

A leitura e a literatura do século XVIII na configuração de *Tristram Shandy*

*The reading and the literature from the eighteenth century in the configuration of
Tristram Shandy*

Aline Candido Trigo*
Universidade Estadual Paulista
Assis, São Paulo, Brasil

Anderson Francisco Ribeiro**
Universidade Estadual Paulista
Assis, São Paulo, Brasil

Resumo: O romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne, apresenta uma configuração híbrida, com uma forma amorfa que flerta com inúmeros gêneros e posições discursivas. Dessas configurações, destacamos a paródia e a ironia, que deixam na obra traços da tradição literária e filosófica, mas também do cenário contemporâneo, que colocam Sterne na posição de representante clássico da história do romance humorístico. Isso em vista, buscamos neste artigo lançar luz sobre alguns dos pontos de diálogo com aspectos históricos que serviram de tema para a composição poética da obra. Destacaremos, também, o diálogo com a realidade leitora e livresca da Inglaterra do século XVIII, tanto de produção de obras literárias, quanto de publicação e apreciação da crítica especializada, embasados por, entre outros, Ian Watt, Roger Chartier, Robert Darnton, e críticos sterneanos que abrangem o tema em questão.

Palavras-chave: *Tristram Shandy*. Leitura. Leitores. Século XVIII Inglês.

Abstract: The life and opinions of *Tristram Shandy*, gentleman, a novel by Laurence Sterne, features a hybrid configuration, with an amorphous shape that flirts with uncounted genres and discursive positions. From those configurations, we highlight the parody and the irony that leave traces of literary and philosophical tradition in the piece, but also of the contemporary scene, that put Sterne on the position of a classic exponent of the comic novel history. With that in mind, we aim in this article to shown light on some of the points of dialogue with historical aspects that served as a theme for the poetic composition of the piece. We also highlight the dialogue with the reading and bookish reality from the 18th century England, both in literary works production and publication and appreciation from the specialized critics, based, among others, in Ian Watt, Roger Chartier, Robert Darnton, and in sternean critics that embrace the theme in case.

Keywords: *Tristram Shandy*. Reading. Readers. English 18th Century.

1 ANTIGOS, MODERNOS E *TRISTRAM SHANDY*

Na cena literária do século XVIII europeu encontra-se forte apreço por ideias de verossimilhança, moral, ensinamento, bom gosto e bom senso, embasado em leitura empobrecida e normativa da *Poética* de Aristóteles (LIMA, 2009, p. 201). Em contrapartida à rigidez das formas

* Doutoranda em Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Assis – SP, Brasil. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista Capes. E-mail: alinec.three@gmail.com.

** Doutor em História na Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Assis – SP, Brasil. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: professoranderson@uenp.edu.br.

literárias, o romance começa a ser produzido e lido cada vez mais, mas ainda tem em vista os ideais que norteavam a leitura das produções clássicas, numa procura por novas formas de verossimilhança adaptadas ao herói do romance. Em contraste com os avanços sociais e científicos do período das Luzes, o universo das Letras é conduzido pelo pensamento de Boileau (1636-1711) para uma retomada de valores e princípios clássicos que estavam sendo seguidos há tempos na França e na Itália, orientados principalmente por Aristóteles, Longino, Horácio, Cícero e Ovídio.

Na Inglaterra do período tem início uma reconfiguração nas formas de comunicação e interação social, e o indivíduo setecentista passa a experimentar novas percepções de mundo e de si. Com novas posições políticas, a Inglaterra passa por um processo de urbanização, com comércio crescente e melhorias na agricultura que alteraram o fluxo econômico e também o cotidiano da sociedade, conforme apresenta o historiador Eric Hobsbawm (2007). Isso reaviva a crença no progresso, contexto em que surgem os pensadores Iluministas que irão respaldar as buscas pela liberdade do indivíduo. É, portanto, o século das ideologias humanistas, racionalistas e progressistas (HOBSBAWM, 2007, p. 40-41).

Nesse cenário de intensas transformações, que reconfiguram a experiência dos indivíduos, os escritores entram em combate para defender novas formas de representação do real e de escritura. Frente a ideias de condenação aos vícios, à vulgaridade, à grosseria, valorizando mais o caráter ético em detrimento do estético, preconizando a valorização de virtudes, os romancistas levantam-se na busca pela liberdade e pela experimentação do novo gênero, causando eufóricas discussões entre os críticos e também entre os literatos. Esta briga fica conhecida, então, como a Querela entre Antigos e Modernos (1687-1715), “a mais significativa das Guerras Culturais dos tempos modernos” (DEJEAN, 2005, p. 9), que desestabiliza os valores canônicos. Na Inglaterra, esse embate fora chamado de Batalha dos Livros, satirizada por Swift, em *The Batle of the Books* (1704), expondo a futilidade de se travar tamanhas disputas em torno de palavras e livros.

No período, França e Inglaterra têm o terreno literário dominado pela prosa, e o romance está sendo consumido em grande escala, como podemos ver não só com Joan DeJean (2005), mas também com Ian Watt (2010). Diante disso, os Antigos vão à luta para tentar impedir essa tendência que, segundo eles, colocaria fim em muitos gêneros canônicos aclamados. Nicolas Boileau era personalidade muito influente no período, em especial na Academia Francesa, e foi o que mais enfureceu-se com a leitura do poema em prosa de Charles Perrault (1628-1703) que sai em defesa dos modernos, em estima à originalidade e ao gosto individual, contrapondo, assim, a visão dos Antigos, o que desencadeia a Guerra entre “Antigos e Modernos”. Perrault, em seu poema de vinte e seis páginas, traça reflexões acerca da legitimidade da criação de cânones que, para ele, é relativa.

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

[...] um violento ataque ao gênero romance, o primeiro sinal do que se tornaria um grave lugar-comum ao longo do século XVIII: a visão do romance como um agente de corrupção, como uma perigosa e subversiva forma de literatura e uma ameaça à fibra moral da nação. Tomar armas contra o romance durante o primeiro ano das Guerras Culturais foi também um perfeito, embora indireto, ataque à doutrina Moderna de que a originalidade deveria ser valorizada acima da tradição: o romance era o único gênero desenvolvido de modo

importante no século XVII que não foi, de forma alguma, imitação de um gênero conhecido desde a antigüidade (DEJEAN, 2005, p. 88-89).

O romance é um gênero inovador por excelência, pois difere das demais produções consagradas pelo cânone. Como já se conhecia produções romanescas desde o século XVII, ao elaborar *Tristram Shandy*, Laurence Sterne dispõe de meios para conhecer as críticas a esse respeito, bem como as diversas formas de se fazer prosa. Diante da assumida liberdade que o romance experimenta, enquanto um gênero que não possui formas fixