há de tal acidente concorrer para esse plano. Esta obra pode, a bem dizer, ser considerada como uma grande criação nossa; e fora presunçosíssimo absurdo atrever-se um crítico reptilzinho a censurar alguma de suas partes, sem saber de que maneira está ligado o conjunto e antes de chegar à catástrofe final", p. 311.

[105] Ibidem, p. 69 – volume I. "Fazendo-o, não somente consultamos a nossa dignidade e conveniência próprias, senão o bem e a vantagem do leitor: pois, além de impedir-lhe, dessa maneira, que esperdice o tempo sem prazer e sem proveito, nós lhe proporcionamos, em todas essas ocasiões, uma oportunidade para exercitar sua maravilhosa sagacidade, enchendo os espaços vazios com suas próprios conjecturas; para o que tivemos o cuidado de capacitá-lo nas páginas anteriores", p. 63.

[106] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 450. "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", p. 458.

Na medida em que Sterne está pensando em recursos anteriormente utilizados, o princípio digressivo que rege o romance aparece como maneira de ajudar a intensificar tais recursos e escancarar sua função dentro da estrutura de um romance. Dessa maneira, o espaço em branco e outras estripulias narrativas, como tirar os capítulos de ordem e colocar o prefácio no meio do livro, não acontecem gratuitamente, mas são apresentados como frutos diretos do andamento do pensamento de Tristram, o qual vai refletindo sobre os artifícios narrativos sem uma ordem específica, mas sim na medida em que escreve. Em Sterne, tais experimentações não são pontuais como em Fielding, mas, seguindo o caminho das ideias de Tristram, podem ir muito mais longe.

De fato, há uma quebra do pacto ficcional em Fielding e em Sterne – quebra essa motivada pelas digressões metaficcionais, diálogo com o leitor e o crítico etc. Diferentemente do que aconteceu com Swift, ambos os autores já tinham referências e modelos da escrita do romance, técnicas repetidas ao ponto de serem testadas e reconhecidas por quem as lesse. Até esse ponto, os dois utilizam recursos narrativos para interagir com outras técnicas e pensar em outros modos de se fazer uma narrativa. A diferença reside no fato de que, enquanto Fielding o faz de forma pontual, questionando de forma direta e voltado sobretudo ao enredo, Sterne, guiado pelo princípio digressivo de sua obra, acaba por repensar a ideia do romance como um todo – o que inclui o próprio enredo.

Por levar ao absurdo a própria ideia de narrativa, Sterne redefine o romance como forma livre por excelência e, através do princípio digressivo, atinge todos os campos do romance. Também por ser um livro narrado em primeira pessoa, diferentemente do que acontece em Fielding, *Tristram Shandy* se torna digressivo mais facilmente. Afinal de contas, o que dita o ritmo do romance é o caminho dos pensamentos do narrador. Não há um narrador em terceira pessoa, distante, controlando e organizando todos os elementos como é o caso de Fielding. Sterne, portanto, utiliza-se dos supostos pensamentos do narrador (dialogando com a forma de Richardson) que conta sua biografia (dialogando com a forma de Defoe), mas também, dentro do próprio romance, questiona a utilização de recursos já comumente usados e conhecidos por leitores e autores de romance (potencializando Fielding). Watt viu a originalidade de Sterne na medida em que ele abordava, à sua maneira, as diferentes soluções encontradas por outros autores:

> Sterne já é um caso bem diferente: sua notável originalidade literária confere-lhe à obra uma característica muito pessoal, para não dizer excêntrica; entretanto seu único romance, *Tristram Shandy*, apresenta boas soluções para os grandes problemas formais levantados por seus predecessores; pois, por um lado Sterne encontrou um modo de conciliar o realismo de apresentação de Richardson com o realismo de

> avaliação de Fielding e, por outro lado, mostrou que não havia um antagonismo necessário entre os enfoques respectivamente interior e exterior com que abordam as personagens.[107]

Gostaríamos de salientar, por fim, que Sterne não se utiliza gratuitamente de técnicas anteriores. Pelo contrário, ele faz uso delas justamente para testá-las ao limite e satirizá-las por meio do princípio digressivo de modo a se aproximar da forma livre e de pensar a forma do romance. Assim, temos uma biografia que nunca é contada, a invenção de uma personagem cuja mente nunca sabe de antemão onde chegar e o questionamento de técnicas levado ao extremo, colocando em questão, ainda no momento de ascensão, o que poderia ser, de fato, um romance.

Dialogando com procedimentos narrativos e testando uma forma diferente de compor um romance, *Tristram Shandy* apresenta outro tipo de representação realista. No trabalho de Sterne, a digressão traz outro efeito para a ideia de realismo, uma maneira diferente de trabalhar a apresentação da personagem e a narração de uma vida. Isso passa, inevitavelmente, pela questão de como escrever um romance, tanto que a grande questão de *Tristram Shandy* acaba sendo essa. Assim, o romance, que vê sua popularidade crescer com as obras de Defoe e Richardson, continua seu caminho de forma livre por excelência nos romances de Fielding e Sterne.

[107] WATT, Ian. Op. Cit., p. 311.

2 *TRISTRAM SHANDY:* UM ROMANCE ESSENCIALMENTE DIGRESSIVO

A fim de ilustrar melhor o que foi exposto no capítulo anterior, é necessário entendermos o funcionamento interno da obra de Sterne. Afinal, ao compreendermos a estrutura narrativa de *Tristram Shandy* e analisarmos os artifícios usados na construção da autobiografia ficcional, tornar-se-á mais clara a maneira pela qual Sterne pensa outra possibilidade para o gênero e como Sterne está pensando o gênero romance já dentro de seu próprio livro .

De acordo com o capítulo anterior, entendemos que no século XVIII não era incomum encontrar o nome de protagonistas já no título das obras. Dessa maneira, *Robinson Crusoe* (1719), *Moll Flanders* (1722), *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748) e *Tom Jones* (1749), por exemplo, são todos livros cujo assunto principal é a trajetória das personagens designadas em seus títulos. Natural, pois, que o leitor da época, ao se deparar com o título *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, criasse, logicamente, a expectativa de ler a respeito da vida e opiniões de Tristram Shandy.

O leitor, contudo, se choca quando o assunto é a narração de Tristram Shandy. Pois, o que acontece aqui é que "*Tristram Shandy* is an elaborate evasion of the promise given in the title" [108]. Ou seja, a premissa básica anunciada no título do romance de Sterne simplesmente não se cumpre e, na autobiografia de Tristram, não ficamos sabendo nem de sua vida, nem de muitas de suas opiniões (geralmente eclipsadas pela quantidade de ideias de seu pai, de seu tio e do criado de seu tio). A leitura do romance deixa claro:

> The whole tale is one massive irrelevancy – a jest, a sport, a gratuitous act, a"COCK and a BULL" story as Yorick comments in the novel's closing sentence. (...) Because Tristram's own life is so closely meshed with the lives of those around him, we end up knowing a lot about them and very little about him. Since the human subject is an effect of the Other, Tristram must describe these others in order to get round to himself, which is why he never quite does. After two volumes of the book, he has still not gotten himself born. After nine volumes, we do not even know what he looks like. In writing forward into a future, he finds himself being dragged backwards into the past. The novel is about the attempt to get the novel started.[109]

De fato, ao fim do nono volume são poucas as informações pontuais sobre Tristram. Logo no início, ele nos conta sobre o momento de sua concepção e nos informa que seu caráter melancólico pode vir justamente do fato de a mãe ter feito uma pergunta inadequada no momento da relação, enfraquecendo os humores dos homúnculos do pai. Engana-se, contudo,

---

[108] BOOTH, Wayne. **The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy**. In: Publications of the Modern Language Association (PMLA), Vol. 67, No. 2 (Mar., 1952), pp. 163-185, p. 164.
[109] EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 80.

o leitor cuja opinião é a de que este início *ab ovo* seria o prenúncio de uma narrativa detalhada sobre a vida de Tristram. Para além da trágica desventura inicial de sua vida, há apenas o relato do achatamento de seu nariz pelo fórceps do Dr. Slop, a troca de nome (ele deveria se chamar Trismegistus, não Tristram), sua circuncisão por uma janela e duas viagens à Europa. Pontualmente, são essas as informações de um livro composto de mais de seiscentas páginas.

Para além dos poucos fatos de sua própria vida, o que testemunhamos é a facilidade com que o narrador se desvia do assunto principal. Assim, Tristram, ao invés de se ater à própria vida, objeto central de uma autobiografia, vai nos relatar as teorias estapafúrdias de seu pai, as manias do tio, o breve romance do tio com a viúva Wadman etc. Por sua vez, as histórias dos parentes também se verão fragmentadas por outras digressões e interpolações de narrações, documentos ou até mesmo sermões.

O leitor, por sua vez, não pode acusar Tristram de não o ter alertado. Logo no primeiro volume do romance, o narrador já deixa clara sua posição contrária não apenas às regras das poéticas clássicas, mas também a qualquer outro tipo de poética que venha a cruzar seu caminho (nesse sentido, podemos pensar em sua sátira às convenções que vinham se estabelecendo quanto ao gênero romance). Tristram, dessa forma, expõe o tom do livro que está a escrever:

> For which cause, right glad I am, that I have begun the history of myself in the way I have done; and that I am able to go on tracing every thing in it, as Horace says, *ab ovo*. Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; - (I forget which) – besides, if it was not so, I should beg Mr Horace's pardon; - for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived.[110]

Ao se colocar contra as regras estéticas preestabelecidas, Tristram evidencia a intenção de escrever sua história à sua maneira – agrade isso ou não aos críticos e aos leitores. O livro é seu e ele faz o que bem entender. Assim, por exemplo, ao fim do nono volume, ele simplesmente pula o décimo oitavo capítulo e, antes de retomá-lo, depois do vigésimo quinto, dá uma satisfação aos curiosos sobre os motivos que o levaram a isso: " So I don't take it amiss – All I wish is, that it may be a lesson to the world, '*to let people tell their stories their own way*'" [111].

[110] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 38. "Pela dita razão, estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab Ovo*, conforme diz Horácio. Horácio, bem o sei, absolutamente não recomenda essa maneira de narrar. Mas o cavalheiro em questão falava tão-só de um poema épico ou de uma tragédia; - (esqueci qual) – ademais, se assim não fosse, cumprir-me-ia pedir perdão ao Sr. Horácio; - pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse", p. 50.
[111] Ibidem, p. 602.

O intento de contar sua história de maneira livre, desimpedido de regras e preceitos estéticos, dá ensejo às mais inesperadas liberdades narrativas. O próprio Tristram, em momentos de pouca modéstia, reconhece a originalidade de seu trabalho:

> - Certainly, if there is any dependence upon Logic, and that I am not blinded by self-love, there must be something of true genius about me, merely upon this symptom of it, that I do not know what envy is: for never do I hit upon any invention or device which tendeth to the furtherance of good writing, but I am instantly make it public; willing that all mankind should write as well as myself.
> - Which they certainly will, when they think a little.[112]

A inventividade de Tristram Shandy, fazendo os malabarismos narrativos que bem entende, acaba por produzir um livro que está em constante diálogo com os artifícios recorrentes da ficção do ainda nascente romance inglês, de modo a serem constantemente colocados em xeque. Para tanto, Sterne complexifica os elementos básicos de um romance: apresentação de personagens, o tratamento do tempo e do espaço, a disposição de capítulos e dedicatória, elementos tipográficos etc.

A impossibilidade de narrar a própria vida em uma autobiografia faz com que Sterne não somente questione, tendo em vista as obras da época, os elementos anteriormente citados e sua capacidade de representar uma vida com realismo, mas também o tornou, posteriormente, autor de algo tido como um "anti-romance" [113]. Ao longo do século XVIII, o romance ainda vinha se estabelecendo como novo gênero preferido de um público leitor igualmente novo – composto principalmente por comerciantes, profissionais independentes e mulheres - e, na medida em que mais publicações apareciam, os debates sobre o gênero também se estendiam. Portanto, enquanto o romance ainda se solidifica, Tristram já aparece para questionar e satirizar os artifícios narrativos reivindicados para o gênero. Assim,

> Sterne has spotted the fact that realism is ultimately impossible, because one representation leads to another, and that to another, until you are plunged into utter confusion. Every narrative must be selective – but then how can it be truth life? You cannot tell the truth, and shape the truth, at the same time. He has also spotted the fact there are really no rules to novel-writing. (...) If Sterne's novel seems an astonishingly modernist work, it is partly because it comes at a time when the novel itself is still at a probatory stage, fluid and provisional in its procedures.[114]

---

[112] Ibidem, p. 586. "- 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", p. 592.

[113] Nesse sentido, Laurence Sterne é frequentemente associado a obras que desafiam os limites do romance, como *Ulysses*, *Finnegans Wake*, *Doutor Fausto*, *As Ondas*, *Moby Dick* etc.

[114] EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 81.

Na medida em que Sterne produz o questionamento de aspectos do romance dentro de sua obra, torna-se primordial entender a maneira como o autor construiu e estruturou a história de seu narrador-personagem e como está fazendo referência a procedimentos narrativos de outros autores da época. Analisar a narrativa de *Tristram Shandy* (em suas digressões, tratamento do tempo e manipulação de aspectos típicos de romances) é não apenas compreender as voltas e escolhas feitas por Sterne, mas também perceber a progressiva solidificação do romance como gênero – pois a sátira de aspectos tidos como certos em um gênero mostra um determinado estabelecimento do mesmo e a existência de já conhecidas por seus leitores.

Para tanto, nossa análise partirá do que acreditamos ser essencial na construção de *Tristram Shandy*: o aspecto digressivo. As digressões permeiam todo o romance de Sterne e os outros aspectos do livro acabam sendo contaminados diretamente por elas. Portanto, a compreensão do princípio digressivo vai colaborar para a análise de outros aspectos do romance de Sterne. Dessa forma, poderemos entender dois pontos centrais relacionados ao romance de Sterne: a maneira pela qual Tristram conta (ou até mesmo *não* conta) sua história e como, pelo princípio digressivo da obra, Sterne testa ao máximo o romance e redefine-o como forma livre por excelência.

Como já percebido, Tristram não é um narrador objetivo, do tipo que vai direto ao ponto. Pelo contrário: ao invés de uma autobiografia centrada nos eventos de sua vida, ele frequentemente se perde do objetivo principal e fala de assuntos paralelos. Nesse sentido, poderíamos dizer que ele não se submete "aos imperativos da linha reta e quebra a linearidade narrativa com ziguezagues sobre os quais não presta contas a ninguém" [115].

Muito do caráter digressivo da figura de Tristram[116] tem relação com o fato de ele ser o que Wayne C. Booth classifica como "*self-conscious narrator*",

> who intrudes into his novel to comment on himself as writer, and on his book, not simply as a series of events with moral implications, but as a created literary product. Other kinds of intrusion will necessarily figure occasionaly in this account. [117]

[115] ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e Melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis.** São Paulo: Companhia das Letras, p. 60.

[116] Cabe lembrar, aqui, da relação entre o caráter digressivo do próprio Tristram e a escrita livre da obra. A escrita livre não é condicionada apenas pelo caráter digressivo do narrador – também é importante para a escrita livre, por exemplo, os comentários metaficcionais e a intenção de contar cada detalhe da vida. Por outro lado, o caráter digressivo, somado à vontade de não seguir poéticas, colabora fortemente para um distanciamento da história principal e para as digressões metaficcionais sobre como escrever um romance. Por fim, é importante não nos esquecermos de que tudo isso são ideias mobilizadas pelo autor, Laurence Sterne, que procura criar caminhos para questionar e subverter recursos narrativos.

[117] BOOTH, Wayne C. Op. Cit., p. 165.

Neste particular, a inovação de Sterne não está propriamente na criação de um narrador intruso, mas na maneira como o faz: é típico de Tristram não contribuir para a economia do texto, mas sim aumentar a confusão decorrente das intromissões digressivas.

Ademais, Tristram, além de narrador, também é personagem de sua própria obra. Afinal de contas, está contando a história de sua própria vida, da qual o protagonista só poderia ser ele mesmo – pelo menos em um primeiro momento, antes de testermunhamos sua capacidade de não falar muito de si. Dessa maneira, Tristram precisará lidar com sua história em um duplo sentido: primeiramente, como narrador e organizador do enredo; em segundo lugar, Tristram acaba virando personagem de si mesmo, tendo em vista o fato de que precisa fazer uma narração sobre sua pessoa. Nesse sentido, o narrador é, concomitantemente, responsável pelas digressões não só como narrador, mas também como personagem com tendências digressivas e que precisa narrar sua própria história. Consequentemente, a narração de Tristram é influenciada por sua tendência digressiva, e a personalidade digressiva do narrador/personagem reflete diretamente na maneira pela qual é estruturada a autobiografia. Para criar tal efeito, Laurence Sterne insere propositadamente as digressões no livro, mobilizando tais recursos narrativos para refletir, no narrador, a personalidade de sua própria personagem – o que impossibilita, por fim, o desenvolvimento progressivo da vida de Tristram.

O Tristram narrador/personagem tem consciência de sua personalidade digressiva – e faz uso dela na reivindicação de uma escrita livre, onde o aspecto digressivo contamina os aspectos narrativos. Portanto, assim como avisa ao leitor que não seguirá nenhuma poética, escrevendo um livro livre e original, ele também deixa claro o fato de que é governado por sua pena: "—But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, -- it governs me, -- I govern not it" [118]. Em seu "civil, nonsensical, good-humored Shandean book" [119], o caráter digressivo é evidente na figura do narrador – cuja opinião, aliás, é a de que desviar-se do caminho é bom até para a saúde![120] A partir daí, Tristram vai expor ao leitor o tom daquilo que pretende escrever, diretamente influenciado por sua tendência à digressão. A história de sua vida, ele garante, estará permeada por elas. Deste modo, sua história é progressiva e digressiva ao mesmo tempo. A intenção de escrever uma autobiografia vai se misturar às frequentes intromissões e desvios:

> By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance

[118] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 403.
[119] Ibidem, p. 422.
[120] Ibidem, p. 356.

> with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, - and at the same time.[121]

Para Tristram, não há como ser diferente. Afinal, as digressões são a alma e a luz do livro, um elemento essencial da narrativa:

> Digressions, incontestably, are the Sunshine; - they are the life, the soul of reading; - take them out of this book for instance, - you might as well take the book along with them; - one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; - he steps forth like a bridegroom, - bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail.[122]

Contudo, durante a leitura de *Tristram Shandy* o que se nota é a absoluta predominância do caráter digressivo sobre o progressivo. Quanto mais o livro avança, mais Tristram se afasta de sua própria vida e mais se emaranha em digressões. Prova cabal disso é que o oitavo livro, por exemplo, não passa de uma grande digressão em relação ao conjunto apresentado. Nele, não há nenhuma palavra sobre o que precisava ser dito para continuar o sétimo livro, mas páginas e mais páginas sobre a fuga da morte ao longo de um *tour* pela Europa. Com o decorrer das páginas, *Tristram Shandy* passa a ser muito mais uma digressão à vida de Tristram do que a autobiografia sugerida no título.

Logo, o *self-conscious narrator* Tristram, ao longo de suas frequentes intromissões, anda por linhas cada vez mais tortas e confusas. Como consequência, as digressões irão contaminar todos os elementos da obra: a organização de capítulos, o tratamento do tempo, a apresentação de personagens, a escrita da dedicatória e do prefácio etc.

Para termos uma ideia da quantidade de digressões presentes em *Tristram Shandy*, nos parece pertinente partirmos da classificação que Sérgio Paulo Rouanet faz delas. Para o crítico, é possível separá-las em quatro grupos distintos: digressões extratextuais, auto-reflexivas, opinativas e narrativas.

As digressões ditas extratextuais seriam aquelas "compostas de materiais já prontos, externos ao texto, e nele incorporados em bloco, sem alterações significativas"[123]. Nesse sentido, aparecem a discussão sobre o batismo por doutos da Sorbonne (I,20), o sermão escrito por Yorick e lido por Trim (II,17), a transcrição da excomunhão de Ernulphus (III, 10) etc. Esses trechos, por mais que não tenham sido compostos pelo narrador, fazem parte da obra

[121] Ibidem, p. 95. "Graças a esse dispositivo, a maquinaria de minha obra é de uma espécie única; dois movimentos contrários são nelas introduzidos e reconciliados, movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também, - isso ao mesmo tempo", p. 106

[122] Ibidem, idem. "As digressões são inconstestavelmente a luz do sol; ----- são a vida, 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; devolvei-as ao autor; --- ele se adiantará como um noivo, --- e saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar", p. 106.

[123] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 62.

final, do corpo do texto como um todo. Portanto, mesmo que digressivos e não feitos pelo narrador, são textuais e estão dentro do conjunto da obra – inseridos nesta pelo autor de forma proposital, para causar um efeito de sentido.

Muito semelhantes às digressões extratextuais são as digressões narrativas: histórias paralelas que contrastam "com a pobreza da história principal"[124]. Tais histórias, como o conto de Slawkenbergius (início do volume IV), são narrativas aleatórias à vida de Tristram e não contribuem para o objetivo central da autobiografia. Tal como as digressões extratextuais, são inseridas na obra pelo narrador e fazem parte do conjunto final, de modo que sua presença exerce um efeito na visão do livro como um todo.

Com a presença da palavra "opiniões" no título, é de se esperar que elas apareçam em grande quantidade. Contudo, em mais uma quebra de expectativa, não são presentes apenas as opiniões de Tristram. Pelo contrário: as opiniões do narrador são poucas quando comparadas às de seu pai, Walter, e de seu tio, Toby. Tais digressões

> abrangem (...) uma variedade surpreendente de assuntos, pois a família Shandy tem opiniões sobre tudo e disserta sobre tudo, sem nenhum compromisso com as fontes e a exatidão documental. É nessas digressões, em que as opiniões se revezam sem nenhuma preocupação com a coerência, que se patenteia o caráter "volúvel" da subjetividade shandiana[125].

As digressões opinativas aparecem em meio à narrativa principal e contribuem muito para o desvio da autobiografia. Destarte, as opiniões tomam o lugar da narrativa e trazem como consequência a interrupção abrupta da narrativa em andamento, sendo um elemento a mais para a supressão do projeto inicial de autobiografia. Enquanto conta sobre seu nascimento, por exemplo, Tristram se vê envolto na explicação das tragédias que aconteceram com ele, as quais estão diretamente ligadas às teorias estapafúrdias do pai (sua teoria sobre nomes e sobre narizes, que demandam longos esclarecimentos). As explicações do pai e as discussões entre o pai e o tio fazem com que o narrador se perca, ficando por vezes inconclusas em nome de algo mais imediato na narrativa:

> Every thing in this world, continued my father, (filling a fresh pipe)-------- every thing in this earthly world, my dear brother Toby, has two handles; - - not Always, quoth my uncle Toby, - - - at least, replied my father, every one has two hands, ------- which comes to the same thing --------- Now, if a man was to sit down coolly, and consider within himself the make, the shape, the construction, com-at-ability, and convenience of all the parts which constitute the whole of that animal, call'd Woman, and compare them analogically – I never understood rightly the meaning of that word, quoth my uncle Toby. ----- ANALOGY, replied my father, is the certain relation and agreement, which different – Here a Devil of a rap at the door snapp'd my father's definition (like his tabacco-pipe) in two, and, at the same time, crushed the head

[124] Ibidem, p. 64.
[125] Ibidem, idem.

> of as notable and curious a dissertation as ever was engendered in the womb of speculation; - it was some months before my father could get an opportunity to be safely deliver'd of it: --- And, at this hour, it is a thing full as problematical as the subject of the dissertation itself, - - (considering the confusion and distress of our domestic misadiventures, which are now coming thick one upon the back of another) whether I shall be able to find a place for it in the third volume or not. [126]

Assim como a narrativa da vida de Tristram adentra frequentemente em digressões, as opiniões do pai - digressivo como o filho - também se estendem ou ficam incompletas.

Na miríade de teorias e opiniões apresentadas ao longo do livro, a narrativa da vida de Tristram fica em segundo plano, o que deixa o narrador frustrado e confuso quanto ao andamento de sua obra. O sentimento que contagia o narrador (e, por extensão, o próprio leitor) é o mote para o principal tipo de digressão presente em Tristram Shandy: a "auto-reflexiva" [127], "comentários sobre sua [do livro] qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição" [128].

Em tais digressões,

> Sterne desdenha apagar-se atrás do livro para criar uma ilusão de objetividade. Estamos longe do *moit haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor numa instância neutra por intermédio da qual a realidade se auto-representa. Ao contrário, Sterne faz questão de dizer que sua obra é uma construção subjetiva, uma bela máquina cujas engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor.[129]

Apesar das outras categorias digressivas se desviarem do objetivo principal do livro, são as digressões auto-reflexivas as que evidenciam em maior grau a transgressão shandiana. São essas digressões as grandes responsáveis por quebrar o pacto ficcional e lembrar ao leitor que o que ele está lendo é uma obra de ficção, construída com artifícios calculados. Ao realizar esse movimento, Tristram está sempre se revelando como narrador da história e, ao mostrar-se perdido quanto ao andamento da narrativa, traz a mesma sensação ao leitor.

---

[126] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 121-2. "- Tudo neste mundo, continuou meu pai (enchendo um novo cachimbo) --- tudo neste mundo terreno, meu caro irmão Toby, tem duas pegas. ---- Nem sempre, disse o tio Toby Pelo menos, redarguiu meu pai, cada um de nós tem duas mãos, --- o que vem a dar no mesmo Pois bem, se um homem se sentasse calmamente e considerasse de si para si a estrutura, a forma, a construção, a acessibilidade e conveniência de todas as partes que constituem o conjunto desse animal chamado Mulher, e as comparasse analogicamente. ----- Nunca compreendi bem o significado dessa palavra, disse o tio Toby. – ANALOGIA, replicou meu pai, é uma certa relação e congruência que diferentes Neste ponto, o diabo de uma batida na porta quebrou a definição de meu pai (como o seu cachimbo) em dois pedaços, e, ao mesmo tempo, esmagou a cabeça de uma das mais notáveis e curiosas dissertações jamais engendradas no seio da especulação; passaram-se alguns meses até que meu pai pudesse ter uma oportunidade de pari-la com segurança. – E, neste momento, é coisa tão problemática quanto o tema da própria dissertação, --- (considerando-se a confusão e aflição de nossas desventuras domésticas, que agora se atropelavam umas às outras) poder eu arranjar ou não um lugar para ela no terceito volume", p. 131.

[127] Caracterizada pelos comentários que faz sobre a própria obra, a digressão "auto-reflexiva" poderia ser igualmente compreendida como uma digressão metaficcional, que fala a todo momento sobre elementos do próprio texto. E, nos casos referentes aos comentários sobre digressões, poderia ser igualmente compreendida como metadigressiva.

[128] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 62.

[129] Ibidem, idem.

Entre as digressões auto-reflexivas, é muito comum uma espécie de "meta digressão" – basicamente, "digressões sobre digressões"[130]. Nestas, o narrador expõe sua opinião sobre as digressões e tece comentários sobre a matéria digressiva feita ou a fazer. Isso se dá, sobretudo, pelo fato de que Tristram é um narrador *intencionalmente* digressivo e em vários momentos planeja as digressões que irá inserir em seu livro. Escrever muito tempo sobre um único assunto ou aspecto de sua vida é demais para ele. Logo, a matéria heterogênea deve fazer seu aparecimento como parte vital da obra:

> Upon looking back from the end of the last chapter, and surveying the texture of what has been wrote, it is necessary, that upon this page and the five following, a good quantity of heterogeneous matter be inserted, to keep up that just balance betwix wisdom and folly, without which a book would not hold together a single year: nor is it a poor creeping digression (which but for the name of, a man might continue as well going on in the king's highway) which will of the business – no; if it is to be a digression, it must be a good frisky one, and upon a frisky subject too, where neither the horse or his rider are to be caught, but by rebound.[131]

Acompanhadas das digressões sobre digressões, estão as digressões metaficcionais. Nelas, encontramos, no meio do próprio livro, comentários sobre as escolhas de Tristram ou sobre o rumo da narrativa. É na digressão metaficcional que Tristram vai se confessar perdido, enredado em seus desvios:

> I declare, I do not recollect any one opinion or passage of my life, where my understanding was more at a loss to make ends meet, and torture the chapter I had been writing, to the service of the chapter following it, than in the present case: one would think I took a pleasure in running into difficulties of this kind, merely to make fresh experiments of getting out of 'em – Inconsiderate soul that thou art! What! are not the unavoidable distresses with which, as an author and a man, thou are hemmed in on every side of thee – are they, Tristram, not suficient, but thou must entangle thyself still more?
>
> It is not enough art in debt, and that thou hast ten cartloads of thy fifith and sixth volumes – still unsold, and art almost at thy wit's end, how to get them off thy hands?[132]

---

[130] Ibidem, p. 64.

[131] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 585. "Relendo o último capítulo do fim até o começo, e vistoriando a textura do que ali está escrito, torna-se necessário, neste 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", p. 591.

[132] Ibidem, p. 520. "Declaro não recordar nenhuma outra opinião ou passagem de minha vida em que o meu entendimento tivesse tanta dificuldade em juntar as pontas e forçar o sentido do capítulo que eu estivera a escrever, em prol do capítulo seguinte, do que no caso presente: seria até de pensar que me comprazo em meter-me em dificuldades desse tipo tão-somente para levar a cabo novos experimentos de como safar-me delas. --- Alma irrefletida a tua! Como! Não são suficientes as inevitáveis aflições de que, como autor e como homem, te vês rodeado por todas as partes? --- Para que, Tristram, procuraste enredar-te ainda mais? Não basta estares endividado e teres dez carradas do teu quinto e sexto volumes ainda --- ainda por vender e já não esgotaste quase todos os recursos de tua imaginação na tentativa de te livrares dele?", p. 529.

É igualmente na digressão metaficcional que Tristram interrompe a narrativa abruptamente e se dá conta da quantidade de coisas deixadas para trás e que ainda precisa fazer. Tais interrupções irão recordar ao leitor não apenas as promessas feitas e não cumpridas por Tristram em termos de matéria narrativa, mas também evidenciará o efeito narrativo decorrente do narrador/personagem: a narrativa se torna extremamente digressiva não só pelo caráter digressivo de Tristram, mas também porque a vida do narrador (atarefado, correndo contra o tempo em busca de detalhes minuciosos) interfere diretamente na narração de sua vida como personagem, e as impossibilidades que cruzam seu caminho complicam uma narração linear da autobiografia. Destarte, não é incomum Tristram perceber que, para falar sobre um determinado assunto ao qual chegou, precisaria voltar atrás e esclarecer uma série de informações que já deveriam ter sido dadas sobre o mesmo assunto. Sendo narrador e personagem, Tristram narra o fato de ter se perdido como narrador e coloca em foco sua falta de planejamento – de modo que a narrativa principal se perde também pelos comentários que o narrador faz sobre o andamento e os detalhes a serem acrescentados. Assim, notar as inúmeras incompletudes traz igualmente outra lista de coisas a serem feitas ao longo do livro:

> You must know, my uncle Toby mistook the bridge as widely as my father mistook the mortars. – but to understand how my uncle Toby could mistake the bridge, -- I fear I must give you an exact account of the road which led to it; -- or to drop my metaphor, (for there is nothing more dishonest in an historian, than the use of none),
> – in order to conceive the probability of this error in my uncle Toby arright, I must give you some account of an adventure of Trim's, though much against my will. I say much against my will, only because the story, in one sense, is certainly out of its place here; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle Toby's amours with widow Wadman, in which Corporal Trim was no mean actor, -- or else in the middle of his and my uncle Toby's campaings on the bowling-green, -- for it will do very well in either place; -- but then if I reserve it for either of those parts of my story, -- I ruin the story I'm upon, -- and if I tell it here – I antecipate matters, and ruin it there.
> - What would your worship have me to do in this case?
> - Tell it, Mr Shandy, by all means. – You are so a fool, Tristram, if you do.[133]

[133] Ibidem, p. 215. "Deveis saber que o tio Toby se enganava em relação à ponte, tanto quanto meu pai em relação aos morteiros; ---- mas para compreenderdes como o tio Toby pôde enganar-se com respeito à ponte, --- receio que me seja preciso dar-vos uma descrição exata do caminho que o levou a isso; --- ou, para deixar de lado a minha metáfora, (já que não há nada mais desonesto, num historiador, que fazer uso delas), -- a fim de entender devidamente a probabilidade de tal erro por parte do tio Toby, devo dar-vos alguma explicação acerca de uma aventura de Trim, embora o faça contra a vontade. Contra a vontade tão-somente porque 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, nos quais o Cabo Trim foi ator e não dos menores, --- ou então entre as campanhas dele e do tio Toby no campo de jogo de balão, --- pois ficará muito bem em qualquer um desses lugares; --- todavia, se eu o reservar para uma dessas partes de minha história, --- arruinarei a história que estou contando agora, -- e se eu a contar aqui, --- anteciparei sucessos e a arruinarei ali. – 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", p. 224-5.

Por fim, é frequente a interrupção da narrativa para que Tristram dê avisos e considerações ao leitor – o que é incluído nas digressões metaficcionais, pois há uma interrupção do fluxo principal em prol de comentários sobre a própria narrativa. Nestas, é comum vermos Tristram "congelar" [134] uma cena enquanto faz seus adendos:

> I HAVE dropped the curtain over this scene for a minute, -- to remind you of one thing, -- and to inform you of another.
>
> What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course; for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then 'twould come in pat hereafter, and be of more advantage here than elsewhere. – Writers had need look before them, to keep up the spirit and connection of what they have in hand. [135]

Eis, portanto, uma breve apresentação dos quatro principais tipos de digressão em *Tristram Shandy*. Entretanto, cabe ainda ressalvar um aspecto relacionado às digressões aqui apresentadas. *Tristram Shandy* é, de fato, um livro conhecido por seu aspecto digressivo e os grupos apresentados demonstram sua variedade e predominância ao longo da obra. Digressões opinativas, auto-reflexivas, narrativas e extratextuais, contudo, podem ser encontradas em outras obras. O aspecto que torna tais digressões tipicamente shandianas é a maneira como elas fragmentam a narrativa, criando segmentações. Dessa forma, a narrativa principal não só é invadida por digressões, como essas digressões também são invadidas por outras digressões. Assim, uma primeira segmentação (entre a narrativa principal e uma primeira digressão) pode se desdobrar em outras subsegmentações, fruto direto de digressões dentro de digressões. Mais uma vez, Tristram aparenta ter consciência do fato:

> ---- This is vile work. – For which reason, the beginning of this, you see, I have constructed the main work and the adventitious parts of it with such intersections, and have so complicated, one wheel within another, that the whole machine, in general, has been kept a-going; - and, what's more, it shall be kept a-going these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits.[136]

A fragmentação presente em *Tristram Shandy* fica evidente através da análise de um longo trecho da obra. No capítulo XXI do primeiro livro, a conversa entre Walter e Toby é

---

[134] Sérgio Paulo Rouanet classifica esse artifício como "efeito Bela Adormecida": a cena, congelada, fica estática, como que "adormecida", até o momento em que é retomada exatamente do momento onde parou, depois de longas digressões.

[135] Ibidem, p. 159. "Desci a cortina sobre esta cena por um minuto, --- a fim de lembrar-vos de uma coisa, --- e informar-vos de outra. O que tenho a informar-vos está, reconheço-o, um pouco fora de seu devido lugar; -------- porque deveria ter-vos sido dito há cento e cinquenta páginas atrás, não fosse eu ter antevisto, então, que seria mais oportuno referi-lo depois, mais vantajoso contá-lo aqui do que alhures Carecem os autores de olhar adiante de si a fim de manter o espírito e a conexão do que tenham em mãos", p. 169.

[136] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 94-5. "------- Este é um trabalho ingrato Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, contruí a parte principal e as adventícias com tais intersecções, e compliquei e envolvi os movimento digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a matéria, no geral, tem-se mantido em movimento; ---- e, o que é mais, manter-se-á em movimento nos próximos quarenta anos, se aprouver à fonte da saúde bendizer-me com vida tão longa e tanto bom humor", p. 107.

interrompida para que o leitor possa conhecer um pouco mais sobre o caráter do tio de Tristram. A conversa interrompida só será retomada no sexto capítulo do segundo livro. Entrementes, uma diversidade impressionante de matéria narrativa se apresenta: a ligação entre o clima inglês e a personalidade dos ingleses; um lamento de Tristram, que gostaria de ter nascido em outra época; comentários sobre o humor do tio Toby; um pouco da história da tia Dinah, polêmica que rachou a família; a criação do *argumentum fistulatorium* por Tristram; um discurso sobre os métodos que devem ser reconhecidos; uma digressão falando sobre digressões; o famoso louvor às digressões; comentários sobre o caráter dos homens; o que são *"hobby-horses"* e como eles dizem muito sobre o caráter de uma pessoa; um pouco da história do ferimento do tio Toby; a perplexidade do tio ao ser questionado sobre o ferimento na virilha; um breve diálogo com os críticos do primeiro volume de sua obra; comentários acerca do *Ensaio sobre o entendimento humano*, de Locke; como o tio fica impaciente com a recuperação do ferimento e resolve ir embora de Londres para o interior; a promessa de contar, em um futuro próximo, as aventuras de Toby e Trim no quintal, em meio às fortificações.

Uma pausa que aparentava ser breve, com o intuito de falar sobre o caráter do tio, se estende para dez capítulos com variados assuntos – a maioria deles alheios ao perfil de Toby. Nesse sentido, poderíamos entender a ideia de fragmentação proposta por Rouanet. Ao congelar a cena da conversa entre o pai e o tio, um novo fragmento narrativo surge, composto pelo comentário sobre o clima e a personalidade dos ingleses. A mudança seguinte de assunto gera um novo fragmento e, pela quantidade acima apresentada, podemos perceber que eles são muitos. No sexto capítulo do segundo livro, 32 páginas depois, quase havíamos esquecido o que é que deveria ser retomado pela narrativa.

Como este exemplo demonstra, a "riqueza de digressões vai produzir uma fragmentação extrema. Como em todos os livros shandianos, a narrativa principal é secionada por narrativas paralelas e por digressões de todo o tipo, que por sua vez se cortam entre si e são cortadas pela narrativa principal." [137] Diante da capacidade de Sterne de criar tantos fragmentos, poderíamos afirmar que "*Tristram Shandy* é a montagem supremamente bem-sucedida de todos esses fragmentos" [138].

Relacionada à ideia da segmentação da obra, na medida em que as digressões se sucedem umas às outras, está uma das características centrais da escrita de Sterne: a associação

[137] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 117.
[138] Ibidem, p. 67.

de ideias[139], indicando a maneira pela qual o narrador se deixa levar por seus pensamentos, guiado por seu já conhecido caráter digressivo, e os reflete no livro e no andamento da narrativa. Tristram, deixando-se levar por seus pensamentos, acaba por criar, dentro da narrativa, uma exposição de tudo que lhe vem à mente. Consequentemente, podemos perceber as digressões de Tristram não como pensamentos completamente aleatórios, cujo objetivo seria somente o de confundir o leitor. Não. Ao lermos *Tristram Shandy*, o que acompanhamos é justamente, no caminhar de suas ideias, um princípio de analogia que rege todos seus pensamentos. Logo, "l'insertion des digressions est ainsi doublement motivée: elles n'interrompent pas les histoires à des moments anodins ou indifférents de leur développement et leur sujet, même s'il n'entretien pas de relation diégétique directe avec elles, n'est pas insignificant."[140]

O trecho acima citado, entre o capítulo 19 do livro I e o capítulo 6 do livro II, seria um claro exemplo de como a analogia leva Tristram de um assunto a outro, como uma conversa descontraída que facilmente se desvia do assunto primeiro. Outro exemplo é o que começa no capítulo 31 do terceiro livro. A decepção do esmagamento do nariz de Tristram é seguida pela explicação do fato de que o pai tinha seus caprichos. Antes, contudo, de explicar a teoria do pai, Tristram precisa definir o que é um nariz para não ser mal interpretado e tem um diálogo com seu amigo Eugenius sobre a probabilidade de o livro ser mal compreendido por conta do emprego da palavra "nariz". Disto, Tristram é levado a falar sobre o tamanho do nariz de seu bisavô e da predileção da família por narizes longos – portanto, uma preferência adotada por Walter por meio de uma tradição familiar. Depois de falar tanto sobre narizes, Tristram reitera mais uma vez seu pedido para que a ideia de nariz não seja mal interpretada em seus escritos. Então, Tristram, partindo da decepção do pai, conta ao leitor como este, devido a suas opiniões

[139] A associação de ideias à qual nos referimos não está relacionada ao fluxo de consciência comum nos romances psicológicos do século XX. A associação de ideias, aqui, contribui mais para o questionamento da forma do que para um aprofundamento psicológico. No século XX, há a dissolução narrativa das personagens de modo "sério", diferentemente do que vemos em Sterne. Nesse sentido, um fluxo de consciência voltado à interioridade é diferente da associação de ideias de Tristram, um narrador que sempre rompe o fio narrativo, mas que se volta constante e intencionalmente ao leitor e ao projeto de escrever a autobiografia, e não a uma interioridade psicológica complexa. A diferença básica seria a de que, principalmente nos romances psicológicos do século XX, o fluxo de consciência acontece como movimento de investigação psicológica da personagem por meio do narrador; aqui, o que testemunhamos é o andamento dos diversos pensamentos que Tristram joga ao leitor, mas não propriamente a investigação de sua personalidade com um fundo psicológico. Assim, as associações de Tristram giram muito mais em torno do viés cômico e, por vezes, tendendo a se perder e não concretizando o projeto autobiográfico. No fluxo de consciência de romances do século XX, a entrada na mente da personagem não significa que o enredo sairá do controle e desviará para outro caminho. Assim, quando nos referirmos à ideia de "associação de ideias" – a qual estará muito presente na questão da digressão temporal -, estamos falando de um movimento diferente do fluxo de consciência de romances cujo foco é a vida psicológica de maneira mais complexa.

[140] MICHEL, Christian. *Analectique de la digression dans Tristram Shandy*. In: MICHEL, Christian (org.). **Naissance du roman moderne: Rabelais, Cervantès, Sterne**. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre: 2007, p. 278.

singulares, poderia ser facilmente vítima de um ataque violento, do qual teria problemas em se defender.

Ademais, se o tio tinha toda uma biblioteca sobre fortificações, era bom deixar claro que o pai tinha uma biblioteca toda sobre narizes. Ah, mas vejam só, Tristram acaba de falar de seu tio. Façamos uma pausa; então, ele sugere, para um pequeno tributo à bondade do tio. Voltando aos narizes e à biblioteca, são citados alguns volumes do pai sobre narizes e a decepção deste em ler Erasmo – Walter gostava da doutrina, mas não da sutileza.

Então, uma página marmorizada.

A seguir, retomando o assunto dos livros, Tristram se recorda da admiração do pai por Slawkenbergius. Mas, já que Slawkenbergius foi citado, por que não reproduzir um de seus contos? O quarto volume, portanto, abre com a reprodução de um dos escritos favoritos do pai sobre narizes e só após o término do conto é que retornaremos ao lamento do pai pelo nariz amassado de seu filho, já no segundo capítulo do quarto livro.

Com mais este exemplo, é evidente a relação entre segmentação e analogia em *Tristram Shandy* – sendo essa junção um dos gatilhos para o grande número de digressões presentes no romance. Portanto, "dans *Tristram Shandy*, l'analogie, entendue comme processe de pensée et non dans son acception affaible, est un principe de composition qui règle l'usage de la digression". [141] A consequência de tal mecanismo é clara:

> La discontinuité et la rupture de la linéarite du récit, le bouleversement de la chronologie, l'insertion de digressions hors-norme, qui sont simultanéament arrêt et relance, interdisent au lecteur de s'installer confortablement dans la fiction et l'arrechent à la fascination référentielle. Tous ces traits sont autant des marques de la modernité formelle de *Tristram Shandy*. Il convient pourtant de préciser que c'est la convocation romanesque d'une figure de pensée (l'analogie) qui permet de leur donner sens, et de les soustraire ou à l'originalité provocative.[142]

Poderíamos concluir, portanto, o papel imprescindível das digressões no romance de Sterne. Como previsto pelo narrador, elas estão muito presentes e são parte fundamental do que julga ser um bom livro. Contudo, como também já ressaltado, o narrador tende cada vez mais às digressões, abandonando o relato de sua vida e a exposição de suas opiniões. O desenrolar de *Tristram Shandy* está sujeito ao andamento da mente de Tristram e, pelo princípio da analogia, o que testemunhamos é a segmentação da narrativa principal pelas digressões – ou até mesmo a segmentação da segmentação, na medida em que uma digressão interrompe outra digressão antes do retorno ao assunto principal.

---

[141] Ibidem, p. 290.
[142] Ibidem, p. 302.

A partir daí, pode-se afirmar que a quantidade de digressões está igualmente ligada ao absurdo que é, para Tristram, o relato inteiro de uma vida. São muitos detalhes a considerar, muitas explicações a dar em pouco tempo, e é impossível andar em linha reta, falar de si mesmo sem olhar para os lados e fazer conexões:

> Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, - straight forward; - for instance, from Rome all way to Loretto, without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left, - he might venture to foretell you to an hour when he should get to his jouney's end; - but the thing is, morally speaking, impossible. For, if he is a man of the least spirit he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that part as he goes along, which he can no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly; (...).
>
> To sum up all; there are archives at every stage to be looked into, rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and an on calls him back to stay the Reading of: - In short, there is no end of it; - for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, - and am not yet born: - I have just been able, and that's all, to tell you *when* it happened, but not *how*; - so that you see the thing is yet far from being accomplished.
>
> These unforeseen stoppages, which I had no conception of when I first set out; - but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance, - have struck out a hint which I am resolved to follow; - and that is, - not to be in a hurry; - but too leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year; - which if I am suffered to go on quietly,and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live.[143]

Na tentativa de contar os detalhes de sua vida é que Tristram vai se desviar dela, justamente porque um detalhe pede uma explicação esmiuçada, e essa explicação pode demandar ainda outras explicações. Sendo assim, narrar uma vida de maneira total e detalhada, como é a intenção de Tristram, pode ser se emaranhar num número infinito de detalhes e considerações. Seguindo o fluxo de seus pensamentos e tentando esclarecer os mínimos detalhes da vida do

[143] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 64-5. "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 o mínimo de espírito, terá de fazer cinquenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre a solicitar-lhe a atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar vôo (...). Para resumir a questão: a cada passo, há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infindáveis genealogias, que a justiça uma e outra vez obriga a voltar a ler Em suma, a coisa não tem fim; --- de minha parte, declaro ter dedicado a isso estas últimas seis semanas, imprimindo-lhe toda a velicidade que me foi possível, --- e ainda não nasci sequer; só consegui dizer-vos, e foi tudo, *quando* aconteceu, mas não como; ---- pelo que, como vedes, a coisa ainda está longe de concluir-se. Estas imprevistas paradas, que confesso não ter imaginado quando pela primeira vez pus mãos à obra, ----mas que, disso estou convencido, irão antes aumentar do que diminuir conforme eu for avançando, --- tocaram numa sugestão que estou disposto a seguir; e que é, -- não ter pressa, -- mas antes 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", p. 76-7.

personagem-Tristram, o narrador-Tristram adentra em digressões e acaba por se distanciar do relato da própria vida.

As digressões de Tristram também são responsáveis pela quebra do pacto ficcional do livro. Em meio à narrativa, a atenção do leitor será voltada para a própria construção e estrutura do livro – lembrando-o de que se trata, acima de tudo, de algo calculado por seu narrador. Dessa forma,

> la digression pratiquée dans le roman, volontariement chez Sterne, est en realité une forme de parataxe continuée, ou encore l'allegorisation digressive du roman – le poids de la diction digressive dans et sur la fiction – écrivant l'absence du type d'histoire que, traditionnellement, le chronique et l'imagination légitiment.[144]

Por meio das digressões, Tristram quebra muitos dos artifícios propostos até então para a escrita de um romance. O caráter digressivo é o incentivo para os comentários metaficcionais, as digressões sobre digressões e os avisos e adendos ao leitor – o que evidencia como o narrador está perdido em sua narrativa e acaba por fazer justamente o oposto do anunciado no título. Nesse sentido, uma autobiografia que não conta uma vida, um narrador extremamente digressivo, que perde completamente o rumo da obra, e os comentários e adendos sobre o próprio livro em tão grande quantidade, fogem em muito às obras ficcionais do período – como os já citados *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders, Pamela, Clarissa* e *Tom Jones*.[145]

Como resultado, o princípio digressivo é, em *Tristram Shandy,* o grande regente da obra. Ele não apenas desvia o narrador de seu caminho, transformando sua autobiografia em uma grande digressão, mas é também o princípio que vai reger todos os outros componentes narrativos da obra: o tempo, a caracterização, o espaço e os elementos típicos de um romance são distorcidos pelas digressões shandianas. É imprescindível, portanto, uma análise detalhada deles para a melhor compreensão da obra de Sterne e do princípio digressivo dentro dela.

---

[144] DAYRE, Éric**. Roman et histoire: postface pour une théorie du rire romanesque**. In: MICHEL, Christian (org.). Op. Cit., p. 308.

[145] Apesar das soluções diferentes encontradas por cada autor e de haver digressões em algumas dessas obras (como em *Joseph Andrews* e *Tom Jones*), o objetivo final da narração é completado em todas elas. A partir desse primeiro detalhe, o livro de Sterne já se distancia ao extremo dos outros. Ademais, o que testemunhamos na obra de Sterne é a discussão que o livro propõe sobre a construção de uma narrativa: como será a apresentação de personagens, o tratamento do tempo, o relato dos detalhes (para Tristram, nada deve ser deixado de lado para formar o todo) etc.

21 A digressividade de *Tristram Shandy* e os elementos do romance: o tratamento do tempo e do espaço

Como já dito anteriormente, o aspecto digressivo de *Tristram Shandy* resulta não apenas no distanciamento da ideia primeira do livro – qual seja, a escrita de uma autobiografia -, mas se estende a outros elementos organizacionais do romance. Dessa forma, a digressividade invade os elementos constitutivos do romance em dois sentidos: primeiramente, fazendo com que Tristram se perca do objetivo principal por conta do funcionamento digressivo dos elementos narrativos[146]; em segundo lugar, na transformação dos próprios elementos narrativos da obra em parte do caráter digressivo da mesma por meio dos comentários metaficcionais[147].

Pensando no caráter digressivo e em como ele interfere nos elementos narrativos em *Tristram Shandy*, não resulta grande surpresa quando entendemos que, na obra de Tristram, o espaço e o tempo

> são dissolvidos na subjetividade do narrador, que os trata como tratou o leitor: despoticamente. Assim como se divertiu com o leitor, diverte-se também com o tempo cronológico e com o espaço métrico, forçando-os a dar cambalhotas com saltos mortais.[148]

A subjetividade[149] com que Tristram relata sua vida resulta em mudanças temporais bruscas, levando o leitor também a outros espaços narrativos, de forma a transitar entre diferentes anos e momentos, sem uma ordem clara ou preestabelecida pelo narrador.

Portanto, por meio da seguinte análise de trechos dos saltos temporais do narrador Tristram, visamos sobretudo à compreensão mais clara da ideia de que "Sterne estava totalmente consciente do que fazia"[150], sendo o caráter digressivo do tempo parte do plano do romance. Nesse sentido, inspirado por autores como Locke, Sterne, ao fazer de sua obra uma grande digressão e, consequentemente, tratar todos seus elementos de forma digressiva, consegue nos mostrar uma tentativa de questionar

---

[146] Os elementos constitutivos da narrativa não funcionam da maneira esperada: o tempo não passa de maneira linear, as personagens são caracterizadas de maneira longa e digressiva, alguns capítulos estão em branco ou faltando, há páginas faltando, o prefácio está quase na metade do primeiro livro etc. O funcionamento peculiar de tais elementos faz parte do próprio caráter digressivo da obra.

[147] Dessa maneira, há comentários metaficcionais sobre o tratamento do tempo, o andamento da obra e a organização dos capítulos, por exemplo. Geralmente, tais comentários aparecem como justificativa dos desvios feitos ou, então, como lamento pela forma como o projeto original de Tristram se perdeu. Tais comentários são, eles mesmos, digressões.

[148] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 120.

[149] Aqui, a subjetividade está relacionada à ideia anteriormente exposta de "associação/fluxo de ideias" (vide nota 139), e não à psicologização complexa, como é o caso em alguns romances psicológicos do século XX.

[150] MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. RS: Porto Alegre, Globo, 1972, p. 205.

> o enredo, a sequência e a seleção, praticando (e justificando plenamente a sua prática em brilhantes exposições críticas) o impressionismo associativo.[151]

De fato, a representação do tempo em *Tristram Shandy* está intimamente ligada à tentativa de retratar o movimento dos pensamentos do narrador, que transitam entre o relato de sua vida, suas experiências pessoais, as histórias da família e as diversas opiniões expostas. Para tanto, Locke aparece como referência central de Sterne, de modo que

> o *Ensaio sobre o entendimento humano* (...) foi, reconhecidamente, uma das formas do racionalismo "ilustrado" do século XVIII e Sterne o parodiou em vários passos do *Tristram Shandy* para tirar efeitos humorísticos de suas formulações básicas sobre as imperfeições dos sentidos e da memória, sobre o "uso inconsciente" das palavras como fonte de obscuridade, sobre a noção de duração ou tempo como consequência "tão-só do encadeamento e sucessão de nossas ideias".[152]

O próprio nome de Locke, inclusive, é citado pelo narrador Tristram no que tange à associação de ideias:

> It was attended with but one misfortune, which, in a great measure, fell upon myself, and the effects of which I fear I shall carry with me to my grave; namely, that from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at lenght, that my poor mother could never hear the said clock wound up, - but the thoughts of some other things unavoidably popped into her head - & vice versa: - which strange combination of ideas, the sagacious Locke, who certainly understood the nature of these things better than most of men, affirms to have produced more wry actions than all other sources of prejudice whatsoever.[153]

No trecho citado, Tristram usa a teoria filosófica de Locke para falar de um assunto não muito elevado: a associação de ideias que sua mãe faz entre a corda dada no relógio e o ato sexual – de onde vêm Tristram e seus infortúnios, que começam logo no momento de sua concepção, quando a mãe, em mais uma associação de ideias, questiona o pai, no momento final do ato, se ele deu a corda no relógio.

A teoria associativa de Locke se estende ao próprio Tristram que, imerso em seus pensamentos e devaneios enquanto escreve, acaba por perder também o fio de sua autobiografia. Assim, a narração, transitando entre vários assuntos, também corre de acordo

---

[151] Ibidem, p. 180.

[152] PAES, José Paulo Paes. Op. Cit., p. 30.

[153] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 39. "Foram esses cuidados cumpridos sempre a contento, a não ser por um infortúnio, o qual, em grande parte, recaiu sobre mim e cujos efeitos temo ter de levar para o túmulo: a saber, que por uma inditosa associação da ideias, sem nenhuma conexão entre si na natureza, aconteceu de a minha pobre mãe não mais suportar ouvir ao dito relógio ser dada corda, --- sem pensamentos de outras coisas inevitavelmente lhe virem à cabeça --- & vice-versa ---------estranha combinação de ideias que o atilado Lock, o qual certamente compreendia, melhor do que muita gente, a natureza dessas coisas, afirma ter produzido mais ações errôneas do que todas as demais fontes de danos conhecidas", p. 51.

com a maneira pela qual as ideias e eventos passam na cabeça do próprio narrador, de modo que algumas situações são descritas de modo mais lento, durando páginas, enquanto para outras a duração é de apenas algumas linhas. A associação de ideias, portanto, é central na relatividade temporal dos eventos e na maneira como os pensamentos de Tristram se associam, levando à alternância de tempo e espaço na narrativa. Dessa forma, poderíamos dizer:

> Sterne learned from Locke the secret of why time moves slowly or rapidly in the consciousness of an individual, that its speed depends upon the rapidity of the succession of ideas. In analyzing and representing through the medium of words the ideas as they pass through a character's mind, Sterne shows his greatest genius. Furthermore, he connects this subjective and personal time with calendar time.[154]

A medida de tempo na qual Sterne se baseia, portanto, é guiada mais pelo psicológico – no sentido de seguir livremente o fluxo de suas ideias - que pelo relógio – por meio do qual Tristram teria que seguir uma ordem cronológica necessariamente linear. De igual maneira, o rumo de seus pensamentos segue muito mais o ritmo de suas associações que uma linearidade temporal. Assim, a "exploração do princípio da duração psicológica permite a Sterne variar o seu andamento, expandindo ou reduzindo o tempo pelo relógio para harmonizá-lo com o efeito artístico que está preocupado em produzir"[155]. Em dado momento do romance, Tristram tenta deixar clara tal ideia para seus futuros críticos:

> If the hypercritick will go upon this; and is resolved after all to take a pendulum, and measure the true distance betwix the ringing of the bell, and the rap at the door; - and, after finding it to be no more than two minutes, thirteen seconds, and three-fifiths, - should take upon him to insult over me for such a breach in the unity, or rather probability of time; - I would remind him, that the idea of duration, and of its simple scholastic pendulum, - and by which, as a scholar, I will be tried in the matter, - abjuring and detesting the jurisdiction of all other pendulum whatever.[156]

No século XVIII, é de se esperar que a associação de ideias dentro da narrativa poderia chamar a atenção do crítico que esperasse uma história com o mínimo de linearidade temporal. Dessa forma, Tristram, enquanto escreve o livro, já antecipa as possíveis objeções em relação à maneira como trabalha o tempo, de modo que, diante do raciocínio anterior, acaba cedendo, de forma irônica, ao que seria esperado em sua narrativa:

---

[154] BAIRD, Theodore. **The Time-Scheme of Tristram Shandy and a Source**. PMLA: Vol. 51, No. 3 (Sep., 1936), p. 803.

[155] MENDILOW, A. A. Op. Cit., p. 199.

[156] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 122. "Todavia, se o hipercrítico quiser examinar isto e resolver-se, ao fim e ao cabo, a pegar um pêndulo e medir a verdadeira distância entre o toque da sineta e a batida à porta; --- e, após verificar não ter exercido 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 seus 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, --- abjurando e abominando a jurisdição de todos os outros pêndulos, quaisquer que sejam", p. 132.

> If my hypercritick is intractable, alledging, that two minutes and thirteen seconds are no more than two minutes and thirteen seconds, --- when I have said all I can about them; and that this plea, though it might save me dramatically, will damn me biographically, rendering my book from this very moment, a professed Romance, which, before, was a book apocryphal: --- If I am thus pressed – I then put an end to the whole objection and controversy about it all at once, -- by acquanting him, that Obadiah had not got above threescore yards from the stable-yard, before he met with Dr. Slop; -- and indeed he gave a dirty proof that he had met with him, and was within an ace of giving a tragical one too.[157]

No mesmo movimento do exemplo anterior, Tristram continua, ao longo do romance, trabalhando por vezes a ideia de exatidão temporal. De acordo com essa ideia, sua autobiografia, seguindo o pensamento dos "hipercríticos", para ser exata, deveria corresponder exatamente ao tempo real, cronológico. Assim, uma ação que durasse duas horas, por exemplo, deveria ser narrada de maneira tal que também fosse lida em duas horas. Como no exemplo anterior, no entanto, o que observamos é que, geralmente, a associação das ideias e seu fluxo decorrente invadem e impossibilitam a exatidão temporal almejada. Ao deparar com sua falibilidade, Tristram acaba tematizando o tempo e, dessa forma, o transforma em mais uma de suas digressões metaficcionais. Como visto no exemplo anterior, isso se dá, em um primeiro momento, de maneira interna à narrativa, quando fala sobre a disposição de seu texto:

> I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five-and-thirty minutes are lapsed already Of all the perplexities a mortal author was ever seen it, -- this certainly is the greatest, for I have Hafen Slawkenbergius's folio, Sir, to finish a dialogue between my father and my uncle Toby, upon the solution of Prignitz, Scroderus, Ambrose Paraeus, Ponocrates and Grandgousier to relate, -- a tale out of Slawkenbergius to translate and all this in five minutes less, than no time at all; such a head! – would to heaven my enemies only saw the inside of it![158]

Contudo, os comentários metaficcionais sobre a disposição do tempo não se limitam apenas ao funcionamento interno da narrativa, mas se expandem para o exterior dela na medida em que Tristram é, coetaneamente, narrador e personagem de sua própria história. Desse modo,

---

[157] Ibidem, p. 123. "Se o meu hipercrítico for obstinado, insistindo em que dois minutos e treze segundos não são mais do que dois minutos e treze segundos, --- depois de eu ter dito deles tudo quanto podia,------- e em que esta alegação, conquanto possa salvar-me dramaticamente, condenar-me-á biograficamente, convertendo o meu livro, a partir deste exato mento, num ROMANCE confesso (um livro que, antes, era apócrifo); ------- se eu me vir assim acossado --- ponho então fim imediato a toda objeção e controvérsia, ------ informando-o de que Obadiah mal se havia distanciado sessenta jardas dos estábulos quando topou com o Dr. Slop; ---- em verdade, deu uma suja prova de que o havia encontrado, ----- e esteve a pique de dar um prova trágica, igualmente", p. 133.

[158] Ibidem, p. 240. "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 acerca da solução de Prignitz, Scroderus, Ambrose Paraeus, Ponocrates e Grangousier, --- 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!", p. 249.

o narrador-Tristram acaba virando também personagem da própria narração na medida em que se insere nela para comentar o processo de sua escrita. Assim, encontramo-lo, novamente, a se questionar sobre o tempo em sua narrativa, mas agora o tempo do narrador – que também é personagem - se mostra essencial para o andamento da narrativa, de modo que um ano da vida do narrador deveria representar, no papel, exatamente um ano da vida pregressa de Tristram:

> I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume – and no farther than to my first day's life – 'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out, so that instead of avancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it --- on the contrary, I am just thrown so many volumes back was every day of my life to be as a day as this – And why not? – and the transactions and opinions of it to take up as much description --- And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 365 times faster than I should write --- It must follow, an' please your worships and consequently, the more your worships read, the more you worships will have to read.
>
> Will this to be good for your worships' eyes?
>
> It will do well for mine; and, was it not that my OPINIONS will be the death of me, I perceive I shall lead a fine life of it out of this self-same life of mine; or, in other words, shall lead a couple of fine lives together.
>
> As for the proposall of twelve volumes a year, or a volume a month, it no way alters my prospect – write as I will, and rush as I may into the middle of things, as Horace advises, -- I shall never overtake myself whipped and driven up to the last pinch, at the worst I shall have one day the stard of my pen – and one day is enough for two volumes – and two volumes will be enogh for one year.[159]

O que vemos é que Tristram, logicamente, acaba por concluir pela impossibilidade de terminar sua autobiografia de forma perfeita, pois, se um ano de sua vida deveria corresponder a exatamente um ano de sua narração, em algum momento sua vida acabaria e o tempo presente, no qual escreve, jamais seria alcançado. A impossibilidade de uma autobiografia tão real como a que Tristram gostaria de realizar passa pela questão do tempo na ficção. Nesse sentido, há dois empecilhos essenciais no caminho de Tristram na escrita de sua autobiografia: primeiramente, o tempo real deveria, inevitavelmente, ser transformado em tempo ficcional

[159] Ibidem, p. 285-6. "Este mês estou um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume – e apenas ao meu primeiro dia de vida – fica claro que tenho, sobre que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando precipitei a escrever; assim, em vez de avançar minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume, --- eu, ao contrário, se fossem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida, --- estou tantos outros volumes em atraso. – E por que não? – se os sucessos e as opiniões exigirem, uns e outros, igual descrição. --- Por que razão devem ser abreviados? E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, - segue-se, se vossas senhorias me permitem dizê-lo, que 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? Sê-lo-á para os meus; e se não fosse pelo fato de que minhas OPINIÕES serão a causa de minha morte, vejo que viverei, escrevendo, uma vida tão boa quanto a que levo vivendo; ou, em outras palavras, viverei suas vidas excelentes a um só tempo. Quanto à proposta de escrever doze volumes por ano, ou um volume por mês, ela absolutamente não altera a perspectiva --- escreva eu quanto escrever, e por mais que me apresse, indo diretamente ao centro das coisas, como aconselha Horácio --- jamais conseguirei alcançar-me – mesmo fustigafo e esporeado até o máximo, não conseguirei mais que um dia de avanço sobre a minha pena --- e um dia é o bastante para dois volumes --- e dois volumes o bastante para um ano inteiro de trabalho. ---", p. 294-5.

para que toda sua vida pudesse ser abarcada; em segundo lugar, enquanto estiver vivo, a biografia não poderá ter um fim definitivo, mas, quando morrer, também já não poderá mais escrever sua própria biografia[160]. Conclui-se, então, que a "regra auto-imposta de correspondência temporal é evidentemente absurda, e Tristram expõe comicamente os seus numerosos fracassos"[161], demonstrando, ao mesmo tempo, as convençãos às quais a ficção está sujeita – e como o próprio Tristram também está sujeito a elas.

Sterne, em seu romance, consegue levar o elemento temporal *ad absurdum*, evidenciando como ele não passa de apenas mais uma convenção narrativa para contar uma determinada história. Dessa maneira, é exposto um impasse. Por um lado, a manipulação do tempo como recurso ficcional já não representa mais o tempo literal da experiência – e o divagar sobre tal questão é um dos elementos que causa os desvios narrativos shandianos. Por outro lado, apenas ceder e trabalhar o tempo como recurso ficcional, além de não representar a pura realidade de sua vida, também é uma impossibilidade: se Tristram conta sua própria história, ao morrer não poderá falar de seu fim e, inexoravelmente, o livro quedará incompleto. Ambos os caminhos conduzem não apenas à impossibilidade do plano de Tristram, mas também à evidenciação dos artifícios dos quais a ficção depende para funcionar.

Nesse sentido, não apenas a tematização metaficcional do tempo, mas o próprio desenrolar da narrativa de Tristram também é um bom exemplo para percebermos como, ao acompanhar o movimento dos pensamentos deste, o tempo definitivamente não é tratado de forma linear. Antes de analisarmos passo a passo o andamento do romance, vale a pena uma recapitulação do tempo da ação em *Tristram Shandy* de forma organizada:

> Ferido em Namur em 1695, Toby se instala em Londres, em casa do irmão, em julho de 1697, onde permanece em estado de invalidez até o início de 1701. Parte nesse ano para Yorkshire, em companhia de Trim, para dedicar-se a seu *hobby-horse*. Prossegue em suas atividades pseudomarciais até a paz de Utrecht em 1713, atividades só perturbadas pelo episódio de Le Fever, em 1706. Depois de 1713 começam os amores com a viúva Wadman, que se encerram com a fuga do herói para Shandy Hall, ofendido em seu pudor pela curiosidade indecente da viúva. Ele se refugia na casa do irmão na primavera de 1714. Informado do desenlace do "cerco", Walter deblatera contra as mulheres e o ato genial. Na mesma ocasião, Obadiah, que tinha engravidado sua mulher, se queixa de que o touro, de propriedade de Walter, encarregado de cruzar com as vacas da aldeia, não tinha cumprido seu dever, deixando de emprenhar a vaca de Obadiah. Desde então, os dois irmãos vivem juntos em Yorkshire. Na noite entre o primeiro domingo e a primeira segunda-feira de março de 1718, Walter faz duas coisas rituais: dá corda no pêndulo da sala e tem relações com a mulher, gerando Tristram. Ele nasce no dia 5 de novembro de 1718. No dia 6 a criança é batizada com o nome indesejável de Tristram, no dia 7 ocorre uma discussão entre os teólogos para

[160] Aqui, cabe a ressalva à grande ideia de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: diante da impossibilidade citada, Machado opta por situar seu narrador no além-túmulo, sendo esta a única maneira de abarcar a totalidade de sua própria vida.
[161] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 123.

> decidir se era lícito rebatizar o menino. Entre 1719 e 1723, Walter redige um tratado para a educação de Tristram. Em 1723, o menino é circuncidado por acidente. Seguem-se as viagens à França e à Itália, até chegarmos ao presente, entre 1759 e 1766, em que Tristram escreve a história da sua vida e opiniões.[162]

Como exemplo do modo pelo qual o tempo é trabalhado no romance, analisemos o passar do tempo desde a concepção de Tristram – início *ab ovo* de sua história – e o momento de seu nascimento, o que representaria uma distância temporal de apenas nove meses. Dessa forma, o livro se inicia no momento da concepção de Tristram, no dia 6 de março de 1718 ("primeiro domingo para a primeira segunda de março de 1718"). Ao invés de falar logo sobre seu nascimento, Tristram opta por tratar das circunstâncias dele, as quais influenciaram diretamente em alguns de seus infortúnios – como o nariz esmagado e o nome trocado. Para tanto, é necessário, antes de mais nada, explicar como a parteira da paróquia foi contratada, o que se deu no ano de 1618.

Depois de apresentar sua dedicatória fora do lugar e explicar os motivos pelos quais Yorick não comprava um cavalo mais jovem, Tristram comenta a viagem pela Dinamarca e pela Europa com o filho mais velho de Mr Noddy, em 1714. Passa, então, para a morte de Yorick, em 1748. A seguir, há o erro da mãe, achando que estava grávida e indo para Londres, em 1717 – este erro será decisivo na tragédia de Tristram: por ter se confundido, a mãe perde sua única chance de dar à luz em Londres, expressa em seu contrato de casamento e, desse modo, fica aos cuidados da parteira e do Dr. Slop. Depois de relatar o retorno dos pais de Londres, Tristram tece comentários sobre o momento em que está escrevendo, dia 9 de março de 1759.

Tristram, então, comenta a teoria do pai sobre nomes de batismo e nos conta sobre a dissertação feita pelo pai, em 1716, sobre um dos piores nomes do mundo: Tristram. A seguir, vem o diálogo de Tristram com a leitora desatenta e a discussão dos doutores da Sorbonne sobre o batismo em 7 de novembro de 1718. Logo em seguida, entra a questão da tia Dinah – tia de Walter e Toby que fugiu e se casou com um cocheiro -, questão que se situa em 1699. A seguir, voltamos ao momento no qual Tristram está escrevendo no presente, como narrador: 26 de março de 1759. Ou seja, 17 dias se passaram desde a escrita do capítulo XVIII.

No início do segundo volume, Tristram começa a falar sobre o ferimento de guerra do tio Toby, contando como, para explicá-lo, o tio se especializou no estudo das fortificações no ano de 1699. Dois anos depois, em 1701, completamente tomado por seu cavalinho-de-pau, o

[162] Ibidem, p. 125-6.

tio se rebela e se muda para Shandy Hall a fim de poder exercer seus conhecimentos de fortificação com Trim, seu criado.

Então, somos novamente levados à cena congelada, quando o tio e o pai conversavam na sala e sua mãe estava em trabalho de parto – ou seja, estamos novamente em 1718. O próximo momento temporal identificável é Trim contando a história do tio Toby, uma alma muito boa que poupa a vida de uma indefesa mosca em 1728.

O terceiro livro volta novamente à conversa na sala enquanto a mãe de Tristram está em trabalho de parto, o qual perdura por algumas páginas. O complicado parto da mãe continua acontecendo e a narrativa segue nesse sentido até o momento em que Slop precisa ir à cozinha fazer uma ponte para o nariz amassado de Tristram. Toby, sempre pensando em suas fortificações, acredita que Slop está realmente fazendo uma ponte. Para o engano de Toby ser devidamente esclarecido, Tristram fala da necessidade de contar um evento e somos levados a 1714: depois do rompimento de Toby com a viúva Wadman, o tio resolve não pensar mais em sexo; o mesmo, contudo não acontece com Trim. Em um de seus encontros noturnos com a criada da viúva Wadman, Bridget, no jardim, a ponte que usavam em suas fortificações é quebrada e a dupla precisa de uma nova ponte urgentemente – daí a alegria de Toby em imaginar que o Dr. Slop a estaria providenciando no modelo do Marques d'Hôpital. Deste incidente já é possível deduzir que Tristram finalmente nasceu – depois de quase três volumes e 222 páginas.

Em um breve resumo, este é o percurso temporal feito pelo narrador Tristram ainda antes de seu nascimento: 1718, 1618, 1714, 1748, 1717, 1759, 1716, 1718, 1699, 1759, 1699, 1701, 1718, 1728, 1714 e, então, voltamos a 1718, acompanhando o fim do trabalho de parto da mãe de Tristram.

Contrastando o tempo linear reconstruído por Sérgio Paulo Rouanet e o tempo como é de fato apresentado no romance, o que se percebe com facilidade é que a narração feita por Tristram, subordinada aos seus pensamentos e associação de ideias, transita caoticamente entre o passado e o presente e os respectivos locais onde se passam, quando não são meramente opiniões – e, como consequência, um dos resultados mais imediatos da leitura de *Tristram Shandy* é que o leitor se perde facilmente ou esquece o fio que deveria ser retomado pela narrativa. O passado, geralmente evocado de modo curto e breve apenas para esclarecer questões pontuais em outras narrativas, ocupa em *Tristram Shandy* um grande espaço. Tristram está ciente de que alguns pontos devem ser esclarecidos em sua narrativa e leva essa necessidade ao extremo. A casualidade dos acontecimentos faz com que Tristram se complique na medida em que uma explicação leva à outra e assim sucessivamente. Portanto, toda vez que depara com um ponto a completar, Tristram se volta para ele, narrando outras histórias e

frequentemente se perdendo em digressões. Sobre a variação constante entre o passado e o presente, poderíamos dizer que os personagens de Sterne,

> instead of living in a present which has reference to the past only as the plot requires it, lives in a present which derives its characters and manifestations entirely from the past. Hence in *Tristram Shandy* the past almost crowds out the present, and a reader is inevitably bewildered who expects to find in it the forward-moving time of the conventional English novel, which exists in the mind of the author and not at all in the consciousness of his characters.[163]

Quando retomamos a comparação de Tristram Shandy com outros romances ingleses do século XVIII, temos uma prova cabal da inventividade de Sterne. A linearidade dos outros romances é evidente: tanto *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, quanto *Pamela*, *Evelina*, *The Vicar of Wakefield* e *Joseph Andrews* são livros cujas histórias se passam com a mais absoluta linearidade, com raríssimos desvios temporais. E até *Tom Jones*, um livro ousado quando comparado aos títulos anteriores[164], se mostra comportado perante as trocas temporais de *Tristram Shandy*. No romance de Fielding, como é esperado, "in the early pages (...) Tom is born and lives twenty-one years, and then for the greater part of the book the narrative moves forward from day to day, in all for thirty-eight days, until the plot is resolved."[165]. Um dos exemplos de troca de tempo em *Tom Jones* acontece no oitavo capítulo do décimo livro, intitulado "In which the history goes backward". Apesar do retroceder temporal, há, a todo momento, uma conexão com a história que se conta:

> Before we proceed any farther in our history, it may be proper to look a little back, in order to account for the extraordinary appearance of Sophia and her father at the inn at Uptown.[166]

Nesse sentido, podemos retomar as autobiografias ficcionais totalmente lineares do período – como *Robinson Crusoe* e *Moll Flandres* – e em outras formas de se pensar o andamento do romance, como é o caso de Richardson com seus romances epistolares e sua escrita momentânea.

Por último, resta ressaltar um fato importante sobre a organização do tempo em *Tristram Shandy*: apesar da frequente alternância entre passado e presente na narrativa, o que salta aos

[163] BAIRD, Theodore. Op. Cit., p. 803.
[164] *Tom Jones* traz elementos raros em outros romances da época: o primeiro capítulo de todos os volumes é composto por um pequeno ensaio teórico; há interpelações frequentes aos leitores e aos críticos; Fielding também usa o recurso da metaficção. Por ser tão ousado nesses sentidos, seria o candidato mais provável a se equiparar às inventividades narrativas de Sterne – que, como percebemos, consegue ir ainda mais longe que Fielding neste sentido.
[165] BAIRD, Theodore. Op. Cit., p. 804.
[166] FIELDING, Henry. Op. Cit., p. 41. "Antes de prosseguirmos nesta história, talvez convenha olharmos um pouco para trás, a fim de explicarmos o extraordinário aparecimento de Sofia e do pai na estalagem de Upton", p. 330.

olhos é justamente a impressionante exatidão com que Sterne organizou os eventos dispersos de sua narrativa. Assim,

> events in the private lives of his characters, such as Mr. Shandy's writing a *Life of Socrates*, can be dated as exactly as can a matter of historical record, like the Treaty of Utrecht. His references to historical events are made with care and with surprising accuracy; they extend in the experience of his characters from 1689 till the moment when he is writing seventy years later.[167]

O leitor pode acompanhar a exatidão de Sterne por meio das indicações temporais feitas pelo narrador Tristram[168] ou então por deduções lógicas. Por fim, poderíamos dizer que

> embora Sterne zombe de modo tão flagrante do princípio de sucessão cronológica em ficção, deixa-nos atônitos pela exatidão com que as datas, dispersas como estão em grande número das assim chamadas "digressões", apesar de tudo são levadas a convergir. Nos enredos usuais, paralelos ou de um único fio, que progridem em linha reta, isso não seria digno de nota. Onde, contudo, segue-se o princípio da troca de tempo, baseado na livre associação de ideias, as posições relativas ocupadas pelos eventos no tempo não são fáceis de se determinar; e onde, como em *Tristram Shandy*, as digressões são tão numerosas e tão curtas e são elas mesmas tantas vezes interrompidas ainda por outras digressões, e mais ainda, onde o tempo ficcional do romance cobre um período tão longo (no mero cálculo, três quartos de século) e onde o campo da ação é tão elástico e os personagens e incidentes tão variados, manter e controlar a cronologia de modo consistente é um feito que lembra o de um artista de circo mantendo várias bolas no ar ao mesmo tempo (...). Vê-se que toda a peça no quebra-cabeça insere-se em seu lugar. Isso é, por si só, uma evidência contra escrever sem planejamento, exigindo, como deve ter feito, um intrincado sistema de referências entrelaçadas.[169]

Por trás da associação de ideias, da troca de tempos e dos pensamentos variados do narrador, vemos que

> é apenas em uma leitura apressada que *Tristram Shandy* dá a impressão de ser construído por acaso. Na verdade, é construído segundo um plano deliberado, acabado em detalhe por um escritor que estava ciente das possibilidades técnicas do romance e estava experimentando conscientemente novos princípios e convenções.[170]

Desse modo, pelo fato de a narração depender diretamente do movimento de pensamentos de Tristram,

> toda essa cronologia é distorcida sistematicamente pelo capricho do narrador. Tudo se passa como se o narrador-personagem, depois de ter organizado sua obra segundo linhas cronológicas "normais", tivesse decidido embaralhá-las em seguida (...). Com enorme sofisticação, Sterne cria um tempo narrativo que remaneja o tempo da ação

[167] EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 80
[168] Um exemplo é o da tia Dinah. Para que situemos a questão temporalmente, o narrador sinaliza o tempo dizendo "sixty years ago" e, algumas páginas antes, ele indicara o tempo de sua escrita em 26 de março de 1759. Outro exemplo é o da morte de Yorick, que só pode ter acontecido no ano de 1748. Sabemos disso porque, novamente, é algo sinalizado na narrativa: no segundo volume somos informados de que o sermão de Yorick lido por Trim é publicado em 1750, "within so short space as two years and three months after Yorick's death".
[169] MENDILOW, A. A. Op. Cit., p. 194.
[170] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 193.

> por meio de técnicas como a temporalidade cruzada, a inversão, o retardamento e a aceleração.[171]

O que está no cerne do cuidado de Sterne não é apenas o movimento temporal em si, mas os *motivos* pelos quais Sterne trabalhou o tempo desta maneira. Como dissemos anteriormente, o elemento temporal é altamente afetado pelo caráter digressivo da obra – como comentário metaficcional ou no próprio andamento da narrativa. Dessa maneira, o tempo é manejado por Sterne de modo a fazer o leitor refletir sobre as técnicas mobilizadas na escrita de uma narrativa.

Então, ao atingir o tempo com o caráter digressivo da obra como um todo, Sterne está apontando também para a pergunta: o que é o tempo na ficção? Tendo em vista o fato de que, em ficção, o tempo será submetido a uma convenção, qual seria a escolha ideal: a que trabalha o tempo de forma linear ou a que submete o tempo à associação livre de ideias de quem escreve? Todos esses fatores levam à conclusão não só da impossibilidade de Tristram Shandy fazer uma biografia *de fato* e *real,* como gostaria, mas igualmente do fato de que o tempo como componente narrativo do romance não passa, de qualquer maneira, de uma convenção. Nesse movimento, Sterne está chamando nossa atenção para os elementos que constituem uma narrativa e como eles devem estar subordinados a convenções para funcionar e, consequentemente, está nos esclarecendo o fato de que uma convenção não passa de uma convenção, não é como a vida real – e, através disso, podemos vislumbrar também os limites da própria ficção. A maneira pela qual a biografia de Tristram sai dos eixos acaba por ser a prova cabal da impossibilidade de se escrever um livro totalmente fidedigno à vida, como Tristram gostaria de fazer – são muitos pontos a explicar, muita coisa a escrever em muito pouco tempo. A tentativa literal disso não poderia levar a outro caminho que não o de uma obra que não atinge seu objetivo principal. Por isso, podemos dizer que Sterne estava mirando justamente as convenções repetidas em vários livros da época, refletindo sobre elas e se direcionando para a criação de uma forma livre. Assim:

> Urgia claramente que se repetisse para o romance inglês o que Furetière e os outros realistas haviam feito de modo tão efetivo para o francês: zombar das convenções do enredo, com as suas exigências especiais e arbitrárias de começo, meio e fim; da sequência cronológica da ação que coibia a forma artística em conjunto; do princípio da causalidade que envolvia uma seleção e economia rígidas de incidentes no interesse de uma padronização artificial da ação. Sterne estava profundamente interessado nos problemas levantados por essas convenções, especificamente o relacionamento entre a realidade e a ilusão ficcional. Acima de tudo, ele desejava despertar seus leitores para que compreendessem que tudo isso *são* convenções, que não deveriam ser

[171] Ibidem, p. 127.

> tomadas pela realidade, nem mesmo por símbolos válidos, e muito menos por transcritos da realidade.[172]

22 A digressão na organização: as unidades lógicas do romance e os elementos tipográgicos

Como já dissemos, a digressividade de *Tristram Shandy* afeta todos os aspectos do livro, sejam eles concernentes à história em si ou aos elementos constituintes do romance. Consequentemente, o "tratamento arbitrário dispensado ao tempo e ao espaço pelo uso de várias técnicas examinadas se reflete no caráter arbitrário das diferentes unidades lógicas – dedicatória, prefácio, capítulo" [173].

Quanto ao prefácio, por exemplo, não o encontramos no início do livro (como é de se esperar), mas no meio do segundo capítulo do terceiro livro – um raro momento de folga dado ao narrador Tristram pelas personagens: "All my heroes are off my hands; -- 'tis the first time I have had a moment to spare, -- and I'll make use of it, and write my preface"[174]. Sterne toma um elemento simples como um prefácio e, ao deslocá-lo, colocando-o em um local inesperado, traz a comicidade e a reflexão sobre uma convenção narrativa: afinal de contas, um prefácio precisa estar necessariamente no começo? Nesse sentido, Rouanet comenta:

> É óbvio, para qualquer autor não-shandiano, que um prefácio deve vir antes do texto. Nada menos evidente para Tristram. É claro que também para ele o livro deve ter um começo, um meio e um fim, embora não necessariamente nessa ordem. O fim pode estar no começo, o começo no fim, e um e outro podem estar no meio. Se é assim, o que impediria um prefácio de vir no meio da novela (...)?[175]

O mesmo acontece na escrita da dedicatória. Encontramos, no capítulo 8 do volume I, não apenas uma dedicatória, mas uma verdadeira *oferta*. Esta começa com a típica invocação (My Lord), mas deixa o nome em branco. A surpresa vem depois da dedicatória aparentemente normal, onde Tristram informa que o preço para estar na dedicatória é de cinquenta guinéus e promete que, a partir da segunda edição, o espaço em branco será substituito pelo nome do comprador. Nesse sentido, Tristram não está apenas oferecendo sua dedicatória, mas também escancarando que a dedicatória é uma das tantas convenções mobilizadas na escrita de um romance. Ela não precisa sequer ser sincera, conquanto que seja parte do livro. Assim Tristram escreve:

---

[172] MENDILOW, A. A. Op. Cit., p. 189.
[173] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 134.
[174] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 202.
[175] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 134.

> My Lord,
>
> I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form and place: I beg, therefore, you will accept it as such, and that you will permit me to lay it, with the most respectful humility, a tour Lordship's feet, - when you are upon them, - which you can be when you please; - and this is, my Lord, whenever there is occasion for it, and I will add, to the best purpose too. I have the honour to be,
>
> My Lord,
>
> Your Lordship's most obedient,
>
> And almost devoted,
>
> And most humble servant,
>
> TRISTRAM SHANDY
>
> I SOLEMNLY declare to all mankind, that the above dedication was made for no one Prince, Prelate, Pope, or Potentate – Duke, Marquis, Earl, Viscount, or Baron, of this, or any other Realm in Christendom; - nor has it yet been hawked about, or offered publicy or privately, directly or indirectly, to any one person or personage, great or small; but this is honestly a true Virgin-Dedication untried on, upon any soul living.
>
> I labour about this point so particularly, merely to remove any offence or objection which might arise against it, from the manner in which I propose to make the most of it; - which is the putting it up fairly to public sale; which I now do. [176]

Vale a pena observar aqui que Sterne está deslocando a dedicatória de lugar ao mesmo tempo em que faz uma de seus movimentos narrativos típicos: o comentário metaficcional. Ele não está apenas colocando uma dedicatória à venda, mas, no processo de oferecê-la, está também escancarando a escrita da dedicatória e tecendo um comentário sobre ela dentro dela mesma.

A mesma lógica vale para a escrita e disposição dos capítulos. Enquanto escreve, Tristram elabora comentários metaficcionais sobre os capítulos de sua obra. A forma mais imediata do comentário metaficcional é a de um capítulo sobre capítulos:

> Now this, you must know, being my chapter upon chapters, which I promised to write before I went to sleep, I thought it meets too easy my conscience entirely before I laid down, by telling the world all I knew about the matter at once: I noted this ten times better than to set out dogmatically with a sententious parade of wisdom, and telling the world a story of a roasted horse – that chapters relieve the mind – that they assist

[176] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 45. "MILORDE: Sustento ser isto uma dedicatória, não obstante sua singularidade em três grandes respeitos: matéria, forma e lugar; rogo-vos, portanto, aceita-la como tal e permitir-me depô-la, com a mais respeitosa humildade, aos pés de Vossa Senhoria, --- quando sobre ele estiverdes – o que podereis fazer quando vos agrade; --- e quando, senhor, haja ocasião para tanto, e, acrescentarei, para o melhor dos propósitos também. Tenho a hora de ser, *Milorde, De Vossa Senhoria o mais obediente, o mais devoto e o mais humilde servo*, TRISTRAM SHANDY. Solenemente declaro a toda a humanidade que a dedicatória acima não foi feita para nenhum Príncipe, Prelado, Papa, ou Potentado --- Duque, Marquês, Conde, Visconde, ou BARÃO, deste ou de qualquer outro Reino da Cristandade; --- que tampouco foi apregoada, nem pública ou privadamente oferecida, grande ou pequena; mas que é, honesta e verdadeiramente, uma Dedicatória-Virgem, jamais provada por qualquer ser vivente. Insisto neste ponto específico com o fito tão-só de obviar qualquer afronta ou objeção que contra ele pudesse ser suscitada, dada a maneira por que me proponho a dela tirar todo o proveito:
--- qual seja pô-la lícita e publicamente à venda, o que agora faço", p. 57.

> – or impose upon the imagination – and that in a work of this dramatic cast they are as necessary as the shifting of scenes – with fifty other cold conceits, enough to extinguish the fire which roasted him?[177]

Ou, então, como um comentário metaficcional também encontramos as reflexões sobre o que os capítulos comportam, como o questionamento: "It is not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs?"[178].

Além dos recursos citados acima, abundam em *Tristram Shandy*, como elemento metaficcional relacionado aos capítulos e uma tentativa de planejar o que virá adiante, as promessas em relação a capítulos futuros. Tristram toca em determinado assunto e, para não se prolongar naquele momento, apela ao recurso de prometer um capítulo sobre a temática: "This will be fully illustrated to the world in my chapter of wishes"[179]. Em alguns momentos, as promessas feitas são reiteradas ao leitor:

> -- What a lucky chapter of chances has this turned out! for it has saved me the trouble of writing one express, and in truth I have a new already upon my hands without it – Have not I promised the world a chapter of knots? two chapters upon the right and the wrong end of a woman? a chapter upon whiskers? a chapter upon wishes? – a chapter of noses? – No, I have done that – a chapter upon my uncle Toby's modesty: to say nothing of a chapter upon chapters, which I will finish before I sleep – by my great-grandfather's whiskers, I shall never get of 'em through this year.[180]

Contudo, não é incomum que os planos de Tristram sobre os capítulos não funcionem. Como tantos outros elementos da narrativa, suas ideias e promessas sobre os capítulos se esvaem. Assim, Tristram promete, no nono livro, que o capítulo 15 trará uma digressão. Até chegar lá, Tristram apenas faz digressões e, quando finalmente chega ao capítulo 15, percebe que já fez as digressões que gostaria de fazer no presente capítulo, de modo que já não sabe mais o que dizer no tão esperado capítulo. Mais uma vez, Tristram se perde em suas ideias:

> The fifteenth chapter is come at last; and brings nothing with it but a sad signature of 'How our pleasure slip from under us in this world;'

---

[177] Ibidem, p. 282-3. "Pois bem, sendo este, como sabeis, o meu capítulo sobre capítulos, que prometi escrever antes de ir para a cama, achei conveniente aliviar inteiramente minha consciência antes de deitar-me, dizendo ao mundo de uma vez tudo quanto eu sabia a respeito do assunto. Pois isso não é dez vezes melhor do que principiar dogmaticamente com um sentencioso desfile de sabedoria e contar ao mundo a história de um cavalo assado – dizer que os capítulos aliviam a mente – que ajudam – ou molestam a imaginação – e que numa obra de caráter dramático como esta são necessários quanto a mudança de cenas – de par com cinquenta outras frias agudezas, que bastariam para apagar o fogo em que ele assava?", p. 291.

[178] Ibidem, p. 582.

[179] Ibidem, p. 171.

[180] Ibidem, p. 281. "--- Que ditoso rol ou capítulo de casualidades este acabou por se revelar! Poupou-me o trabalho de escrever um expressamente, a mim que, na verdade, já tenho tantos para escrever. --- Pois não prometi ao mundo um capítulo sobre nós? Dois capítulos sobre o lado certo e o lado errado da mulher? Um capítulo sobre suíças? Um capítulo sobre desejos – e outro sobre narizes? – Não, esse já o escrevi; --- bem como um capítulo sobre o recato do tio Toby, isso para não falar de um capítulo sobre capítulos, que vou terminar antes de ir para a cama – pelas suíças do meu bisavô, não conseguirei escrever nem a metade deles este ano todo", p. 290.

> For in talking of my digression – I declare before heaven I have made it! What a strange creature is moral man! said she.
>
> 'Tis very true, said I – but 'twere better to get all these things out of our heads, and return to my uncle Toby.[181]

Outras de suas promessas sobre capítulos, longamente prometidas e relembradas, também acabam sendo descartadas depois pelo narrador:

> Amongst many other book-debts, all of which I shall discharge in due time, - I own myself a debtor to the world for two items, - a chapter upon chamber-maids and button-holes, which, in the former part of my work, I promised and fully intended to pay off this year: but some of you worships and reverences telling me, that the two subjects, especially so connected together, might endanger the morals of the world. – I pray the chapter upon chamber-maids and button-holes may be forgiven me, - and that they will accept of the last chapter in lieu of it; which is nothing, an't please of your reverences, but a chapter of chamber-maids, green gowns and old hats.[182]

Não paramos por aqui porque Tristram, como sempre, vai além. Em relação aos capítulos, ele não só os comenta de maneira metaficcional, com promessas ou comentários sobre o que eles contêm, mas questiona a ideia de como eles sempre aparecem em livros, seja em termos de disposição, seja em termos de conteúdo. Destarte, os capítulos

> deveriam ser consecutivos – o segundo depois do primeiro, o terceiro depois do segundo etc. Para Tristram, isso é uma tirania insuportável. No último volume, Tristram decide que precisa escrever o capítulo 25 antes dos capítulos 18 e 19, por mais que os críticos o censurem. Em consequência, ele passa diretamente do capítulo 17 ao 20, e só muito mais tarde escreve os dois capítulos pulados, o que produz a seguinte série: 20, 21, 22, 23, 25, 18, 19... Necessidade? Digamos necessidade shandiana. A inversão dos capítulos reflete a técnica da inversão que Sterne aplicou ao lidar com o tempo da ação, levando-o a terminar antes do começo.[183]

Tristram, ao deslocar um capítulo e pular páginas, está jogando com a ordem narrativa esperada por um leitor. Para ele, pular um capítulo não só é legítimo, mas torna seu livro ainda melhor:

> - No doubt, Sir, -- there is a whole chapter wanting here – and a chasm of ten pages made in the book by it – but the book-binder is neither a fool, or a knave, or a puppy – nor is the book a jot more imperfect, (at least upon that score) – but, on the contrary the book is more perfect and complete by wanting the chapter, than having it, as I shall demonstrate to your reverences in this manner – I question first by the bye, wheter thee same experiment might be made as successfully upon sundry other

---

[181] Ibidem, p. 589. "Chega por fim o capítulo quinze; e não traz nada consigo, salvo a triste rubrica de 'Como os prazeres nos fogem neste mundo'; Pois, ao falar de minha digressão --- confesso perante o céu que já a fiz! Que estranha criatura é o homem mortal! Disse ela. É bem verdade, respondi eu --- mas seria melhor tirarmos todas estas coisas da cabeça para voltar ao meu tio Toby", p. 595.

[182] Ibidem, p. 357-8. "Entre outras muitas dívidas livresvas, 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 mina obra prometi e que pretendo saldar totalmente este ano; poré, 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 verdes e chapéus velhos*", p. 366.

[183] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 135.

> chapters ------ but there is no end, an' please your reverences, in trying experiments upon chapters ----- we have had enough of it --- So there's an end of that matter.[184]

O que se pode perceber claramente é que o caráter digressivo de *Tristram Shandy* se estende não apenas à organização do tempo e do espaço, mas igualmente à estrutura da própria narrativa. Prefácio, dedicatória e capítulos, elementos organizacionais de um romance, são testados ao seu limite máximo. Não são apenas abrangidos pelos comentários metaficcionais, fazendo com que o leitor reflita a respeito das convenções na escrita de um romance, mas também são deslocados de seus lugares costumeiros – e, no caso dos capítulos, são pulados ou deixados em branco. Ademais, a maneira pela qual Tristram trata esses elementos constitui, por si só, mais uma das digressões de sua autobiografia pois, afinal de contas, não está falando propriamete sobre o desenrolar de sua vida. Em suma, são reflexões e experimentos acerca dos elementos estruturantes da narrativa, mas que funcionam de um modo diferente do esperado e, quando aparecem, se voltam mais para a reflexão acerca da escrita do livro – na medida em que o narrador Tristram precisa organizar sua história - do que colaboram para contar a vida de Tristram.

Na esteira do jogo com páginas em branco ou faltantes, há ainda os recursos tipográficos mobilizados por Sterne: uma página preta, de luto pela morte de Yorick (I, 12); duas páginas marmorizadas (III, 36); as linhas que representam o encaminhamento da narrativa shandiana (VI, 40; VI, 8); as mãozinhas que indicam comentários no meio da narrativa, aos quais o leitor deve prestar atenção (II,12); os inúmeros asteriscos; as várias notas do autor; o famoso movimento da bengala de Trim (IX, 4). Pode-se perceber facilmente como Sterne "is fascinated by the material presence of a book, and his use of headings, diagrams, blank pages, typographical devices and the like keeps us constantly aware of the maretiality of what we are reading"[185]. O uso feito por Tristram do material tipográfico é uma outra maneira de pensar sobre o livro enquanto se lê o livro.

Sobre a ideia de Sterne de trabalhar com elementos tipográficos, poderíamos dizer que ele não foi o primeiro autor a fazê-lo. Swift, por exemplo, em *A Tale of a Tub*, também utiliza fragmentos, digressões, notas e jogos tipográficos. Swift "se serte ainsi des astérisques pour

---

[184] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 311. "- Sem dúvida alguma, senhor, --- falta aqui todo um capítulo --- e há um hiato de dez páginas no livro, por isso – mas o encadernador não é tolo, nem velhaco nem fátuo --- tempouco o livro se tornou mais imperfeito, o mínimo que fosse (ao menos por tal motivo) --- muito ao contrário, tornou-se mais perfeito e mais completo pela falta do capítulo do que pela sua presença, conforme irei demonstrar em seguida a vossas senhorias; --- pergunto primeiramente, de passagem, se o mesmo experimento não poderia ser levado a cabo, com igual êxito, no tocante a outros capítulos tomados ao acaso; todavia, nunca se chega ao fim, se me permitem vossas senhorias, em matéria de experimentos com capítulos ----- e já tivemos o que basta pelo que está dado um fim à questão", p. 319.

[185] EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 85.

matérialiser un passade manquant dans un manuscrit et, dans un moment très shandéen, s'empresse, par une note (de l'éditeur), de prevenir le lecteur que cette interruption est une fabrique de l'auteur"[186]. Sterne, contudo, como ressalta Kleiman-Lafon, vai além do que já se mostrava original: "l'utilisation systématique de ces éléments à des fins parodiques se double d'une volonté de matérialiser tout ce qui échappe au lecteur lorsque le narrateur, par son commentaire, ne vient pas remplis les blancs. Il souligne en fait ce qui échappe au texte"[187].

Concluindo, poderíamos enxergar o jogo com os elementos estruturais (prefácio, dedicatória e capítulos) e tipográficos (páginas em negrito ou marmorizadas, notas, asteriscos e desenhos) como uma outra maneira de encarar elementos de um romance, mas igualmente como uma digressão à própria forma do romance – o que anda junto com o próprio caráter digressivo da obra. Ao mobilizar essa técnica em seu romance, Sterne está refletindo sobre a constituição de um romance ainda no momento de sua formação, pouco mais de meio séculos depois de o gênero começar a se popularizar definitivamente na Inglaterra.

23 A digressão rumo ao exterior: o diálogo com os leitores e os críticos

Por fim, resta analisarmos a forma como o diálogo do narrador com elementos exteriores à narrativa é mais uma das contribuições para o caráter metaficcional e digressivo do livro. A interlocução com leitor e críticos é justamente um dos motivos pelos quais Tristram faz digressões e esquece de contar sua vida. De fato, as interpelações são frequentes e numerosas ao longo de sua obra.

Em relação aos leitores, Tristram começa de uma forma mais contida, chamando-os de "good folks"[188] e dirigindo-se a eles de forma amigável. Nesse sentido, o narrador chega ao ponto de falar em uma futura amizade com o leitor:

> As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. – *O diem praeclarum*! – then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedius in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, - bear with me -, and let me go on, and tell my story my own way: - or, if I should seem now and then to triffle upon the road, - or should sometimes put on a fool's cap with a bell into it, for a moment or two as we pass along, - don't fly off -, but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appers upon my

[186] KLEIMAN-LAFON, Sylvia. *"A show about nothing": Tristram Shandy et la modernité*. In: MICHEL, Christian (org.), Op. Cit., p. 245.
[187] Ibidem, idem.
[188] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 35.

> outside; - and as we jog on, either laught with me, or at me, or in short do any thing – only keep your temper.[189]

No trecho acima, Tristram se mostra cortês e preocupado com a reação do leitor diante do andamento de sua história. Portanto, pede paciência a este e até aceita que ele próprio, Tristram, seja motivo de riso. A preocupação em agradar ao leitor aparece em outros momentos da narrativa – como quando, por exemplo, admite que o leitor não pagou para ler 50 páginas transcritas, que não têm relação direta com sua história:

> - But courage! gentle reader! – I scron it – 'tis enough to have thee in my power – but to make use of the advantage which the fortune of the pen has now gained over thee, would be too much – No! – by that all-powerful fire wich warms the visionary brain, and lights the spirit through unwordly tracts! Here I would force a helpless creature upon this hard service, and make thee pay, poor soul! for fifty pages, which I have no right to sell thee, naked as I am, I would browse upon the mountanism, and smile that the north Wind brought me neither my tent or my supper.[190]

Ou, ainda, em um ato de preocupação, pergunta ao leitor como ele está após o longo quarto volume: "And now that you have just got to the end of these four volumes – the thing I have to ask is, how you feel your heads? my own akes dismally as for your healths, I know, they are much better."[191]

Diante dessas declarações, poderíamos pensar, em um primeiro momento, de maneira semelhante a Terry Eagleton:

> The narrator of *Tristram Shandy* is ostentatiously reader-friendly. His tone is genial, wryly amused, gently satirical. Like Fielding, he is holding a civilized conversation with his readers rather than preaching to them or parading his omniscience as an author. There is a clubbish, archly self-conscious intimacy between narrator and reader. The narrator is too good-naturedly laid-back to organize anything as rigorous as a formal plot. He must not pull rank on the reader by editing or selecting, which would mean that he knew things which the reader did not, which would ruffle the equality between them. (…) All plots are plots against the reader. Instead, the narrator claims that he intends to develop a friendship with the reader in a work in progress.

---

[189] Ibidem, p. 41. "À medida que for o senhor avançando no que a mim respeita, o ligeiro conhecimento que ora desponta entre nós se converterá em familiaridade; e, ao menos que falte um de nós, terminará em amizade. --- *O diem praeclarum*! --- então nada do que a mim tocou será julgado insignificante por sua natureza ou aborrecido de contar. Portanto, meu caro amigo e companheiro, se me julgares algo parcimonioso na narrativa dos meus primórdios, --- tende paciência comigo, --- e deixai-me prosseguir e contar a história à minha maneira ou, se eu parecer aqui e ali vadiar pelo caminho, ou, por vezes, enfiar na cabeça um chapéu de doido com sinos e tudo, durante um ou dois momentos de nossa jornada, --- não fugi, mas, cortesmente, dai-me o crédito de um pouco mais de sabedoria do que a aparentada pelo meu aspecto exterior; --- e à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo, ou de mim, ou, em suma, fazes o que quiserdes, --- mas não perdei as estribeiras", p. 53.

[190] Ibidem, p. 465-6. "- 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. – Não! – Por essa chamada todo-poderosa que aquece o cérebro visionário e ilumina o espírito nas regiões extraterrenas! A forçar uma criatura indefesa a tão duro mister e fazer-te pagar pobre alma! por cinquenta páginas que não tenho o direito de vender-te --- preferiria eu antes, desnudo como estou, pastar nas montanhas e sorrir de o vento norte não me trazer nem teto nem pão", p. 474.

[191] Ibidem, p. 333.

> Like a 1960s professor, Sterne asks us to look upon him as a mate rather than a mentor.[192]

Enquanto avançamos no livro, contudo, percebemos que a visão de Eagleton não se sustenta – e o leitor sente isso na própria pele. De fato, Sterne não traz um narrador distanciado e onisciente. Tristram, como já vimos, se desvia de sua própria história, a princípio tema principal do livro, e o admite, sem afetar ares de ser mais organizado do que de fato é. O tratamento do leitor, contudo, se altera e o narrador amigável se mostra irônico e maldoso para com o leitor em uma série de momentos. Por exemplo, apesar de dizer que acha injusto que o leitor leia 50 páginas transcritas de um manuscrito, ele transcreve o contrato de casamento de seu pai e de sua mãe na íntegra, dizendo que "[the contract] is so much more fully expressed in the deed itself, than ever I can pretend to do it"[193], mas, depois de reproduzir o documento inteiro, durante páginas, ele consegue resumi-lo e vai direto ao ponto principal em apenas duas linhas. O leitor, que passou páginas lendo um pretenso documento matrimonial do século XVIII, percebe, enfim, que o narrador poderia tê-lo resumido sem necessariamente replicar o documento na íntegra. Em momentos como estes, percebemos que Tristram está brincando com seu leitor.

Os maus modos de Tristram podem ser também mais diretos. Não é incomum, por exemplo, vê-lo subestimar a esperteza e capacidade imaginativa do leitor acostumado a um tipo de leitura pouco reflexiva – o que faz com que ele tenha que explicar absolutamente tudo:

> It is in vain to leave this to the Reader's imagination: - to form any kind of hypothesis that will render there propositions feasible, he must cudgel his brains score, --- and to do it without, --- he must have such brains as no reader ever had before him. – Why should I put them either to trial or torture? 'Tis my own affair: I'll explain it myself.[194]

A suposta incapacidade do leitor, notamos, também serve para Tristram se desvencilhar da culpa por possíveis passagens mal elaboradas em sua obra. A culpa, como sempre, é dos maus hábitos e da falta de imaginação do leitor, sua escrita não tem qualquer relação com isso:

> If the reader has not a clear conception of the rood and the half of ground which lay at the bottom of my uncle Toby's kitchen-garden, and which was the scene of so many of his delicious hours, -- the fault is not in me, -- but in his imagination; -- for I am sure I have him so minute a description, I was almost ashamed of it.[195]

---

[192] EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 89.

[193] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 65.

[194] Ibidem, p. 370. "Será inútil deixar isto à imaginação do Leitor: --- para elaborar qualquer tipo de hipótese capaz de tornar exequível estas proposições, ele teria que queimar os miolos, -- e para fazê-lo sem isso, -- teria de possuir um cérebro como nenhum outro leitor antes dele. – Por que deveria eu submetê-los a semelhante provocação ou tortura? O problema é meu: e eu mesmo cuidarei de explicar", p. 378.

[195] Ibidem, p. 427. "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

Eagleton, em sua análise, deixa passar o caráter irônico e deveras arrogante de Tristram para com seus leitores – e ele não é raro. O narrador Tristram se mostra temperamental, transitando entre delicadezas e grosserias, elogios e reprimendas, dando e tirando a liberdade do leitor. Quanto mais páginas avançamos, no entanto, mais claro fica que a faceta amigável perde espaço para a ironia. Tendemos a concordar, portanto, com a visão de Rouanet:

> A hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente. Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis. É um *self-conscious narrator*, que intervém constantemente na narrativa, como Fielding, Furetière ou Scarron, mas distingue-se dos outros pelo caráter caprichoso e imprevisível dessa intervenção. Tem opiniões sobre tudo, inclusive sobre casas de botão – afinal, o livro é a respeito da vida *e* das opiniões de Tristram Shandy.[196]

Caberia acrescentar à visão de Rouanet o fato de que, apesar de outros autores também intervirem constantemente na narrativa, Sterne, como de costume, dá dois passos além: primeiramente, como já vimos, o *self-conscious narrator* Tristram não contribui em nada para a economia do livro; ademais, Tristram não faz de seu leitor um simples interlocutor, mas faz com que ele participe integralmente da narrativa, trazendo-o para dentro da obra como nenhum dos autores citados por Rouanet. O primeiro sinal disso é o famoso diálogo com a leitora, onde ele rastreia seus passos e a trata com pouca paciência:

> - How could you, Madam, be so inattentive in Reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a papist*. – Papist! You told me no such thing, Sir. Madam, I beg leave to repeat it over again, That I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing. – Then, Sir, I must have missed a page. – No, Madam, - you have not missed a word. – Then, I declare, I know nothing, at all about that matter. – That, Madam, is the very fault I lay to your change; and as a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again.
>
> I have imposed this penance upon the lady, neither out of wantonness nor cruelty, but from the best of motives; and therefore shall make her no apology for it when she returns back: - 'Tis to rebuke a vicious taste, which has crept into thousands besides herself, - of reading straight forwards, more in quest of the adventures than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them. (…)
>
> ---------- But there comes my fair Lady. Have you read over again the chapter, Madam, as I desire you? – You have: And did you not observe the passage, upon the second reading, which admits the interference? – Not a world like it! Then, Madam, be pleased to ponder well the last line but one of the chapter, where I take upon me to say. 'It was necessary I should be born before I was christened'. Had my mother, Madam, been a Papist, that a consequence did not follow.[197]

próprio leitor, -- pois estou certo de ter-lhe dado uma descrição tão minuciosa que quase me envergonhei dela", p. 435.

[196] ROUANET, Sérgio Paulo. Op. Cit., p. 35.

[197] STERNE, Laurence. Op. Cit., p. 82-3. " ------- 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 mais que Fielding se dirija ao leitor em *Tom Jones*, em nenhum momento traz o leitor para dentro da narrativa como Sterne o faz. Quando muito, Fielding cita o leitor brevemente, mas não o chama propriamente para um diálogo. Vejamos estes breves exemplos:

> Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of a high a hill as Mr. Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not will know. However, let us e'en venture to slide down together; for Miss Bridget rings her bell, and Mr. Allworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company.[198]

> To those therefore I apply for the truth of the above observations, whose own minds can bear testimony to what I have advanced.
>
> Examine your heart, my good reader, and resolve whether you do believe these matters with me. If you do, you may now proceed to their exemplification in the following pages; if you do not, you have, I assure you, already read more than you have understood; and it would be wiser to pursue your business, or your pleasures (such as they are), then to throw away any more of your time in reading what you can neither taste nor comprehend. To treat of the effects of love to you, must be as absurd as to discourse on colours to a man born blind; since possibly your idea of love may be as absurd as that which we are told such blind man once entertained of the colour scarlert; that colour seemed to him to be very much like the sound of a trumpet: and love probably may, in your opinion, very greatly resemble a dish of soup, or a sirloin of roast-beed. [199]

Cabe ressaltar ainda que Sterne não somente tece um diálogo com a suposta leitora, mas, quando ela volta para ler o capítulo anterior novamente, ele faz comentários sobre a leitora

---

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. 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. (...)---------- Mas eis que chega minha bela Dama. Lestes novamente o capítulo, senhora, como vos ordenei? – Então lestes. E não observastes, à segunda leitura, a passagem que admite a inferência? Nem uma palavra sequer! Então, senhora, tende a bondade de considerar bem a penúltima linha do capítulo, onde me ocupo em dizer 'se não fosse necessário eu ter nascido antes de ter sido batizado.' Tivesse minha mãe sido uma papista, senhora, tal consequência não se deveria seguir", p. 94-5.

[198] FIELDING, Henry. Op. cit., p. 9. "Toma tento, leitor. Eu te conduzi, inconsideravelmente, ao cimo de uma colina tão alta como a do Sr. Allworthy, e já não sei como te fazer descer sem te quebrar o pescoço. Arrisquemo-nos, contudo, a resvalar juntos encosta abaixo; pois a Srta. Bridget toca a sua campainha, e o Sr. Allworthy é chamado para o desjejum, ao qual preciso assistir e no qual, se me fizeres o favor, terei o prazer de sua companhia", p. 19.

[199] Ibidem, p. 197, vol. I. "Para dizerem da verdade das observações acima dirijo-me, portanto, àqueles cujos próprios espíritos podem testificar o que afirmei. Examina o teu coração, meu bom leitor, e dize-me se, como eu, acreditas nessas coisas. Em caso afirmativo, podes passar à exemplificação delas nas páginas seguintes; em caso negativo, garanto-te que já leste mais do que podes compreender; e fora mais conveniente prosseguires em teus negócios, ou em teus prazeres (sejam eles quais forem), do que esperdiçardes o tempo lendo o que não aprecisas nem percebes. Falar-te nos efeitos do amor seria tão absurdo quanto discorrer sôbre as cores diante de um cego de nascença; visto ser possível que a tua idéia do amor seja tão absurda quanto a que, segundo nos contaram, fazia do vermelho um desses cegos; côr que lhe parecia muito semelhante ao som de uma trombeta; e pode dar-se que o amor, na tua opinião, semelhe grandemente um prato de sopa ou um lombo de vaca", p. 158-9.

distraída para um terceiro leitor, que é o que permanece na leitura. Inevitavelmente, a leitora voltará ao capítulo e lerá os comentários sobre sua pessoa. Assim, Tristram está tratando com mais de um leitor ao mesmo tempo, o que também é algo incomum.

Ao longo de sua narrativa, Tristram também dialoga com os críticos literários, mais um componente exterior à obra – e que em *Tristram Shandy* é potencializado em relação a Fielding. Ao contrário de seu comportamento para com leitores, contudo, Tristram não tenta esconder sua antipatia pelos críticos. Para ele, os críticos são pessoas sem originalidade, que seguem cegamente regras estabelecidas e não conseguem olhar para os lados ou ter uma visão mais ampla e original, reconhecendo uma obra literária de valor:

> The whole set of 'em [critics] are so hung round and befetished with the bobs and trinkets of criticism, -- or to drop a metaphor, which by the bye is a pitty, -- for I have fetched it as far from the coast of Guinea; -- their heads, Sir, are so stuck, so full of rules and compasses, and have that eternal propensity to apply them upon all occasions, that a work of genius had better go to the devil at once, than stand to be procked and tortures to death by 'em.[200]

Esses críticos, tão menosprezados por Tristram, são justamente os que acompanham a publicação progressiva da autobiografia. Cabe lembrar que Sterne publicou *Tristram Shandy* entre os anos de 1759 e 1767, de modo que, à medida que ia escrevendo e publicando, ele também conseguia acompanhar as opiniões e críticas sobre seu romance, além de expô-las dentro da própria narração. Partindo disso, observamos o mesmo movimento já testemunhado no tratamento dos leitores: os críticos são igualmente puxados do exterior para dentro da obra, sua presença é quase palpável como a da leitora desatenta. Assim, Tristram fala da recepção de sua obra concomitantemente à publicação das críticas em jornais existentes, reproduzindo os rumores da época:

> And what of this new book the whole world makes such a rout about? --- Oh! 'tis out of my plun, my Lord,----- quite an irregular thing! – not one of the angles at the four corners was a richt angle. – I had my rule and compasses, &c. my Lord, in my pocket. – Excellent critic![201]

Indo além do simples diálogo, Tristram traz a materialidade do cotidiano crítico para dentro do próprio romance em um momento de indignação frente à má recepção de seu livro:

---

[200] Ibidem, p. 192. "O bando todo deles anda tão enfeitado e enfetichado com as bugigangas e penduricalhos da crítica, --- ou, para abandonar a metáfora, a qual, de passagem, é uma lástima, -- visto ter eu ido busca-la longe, na costa da Guiné; ---, as cabeças deles, senhor, acham-se de tal modo cheias de regras e compassos, estando perenemente propensas a aplicá-los em todas as ocasiões, que melhor seria a uma obra de arte ir logo para o diabo do que aguentar-lhes, até a morte, as alfinetadas e as torturas", p. 202.

[201] Ibidem, idem. "E quanto a esse novo livro em torno do qual todos estão fazendo tal alvoroço? Oh, totalmente fora de prumo, milorde, uma coisa muito irregular! nenhum dos ângulos, nos quatro cantos, é um ângulo reto. Eu trazia no bolso, milorde, minha régua e compassos. – Excelente crítico!", p. 202.

> ------ You Messrs the Monthly Reviewers! – how could you cut and slash my jerkin as you did? – how did you know, but you would cut my lining to?
>
> Heartily and from my soul, to the protection of that Being who will injure none of us, do I recommend you and your affairs, -- so God bless you; -- only next month, if any one of you should gnash his teeth, and storm and rage at me, as some of you did last MAY, (in which I remember the weather was very hot) – don't be exasperated, if I pass it by again with good temper, -- being determined as long as I live or write (which in my case means the same thing) never to give the honest gentleman a worse world of a worse wish, than my uncle Toby have the fly which buzzed about his nose all dinner-time, ----- 'Go, -- go poor devil', quoth he, '---get thee gone, -- why sould I hurt thee? This world is surely wide enough to hold both thee and me'.[202]

No trecho acima, testemunhamos a tentativa de Tristram de tratar o crítico (que sabemos que ele odeia) de maneira benévola, como o tio poupara a mosca pousada em seu ombro durante o jantar. Mesmo que exista, aqui, a tentativa de se drigir ao crítico de forma compassiva, cabe ressaltar o fato de que Tristram o está rebaixando na medida em que o trata analogicamente como uma mosca – e aí está, mais uma vez, sua ironia.

Pelo diálogo estabelecido com o leitor ou com os críticos, ambos trazidos para dentro da obra em movimentos inovadores por parte de Sterne, podemos perceber dois fatores. O primeiro deles é o fato de que as interrupções para tratar com essas figuras, comuns em outros livros da época – como *Joseph Andrews* e *Tom Jones*, por exemplo -, aqui são exacerbadas e acabam se transformando em verdadeiras digressões – mais um dos inúmeros fatores que distanciam Tristram do relato de sua autobiografia. Ou seja, há aqui a mesma lógica dos outros elementos já analisados: utilizando-se de um determinado componente do romance, Sterne o potencializa ao máximo em seu uso e, na medida em que o faz, o próprio elemento se torna parte do caráter digressivo da obra – seja por comentários metaficcionais, como é o caso do elemento temporal, seja pela inserção e diálogo dentro da obra, como o caso aqui presente.

Em segundo lugar, cabe ressaltar que, no trabalho analisado com a figura do leitor e do crítico, Tristram está, de certa maneira, fazendo com que pensemos na feitura da própria obra: a maneira como lemos, os rumos e reações de sua publicação, o que acha do crítico e do leitor que estão acompanhando seu livro. Nesse sentido, há outro movimento já visto anteriormente: ele está escancarando a feitura da obra, comentando a escrita do romance dentro do próprio

[202] Ibidem, p. 175. "------ Vós, Senhores Resenhadores da *Monthly Review!* --- como pudestes cortar e retalhar assim o meu gibão? --- como sabíeis que iríeis também cortar-me o forro? 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 fiqueis 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 cavalheiro 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 dúdiva grande o bastante para que eu e tu nele possamos caber", p. 185.

romance. E o faz justamente quando fala com o leitor (nos lembrando de que somos leitores e quebrando o pacto ficcional) ou com o crítico (nos lembrando de que é uma obra ficcional avaliada por críticos em periódicos). Através das variadas maneiras como trata o leitor e do duro tratamento aos críticos, o que podemos perceber é como tal interlocução também é contaminada pelo caráter digressivo da obra – ou seja, mais um aspecto da escrita do romance que afasta Tristram de seu objetivo principal.

24 *Tristram Shandy*: um romance irônico

Como pudemos concluir depois de nossa análise, o caráter digressivo do romance de Sterne se estende para além das digressões e das metadigressões, de modo que o andamento da narrativa, a organização formal, a tipografia e a interlocução com o leitor e o crítico também são parte do caráter digressivo e metaficcional do romance. Ao tentar solucionar as questões formais da escrita de seu romance, Tristram Shandy entra ainda mais em digressões e se distancia do objetivo principal alegado por ele, que é escrever uma autobiografia.

Isso definitivamente não quer dizer que outros autores já não tenham trabalhado com digressões em suas obras. Como já citado anteriormente, Swift já usou digressões – e até metadrigressões – em *A Tale of a Tub*, onde, por vezes, também se dirige ao leitor:

> THE Necessity of this Digression, will easily excuse the Length; and I have chosen for it as proper a Place as I could readily find. If the judicious Reader can assign a fitter, I do here empower him to remove it into any other Corner he pleases. And so I return with great Alacrity to pursue a more important Concern.[203]

Outro movimento de Swift semelhante ao de Sterne é o de fazer muitos comentários metaficcionais ao longo do livro (como Tristram falando sobre dedicatórias dentro de uma dedicatória), os quais o desviam do assunto principal:

> BUT, to return. I am sufficiently instructed in the Principal Duty of a Preface, if my Genius were capable of arriving at it. Thrice have I forced my Imagination to make the Tour of my Invention, and thrice it has turned empty; the latter having been wholly drained by the following Treatise. Not so, my more successful Brethren the Moderns, who will by no means let slip a Preface or Dedication, without some notable

[203] SWIFT, Jonathan. **The Writings of Jonathan Swift**. Edited by Robert A. Greenberg and William B. Piper. New York/London: W. W. Norton & Company, 1973, p. 340. A tradução em português utilizada foi retirada de: SWIFT, Jonathan. **Panfletos Satíricos**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Topbooks, 1999. "A Necessidade desta Digressão há de facilmente lhe escusar a Delonga; e escolhi para ela o Lugar mais adequado que de pronto pude encontrar. Se o judicioso Leitor conseguir estabelecer um melhor, autorizo-o aqui a removê-la para um Canto qualquer que bem lhe agrade. E assim retorno com grande Alacridade a dedicar-me a uma Questão mais importante", p. 208.

> distinguished Stroke, to surprise the Reader at the Entry, and kindle a Wonderful Expectation of what is to ensue.[204]

Ainda poderíamos pensar novamente em *Tom Jones* – romance ao qual já fizemos referências porque alguns de seus aspectos inventivos se aproximam do romance aqui estudado. Na obra de Henry Fielding encontramos comentários metaficcionais que se desviam da história, já que os primeiros capítulos de todos os volumes trazem comentários sobre a narrativa. O primeiro capítulo do livro XVI é denominado "A propósito de prólogos", por exemplo.

Antes de mais nada, é importante ressaltar o fato de que *A Tale of a Tub* não é um romance, enquanto que *Tom Jones* e *Tristram Shandy* o são. As brincadeiras de Swift com as digressões e comentários metaficcionais estão em meio a um panfleto satírico, e não a um romance com personagens, falas e um enredo específico. Mesmo assim, tanto Swift quanto Fielding mantêm, apesar das digressões e comentários metaficcionais, uma linha contínua em seus assuntos e fazem uma conclusão frente ao que expunham como objetivos de seus trabalhos. A grande diferença entre ambos os autores e Sterne é que o narrador de Sterne, Tristram Shandy, perde o fio de sua obra justamente por conta de suas digressões e comentários metaficcionais. O que governa a obra de Sterne é o princípio digressivo, o qual invade os elementos organizacionais do romance e os testa ao máximo: bagunça o tempo e o espaço; serve-se de figuras tipográficas inesperadas; brinca com a disposição esperada para os capítulos, prefácio e dedicatória; leva as digressões a outras digressões sucessivamente, confundindo o leitor etc. Por conta disso e pelo fato de Tristram ser personagem de si mesmo, as tergiversações de *Tristram Shandy* são parte integrante da obra na medida em que o livro é sobre a tentativa de escrever um livro.

Através de seus comentários metaficcionais e digressões,

> *Tristram Shandy*, marco zero do meta-romance ou do romance sobre o romance, insiste em chamar a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário; impede-o com isso de confundir realidade e ficção, como o romance ilusionista de Richardson ou Fielding o convidava a fazer. Nesse sentido, os artifícios tipográficos a que Sterne recorre, além do seu efeito humorístico já mencionado, têm por fim desmistificar a ilusão ficcional pela ênfase na própria materialidade do livro.[205]

---

[204] Ibidem, p. 285. "MAS, retomando o assunto, estou bem instruído, fora meu Gênio capaz de ir até lá, sobre o Principal Dever de um Prefácio. Por três vezes forcei minha Imaginação a dar *Volta* à Inventiva, e por três vezes retornou ela vazia, tendo a última sido inteiramente drenada pelo seguinte Tratado. Ao contrário dos meus Confrades mais bem-sucedidos, os *Modernos*, que de jeito nenhum deixam escapar uma Dedicatória ou um Prefácio sem um Toque distintivo notável, para surpreender o Leitor logo à Entrada e atiçar uma Maravilhosa Expectação do que virá depois", p. 105-6.

[205] PAES, José Paulo. Op. Cit., p. 40.

O comentário de José Paulo Paes é ilustrativo porque demonstra que Sterne não tem o enredo como ponto principal. Consequentemente, os aspectos de sua escrita se sobressaem à sua própria história – sobretudo na medida em que se estendem ao fazer parte da digressividade do livro -, de modo que os comentários e esclarecimentos aparecem com mais frequência. Por conta disso, em *Tristram Shandy* os fios estruturais de um romance são constantemente evidenciados e o pacto ficcional com o leitor é posto à prova. Não há uma barreira estabelecida claramente entre os momentos onde se volta para o enredo e os momentos onde há digressões e comentários metaficcionais.

Além disso, os comentários metaficcionais, em *Tristram Shandy*, não são digressivos por acaso. Sterne parece querer que eles se estendam, entrem no meio da narrativa e escancarem o questionamento sobre aspectos estruturais de um romance. Sobrepor os comentários metaficcionais e as digressões ao enredo é o artifício ideal para o que Sterne se propõe ao escrever o *Tristram Shandy*: fundar uma nova forma do romance, mais livre e digressiva do que os modelos anteriores da Inglaterra do século XVIII inglês, e, através disso, dialogar, já dentro do próprio romance, com outras técnicas narrativas usadas nos romances de sua época.

Sterne, portanto, está refletindo sobre e potencializando aspectos do romance justamente no momento da formação deste. Assim, ele escancara a escrita do romance e leva o leitor a refletir sobre seus pressupostos formais básicos – o que não implica uma grande tradição romanesca, mas apenas a existência de caracteres comuns, como um enredo minimamente linear, a disposição de prefácios e capítulos, o encadeamento de eventos etc. Os romances inglses da primeira metade do século XVIII, debatidos em periódicos e prefácios, têm essa discussão ampliada em direção à reafirmação de uma forma livre por Sterne ainda no momento em que o romance se populariza largamente. Assim, Sterne não pretende destruir o gênero romance em si, mas procura trazer, em seu livro, uma forma nova de se compor um romance onde uma das bases é justamente a discussão de recursos narrativos mobilizados. A suave desordem de Fielding é radicalizada em Sterne, de forma que pensar sobre o gênero dentro do romance, no segundo, é diluir esse mesmo gênero. Os comentários metaficcionais, regidos de acordo com o princípio digressivo, têm justamente essa função no romance de Sterne. Assim:

> La modernité du roman de Sterne, sa modernité pour le lecteur d'aujourd'hui comme pour celui du XVIIIe siècle, semble donc reposer sur un éclatement parodique des codes romanesques, qui lui conférerait paradoxalement le rang de classique d'un nouveau genre.[206]

[206] KLEIMAN-LAFON, Sylvia. Op. Cit., p. 242.

O romance era um gênero bastante consumido e muito discutido à época da escrita de *Tristram Shandy*. Nesse contexto, temos as possibilidades de escrita do romance analisadas anteriormente nas obras de Defoe, Richardson e Fielding. Sterne certamente estava a par dessa discussão e sabia sobre o que estava falando. Ele estava em contato com as convenções com que procurava dialogar e o faz já dentro do próprio romance – daí a importância dos aspectos digressivos e metaficcionais:

> The novelists competing for public favour at the middle of the century were three – Richardson, Fielding, and Smollett. So well established by now was the new literary form that even writers of such wide orbits as Johnson and Goldsmith availed themselves of it, and half the fun of Sterne's *Tristram Shandy* was in the way he turned the accepted structure upside down and inside out, or made the story go backwards instead of forward.[207]

Além disso, é possível pensar a maneira como Sterne contraria aspectos do realismo formal evidenciados por Ian Watt e presentes sobretudo nos romances de Defoe, Richardson e Fieldind – para o teórico, os fundadores do romance moderno. Os aspectos digressivos contaminam, como vimos, a apresentação temporal e espacial, a organização de elementos estruturais e tipográficos e a referência ao elemento externo (leitores e críticos). Em seus comentários metaficcionais, Sterne leva tais elementos ao absurdo e potencializa seu funcionamento na escrita de um romance. Poderíamos dizer, ademais, que tal aspecto também engloba a apresentação confusa de personagens, os desvios do enredo e o princípio da causalidade (na medida em que tudo precisa ser detalhadamente explicado e esclarecido) – componentes estes também submetidos à digressão do romance. Segundo o próprio Ian Watt,

> Sterne dispensa cuidadosa atenção a todos os aspectos do realismo formal: à particularização do tempo, local e pessoa; a uma sequência natural de ação; e à criação de um estilo literário que apresenta o equivalente verbal e rítmico mais exato possível do objeto descrito. (...) Porém *Tristram Shandy* é não tanto um romance como uma paródia de romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente.[208]

Tal é a maneira pela qual "realiza uma *reductio ad absurdum* do próprio romance"[209]. Dentre as discussões recorrentes sobre as formas e soluções para o romance, gênero ainda em formação, Tristram pensa a forma romance dentro da própria forma justamente porque o romance o permite. O romance como gênero está pensando a si mesmo no momento de sua formação e, por pensar a si mesmo, ele é capaz de formular sua crise também dentro de si.

---

[207] RUSSEL, H. K. **"Tristram Shandy" and the Technique of the Novel**. In: Studies in Philology, Vol. 42., Nº 3, (Jul., 1945), pp. 581-593. University of North California Press, p. 581. APUD: BAKER, E. A. **The History of English Novel** (London, 1930), IV, 197.
[208] WATT, Ian. Op. Cit., p. 311.
[209] Ibidem, p. 312.

Tristram Shandy é a prova cabal de que o romance, desde seus momentos de construção, é um gênero que abarca reflexões e questionamentos sobre si mesmo, inclusive dentro de si mesmo. Diante disso, o leitor se depara com o fato de que uma narrativa deve, inevitavelmente, ser submetida a princípios formais e estruturais. Caso contrário, a tentativa de representação da realidade juntamente dos questionamentos de como fazê-lo leva apenas às conjecturas sobre como seria a forma de escrever um romance – justamente o caso de Tristram.

Logo, o princípio digressivo é essencial para entendermos o romance em questão e contamina os outros elementos constitutivos do romance – de modo que os componentes comuns de um romance se tornam, aqui, mais um motivo para digressões e comentários metaficcionais. Por conta disso, Tristram se afasta irremediavelmente de sua autobiografia. O pacto ficcional se quebra, como se víssemos os bastidores de um palco, e pensamos, junto com Tristram, em como um romance é formado. Por meio dos comentários metaficcionais e das digressões analisados atentamente neste capítulo é que entendermos como Sterne realiza um movimento progressivo de liberdade diante dos artifícios narrativos usados por outros romancistas da Inglaterra da metade do século XVIII.

CONCLUSÃO

Como tentamos mostrar, Sterne, dentro de seu próprio romance, reflete sobre a construção do gênero romance e dialoga com os artifícios narrativos mobilizados por outros autores da Inglaterra do século XVIII. Tal interlocução, reafirmamos, aponta para a solidificação do romance como gênero e para sua forma livre, admitindo diversas possibilidades e saídas. Por mais que o romance ainda não fosse um gênero completamente estabelecido, principalmente em termos teóricos, nosso trabalho se guiou pela ideia de que havia a possibilidade de o leitor reconhecer os mecanismos narrativos e sua sátira.

Se recursos narrativos podiam ser detectados, isso se deve à existência de romances que ajudaram na popularização e ascensão do gênero – o que passa, inevitavelmente, pela conquista do novo público leitor. Pensando em obras com alta circulação, Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding foram nossos pilares básicos para evidenciarmos o diálogo que Laurence Sterne traça com os artifícios narrativos anteriormente mobilizados no romance. Aqui, usamos como base teórica principalmente Thomas Keymer e seu propósito em *Sterne, The Moderns and The Novel*: repensar o romance de Sterne dentro de seu contexto, evidenciando como o autor está imerso na discussão literária de então – discussão essa que proliferava nos periódicos e até mesmo dentro dos romances de alguns autores. Inserido no momento cultural da Inglaterra do século XVIII, é natural que Laurence Sterne apareça como ativo no debate acerca do novo gênero e como coautor criador de sua época.

Quando o *Tristram Shandy* é escrito, portanto, Sterne tinha referências e nomes de autores que vinham pensando o romance e ajudando em sua ascensão como novo gênero popular[210]. Com esse panorama de possibilidades para a escrita de um romance, o narrador Tristram Shandy, mais do que simplesmente se perder em divagações, escreve um livro que nada mais é que a tentativa de se escrever um livro. Em sua tentativa, Tristram passa constantemente pela reflexão metaficcional e, consequentemente, é aí que se estabelece a interação com a narrativa de outros autores. Assim, *Tristram Shandy* traz pontos em comum

[210] Quando o romance é associado à palavra "popular", o sentido é o de popularização do gênero frente ao aumento do número absoluto de leitores, e não o de um gênero voltado exclusivamente às classes mais populares. De fato, uma das grandes contribuições do romance foi a de deslocar o centro da literatura das alas mais aristocráticas, por meio da representação de vidas mais comuns e de uma linguagem referencial. Contudo, é importante sempre ter em mente que o romance se ligou principalmente à burguesia em ascensão e às mulheres, os quais, por mais que não fossem propriamente da aristocracia, tinham uma posição social superior à das camadas mais baixas da sociedade. Prova cabal disso é que, na Inglaterra do século XVIII, poucas pessoas tinham a chance de aprender a ler ou até mesmo de comprar um livro, cujo preço poderia chegar à metade do salário de um trabalhador comum.

com os romances dos outros três grandes autores da época e é com essa intenção que comparamos Sterne com Defoe, Richardson e Fielding.

Defoe, por exemplo, ficou famoso pela escrita de suas autobiografias ficcionais, onde personagens como Robinson Crusoe e Moll Flanders contam as desventuras de suas vidas utilizando um enredo de aventuras, no qual um narrador distanciado temporalmente recorda os eventos passados. Se a caracterização e a subjetivação das personagens não são muito importantes para Defoe, a demarcação temporal e a insistência em produzir uma impressão de verdade, por outro lado, são marcantes e necessárias para estabelecer o pacto ficcional com o leitor. Defoe está constantemente reafirmando e trazendo a ideia de que quem escreveu as narrativas foram os próprios Robinson Crusoe e Moll Flanders – com, no máximo, um toque ou outro do editor. Ademais, há uma preocupação com a exatidão temporal, o que contribuiria para mostrar como os eventos narrados são verossímeis e coerentes.

Richardson, por sua vez, conta com outra solução para a escrita de um romance. A ideia da experiência individual como centro da narrativa continua em *Pamela* e *Clarissa*, mas de maneira muito mais subjetivada que em Defoe. Seus romances não focam na quantidade dos acontecimentos, mas em sua profundidade. Destarte, o núcleo aqui não é a vida toda da personagem que rememora os eventos em uma tranquila velhice, mas uma questão na vida das personagens: uma relação amorosa. Focando no sentimento e nas impressões pessoais das personagens, Richardson opta pela forma epistolar e do que chama de "escrita ao momento": ao escreverem suas cartas, Clarissa e Pamela estariam ainda tomadas pelos sentimentos e impressões de algo que acabara de acontecer, o que seria muito mais "real" que lembranças de um passado remoto. Por meio das cartas, Richardson resgata dois fatores em comum com Defoe: a atenção à linearidade temporal e o esforço de produzir uma impressão de verdade, uma vez que por certo tempo a autoria das cartas de *Pamela* foi atribuída à própria personagem. Ou seja, para Richardson o pacto ficcional com seu leitor também é importante para a reafirmação da verossimilhança.

Diante dos dois modelos de extremo sucesso, entendemos melhor como Sterne está jogando com os elementos das obras e refletindo sobre os recursos narrativos utilizados nelas. Primeiramente, *Tristram Shandy* volta sua atenção para a ideia da autobiografia ficcional. Entretanto, para Tristram narrar uma vida de verdade pressupõe contar todos os acontecimentos e todas as circunstâncias relativas ao acontecimento. Desse modo, ele depende diretamente de um princípio associativo de ideias que faz com que se lembre dessas conexões. Contudo, justamente por querer se recordar de tudo é que Tristram tende à digressão e se afasta progressivamente da suposta ideia inicial. Ademais, enquanto percebe que está se distanciando

do relato da própria vida, aparecem os comentários metaficcionais e as reflexões sobre o que é necessário para a escrita de uma narrativa. A conclusão mais imediata é a da inevitabilidade da utilização de recursos ficcionais para a escrita de uma autobiografia – o que faz com que o leitor reflita sobre a necessária seleção de eventos e sujeição deles a artifícios narrativos em romances como os de Defoe.

Não apenas a ideia da autobiografia ficcional, mas também o tempo linear, meticulosamente calculado em Defoe e Richardson, são submetidos ao princípio digressivo pelo narrador Tristram Shandy. Como o andamento da narrativa do personagem-Tristram está sujeita ao fluxo das ideias do narrador-Tristram, o tempo é desordenado na medida em que as ideias aparecem: vamos de um ano para outro, em aparente desordem. A narração do "momento presente", em Sterne, é o presente da própria mente de Tristram, onde está sua pretensa subjetividade: dessa forma, os acontecimentos não são colocados em uma "natural" sucessão, subordinados à ideia de linearidade, mas aparecem de acordo com as associações de Tristram – as quais, por sua vez, fazem parte do jogo ficcional mobilizado por Sterne. Enquanto reflete sobre técnicas narrativas estabelecidas para o romance (consequência também do fluxo de suas ideias) Tristram está chamando a atenção do leitor para a feitura da obra e, como consequência, está quebrando o pacto ficcional estabelecido com o leitor.

Sterne, Richardson e Defoe criam estruturas e saídas diferentes para o gênero. Até mesmo movimentos semelhantes, como a subjetivação da personagem em Richardson e Sterne, acontecem de maneira diferente. Se o primeiro foca na expressão dos sentimentos, o segundo mostra sua interioridade em seu fluxo desordenado de ideias. Desse modo, poderíamos dizer que Laurence Sterne está propondo outra criação de personagem e saída para o romance, as quais chegam igualmente à outra maneira de representação da realidade: um realismo que funciona pela digressão.

Apesar dos caminhos diferentes eleitos pelos autores citados, resta ressaltar que não estamos pensando num movimento absoluto ou exclusivo de ruptura e descontinuidade, mas de descontinuidades que conduzem a uma evolução particular ou contingente do gênero. Ian Watt, mesmo admitindo que Sterne desestabiliza todos os elementos do realismo formal, ressalta as relações comuns de Sterne, Defoe e Richardson ao tratar os dois últimos como modelos para o tipo de narrativa escrita por Sterne:

> Por outro lado, o tipo de romance que é, talvez, o mais característico do gênero e consegue efeitos que nenhuma outra forma literária conseguiu, usou um tipo de enredo muito diferente. De Sterne e Jane Austen a Proust e Joyce a prioridade aristotélica do enredo sobre a personagem se inverteu e desenvolveu-se um novo tipo de estrutura formal na qual o enredo procura apenas incorporar os processos comuns da vida e,

> com isso, tornar-se inteiramente dependente das personagens e da evolução de suas relações. Defoe e sobretudo Richardson fornecem arquétipos dessa tradição, assim como Fielding fornece os arquétipos da tradição oposta.[211]

Além da relação com Defoe e Richardson, Sterne leva ao absurdo alguns movimentos inicialmente testados por Fielding. Em *Joseph Andrews* e *Tom Jones* há uma série de movimentos em comum com *Tristram Shandy*, como comentários metaficcionais e diálogos com leitores e críticos. Por outro lado, Sterne não só radicaliza o uso desses recursos de maneira absurda, como traz outros elementos: o jogo com os tipos organizacionais (capítulos, prefácios, número de páginas); o jogo com elementos tipográficos (as páginas em preto e marmorizadas, os asteriscos e as mãozinhas apontando para elementos importantes); o movimento de trazer os leitores e críticos para dentro da narrativa em um diálogo participativo; a submissão do enredo à mente de Tristram, o que coloca a suposta ideia principal do romance em último plano.

Guiado pelo princípio digressivo, concluímos que, no romance de Sterne, as digressões não aparecem gratuitamente, mas principalmente nos momentos em que há o diálogo com recursos narrativos utilizados anteriormente. Como efeito, a relação entre as interações narrativas e seus diálogos aponta para as duas principais conclusões de nossa dissertação: a primeira é a de que Sterne apresenta uma outra saída para a elaboração de um romance e oferece um outro tipo de modelo de representação da realidade, no qual a digressão ocupa o lugar principal; em segundo lugar, podemos vislumbrar a quantidade de fórmulas encontradas para o gênero romance ainda no momento de sua formação, fomentando diálogo entre críticos e autores e reafirmando sua posição como um gênero essencialmente livre – e, em Sterne, essa liberdade está intrinsecamente associada ao princípio digressivo.

Uma vez definido o princípio digressivo como grande regente do *Tristram Shandy*, o primeiro passo consistiu em analisar os diferentes tipos de digressão classificados por Rouanet e que compõem a narração shandiana: extratextuais, autorreflexivas, opinativas e narrativas. Nas digressões autorreflexivas encontramos o principal tipo de digressão do romance: as digressões metaficcionais, opinativas, narrativas e textuais.

Contudo, cabe ainda relembrar de um fato importante: apesar da obra essencialmente digressiva, Tristram não é o primeiro narrador na história a tecer digressões e ser considerado como um narrador intruso. As digressões por elas mesmas não são a novidade do romance de Sterne, mas sim a criação de segmentações e a falta de contribuição para a economia do texto. Destarte, uma digressão leva à outra indefinidamente, de modo que às vezes o próprio leitor se esquece a que ponto o narrador deveria voltar para dar continuidade à narrativa. Ou seja, em

[211] WATT, Ian. Op. Cit., p. 299.

Sterne o narrador intruso não contribuí para a economia do texto e tende a se distanciar do suposto objetivo inicial. Tristram acaba virando personagem de si mesmo e o personagem-Tristram se vê à mercê do fluxo de ideias e digressões do narrador-Tristram.

Uma vez tipificadas as digressões, o princípio digressivo do romance se torna evidente e podemos demonstrar como esse princípio se estende para os outros elementos narrativos do romance: o tempo e o espaço; o diálogo com críticos e leitores; os elementos organizacionais e tipográficos. Como tais elementos estão submetidos ao princípio digressivo, eles irão contribuir para a digressividade da obra seja por meio de comentários metaficcionais, seja porque o elemento em si produz digressão.

Partindo da ideia da associação de ideias de Locke, Sterne coloca o andamento da narrativa de seu romance a cargo do fluxo das ideias do narrador-Tristram. O tempo, portanto, não é racionalizado e trabalhado linearmente como nos romances de Defoe, Richardson e Fielding, mas está submetido à subjetivação da mente de Tristram. Através das associações e conexões para explicar os eventos de sua vida, Tristram transita de maneira desordenada ao longo dos anos em que se passa a obra (1695 a 1766). Se a realidade proposta na narrativa shandeana é a realidade que passa pela digressividade e pela mente de Tristram, a ordenação linear do tempo perde espaço e ganha importância o evento mais próximo nas ideias do narrador. Engana-se, porém, quem pensa que o ir e vir temporal é uma técnica completamente desordenada. Pelo contrário: apesar da alteração constante dos anos, Sterne situa cada evento de forma precisa, de modo que todos eles fazem sentido quando olhamos para o todo da obra.

Ademais, o presente da obra, a "escrita presente" de Tristram, é o que traz a maioria dos comentários metaficcionais a respeito do elemento temporal como ordenador na escrita de um livro. Na medida em que Tristram percebe que está se distanciando do relato de sua autobiografia e se perdendo em casualidades, ele mesmo filosofa sobre o aspecto temporal dentro de uma obra. Dessa maneira, por exemplo, o narrador se propôs a escrever um volume por ano. Entretanto, mais de um ano se passou enquanto ele escreve o segundo volume. A conclusão é que ele teria que escrever 365 vezes mais rápido para que conseguisse cumprir sua promessa – a qual logo percebemos que não pode ser cumprida.

O diálogo com críticos e leitores será igualmente radicalizado e tenderá à digressão no *Tristram Shandy*. Seja para uma conversa amigável ou uma repreensão, Tristram traz ambos para dentro da obra. Em relação aos leitores, ele não fará apenas uma conexão breve e pontual. Como vimos no diálogo com a leitura distraída, o que aparece é um diálogo interativo e irônico, onde se pressupõe uma resposta e uma ação da leitora. A própria liberdade que se dá aos leitores também é potencializada: ao invés de pedir rapidamente que o leitor suponha como será a viúva

Wadman, Sterne coloca *literalmente* um espaço em branco de tal maneira que o leitor possa completar, ali naquele espaço, a imagem que faz da viúva.

Quanto aos críticos, os quais também já haviam sido rapidamente mencionados em romances como *Tom Jones*, estes também são trazidos para dentro do romance. Como *Tristram Shandy* foi sendo publicado em partes, de 1759 a 1767, o autor conseguia acompanhar as reações apaixonadas e revoltadas da crítica. Logo, havia a possibilidade de o próprio narrador-Tristram discutir diretamente com os críticos que comentavam sua autobiografia ficcional em periódicos como o *Monthly Review*. Em uma relação nada cordial com os críticos, Tristram os aborda diretamente, como faz com os leitores, e ironiza frequentemente sua figura: para ele, os críticos não passam de pessoas sem criatividade e que seguem tudo o que lhes foi prescrito por regras antigas. Ou seja, apesar de a figura dos críticos já ter sido mencionada anteriormente, o que Sterne traz de novo é o diálogo direto com o que estava sendo publicado nos periódicos, e que provavelmente teria sigo também acompanhado pelos leitores. Ambos os diálogos tendem à digressão porque, uma vez que começa a conversar com seus críticos ou leitores, Tristram, através do fluxo de suas ideias, muda de assunto e se afasta do relato de sua vida.

Por fim, os elementos organizacionais do romance também estão em locais inesperados do livro e são consumidos pelo princípio digressivo. Capítulos, números de páginas e dedicatória são repensados no romance de Sterne. Desse modo, encontramos o prefácio à venda no meio do primeiro livro, páginas faltando e capítulos em ordem invertida. Afinal de contas, por que os elementos estruturantes tinham que estar no mesmíssimo lugar de sempre? Se Tristram tem vontade de escrever os capítulos 16, 17, 18 e 19 na frente do 15, por que não o fazer? Da mesma maneira, ele também arranca algumas páginas destoantes do conjunto geral de sua autobiografia ficcional.

A desordem como princípio organizacional virá acompanhada dos costumeiros comentários metaficcionais acerca desses elementos. Encontramos capítulos sobre capítulos, promessas do que acontecerá nos próximos capítulos, uma dedicatória que fala sobre a escrita de uma dedicatória e a reflexão sobre a falta de algumas páginas. Todos esses comentários aparecem nos momentos em que Tristram está refletindo sobre a feitura e organização de sua autobiografia ficcional justamente no momento que está a escrevê-la. Os comentários metaficcionais acerca das questões organizacionais também fazem parte do fluxo de ideias de Tristram, e não somente a variedade de assuntos e acontecimentos que servem como guia para a explicação de eventos.

Os elementos tipográficos seguem a mesma linha, sendo uma de suas principais funções a intenção de recordar o leitor da materialidade da obra. Cruzamos com asteriscos, páginas

marmorizadas, páginas pretas demonstrando o luto do próprio livro pela morte de Yorick, mãozinhas apontando para assuntos importantes, variação de letras etc. Como todos os outros elementos anteriormente citados, os elementos tipográficos recordam o leitor de que ele está lendo um livro e, como consequência direta, ocorre a quebra do pacto ficcional – tão zelado por Defoe, Richardson e Fielding. Contudo, a quebra do pacto ficcional, poderíamos dizer, faz parte da narrativa do *Tristram Shandy* uma vez que o próprio narrador-Tristram está supostamente deslindando para o leitor o processo que atravessa para escrever seu livro. O leitor que se recorda da materialidade do livro e da necessidade de mobilizar recursos narrativos está entrando no jogo proposto por Sterne, uma vez que a digressividade de Tristram é sistemática.

Na análise aprofundada do *Tristram Shandy*, é possível entender como Sterne colocou recursos narrativos anteriormente utilizados dentro de seu romance. Não é por acaso que seu narrador reflete metaficcionalmente sobre os elementos narrativos e os desarruma. Pelo contrário: a necessidade de refletir sobre tais elementos reforça a existência do diálogo com outros autores de romances da Inglaterra do século XVIII e mostra mais uma saída para a escrita de um romance.

Através de nossas duas abordagens, uma externa e outra interna, procuramos mostrar como a proposta de Sterne faz sentido dentro daquele contexto, dialogando com as soluções de autores como Defoe, Richardson e Fielding. Dessa forma, Sterne não somente contribui para a reafirmação do romance como forma livre, mas realiza o trabalho de um grande escritor: leva-nos a questionar o que é pode ser a realidade e o que pode ser a vida. E justamente por fazê-lo é que, apesar de aparentemente sem sentido e completamente digressivo, o *Tristram Shandy* pode estar mais perto da realidade do que se supõe à primeira vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade ne literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACKSCHEIDER, Paula R.; INGRASSIA, Catherine (orgs.). **A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture**. Oxford: Blackwell, 2005.

BAIRD, Theodore. **The Time-Scheme of Tristram Shandy and a Source**. PMLA: Vol. 51, No. 3 (Sep., 1936).

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Junior, Helena Sprvindis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Huicitec, 2010.

BOOTH, Wayne. **The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy**. In: Publications of the Modern Language Association (PMLA), 67 (1952), pp. 163-85.

BURNEY, Frances. **Evelina**. Tradução Gabriela Alcoforado. Domingos Martins: Pedrazul, 2014.

CAMPBELL, Ian. **Laurence Sterne: a life**. Oxford University Press, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1996

CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote da Mancha: volumes I e II**. Tradução José Luiz Sánchez e Carlos Nougué. São Paulo: Abril, 2010.

DEFOE, Daniel. **The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c**. Nova York, USA: Cardinal, 1952.

_____. **Moll Flandres**. Tradução Donaldson Garschagen e Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, mariner**. Great Britain, Glasgow: Oxford University Press, 1983.

_____. **Robinson Crusoé**. São Paulo, SP: Penguin-Companhia, Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. **The English novel: an introduction.** USA: Blackwell Publishing, 2005.

FIELDING, Henry. **Tom Jones**. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1992.

_____. **Joseph Andrews and Shamela**. Edited with an Introduction and Notes by Judith Hawley. London: Penguin Books, 1999.

_____. **A História das aventuras de Joseph Andrews e seu amigo o Senhor Abraham Adams**. Tradução, introdução e notas Roger Maioli dos Santos. Campinas, SP: Ateliê Editorial, 2011.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução Marcus De Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

JAMES, Henry; BESANT, Walter. **The Art of Fiction**. Boston: Cupples and Hurd, 1884. Disponibilizado pela Cornell University em: https://ia800205.us.archive.org/23/items/cu31924027192941/cu31924027192941.pdf

KEYMER, Thomas. **Sterne, The Moderns and The Novel**. New York: Oxford University Press Inc., 2002.

_____. **The Cambridge Companion to Laurence Sterne**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. '**Pamela' in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

_____. **Tristram Shandy: A Casebook**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo ou A polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução José Marques Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **O romance como epopeia burguesa**. Tradução Letícia Zini Antunes, a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e da edição francesa (Edition Sociales, 1974).

MAGRIS, Cláudio. *O romance é concebível sem o mundo moderno?* In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MAYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Tradução Myriam Campello. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1973.

MICHEL, Christian. Analectique de la digression dans Tristram Shandy. In: MICHEL, Christian (org.). **Naissance du roman moderne: Rabelais, Cervantès, Sterne**. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre: 2007.

MORETTI, Franco. **O Burguês: entre a história e a literatura**. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

_____. **A Cultura do Romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NEW, Melvin. **Laurence Sterne as a Satirist: A reading of *Tristram Shandy***. Gainesville: University of Florida Press, 1969.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PAULSON, Ronald. **Satire and the Novel in Eighteenth-Century England**. New Haven: Yale University Press, 1967.

Przemysław Uściński. **The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)** – Doctoral Dissertation. University of Warsaw, Institute of English Studies, 2015.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloísa Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974.

REEVE, Clara. **The Progress of Romance**. Indiana University Press, s/ data.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela**. Tradução Rafael Tages. Domingos Martins: Pedrazul, 2016.

_____. **Pamela, or Virtue Rewarded and Pamela in Her Exalted Condition**. Retirado do domínio público em: https://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/pamelapreface2.html.

RICHETTI, John (ed.). **The Cambrigde Companion to the Eighteenth-Century Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e Melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STERNE, Laurence. **A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman**. London: Penguin Books, 1985.

_____. **The Letters of Laurence Sterne to His Most Intimate Friends**. New York: J. F. Taylor & Company, 1904.

_____. **Viagem Sentimental pela França e pela Itália**. Tradução e notas de Luana Ferreira de Freitas. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

SWIFT, Jonathan. **The Writings of Jonathan Swift**. Edited by Robert A. Greenberg and William B. Piper. New York/London: W. W. Norton & Company, 1973.

_____. **Panfletos Satíricos**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Topbooks, 1999.

_____. **Gulliver's Travels**. Garden City, New York: Garden City Publishing Company, 1945.

_____. **As viagens de Gulliver**. Organização, introdução e notas Robert DeMaria Jr.; tradução Paulo Henriques Britto; tradução do prefácio José Antonio Arantes; prefácio George Orwell. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte, Itatiaia, 2003.

RUSSEL, H. K. *"Tristram Shandy" and the Technique of the Novel*. In: **Studies in Philology**, Vol. 42., Nº 3, (Jul., 1945).

SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of Prose**. Translated by Benjamin Sher with an Introduction by Gerard L. Bruns. Dalkey Archive Press: s/ data.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

_____. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VOOGD, Peter; NEUBAUER, John (orgs.). **The Reception of Laurence Sterne in Europe**. BooksEns Ltd., Royston, Herts.: 2004.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé.** Tradução Mário Pontes. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1997.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.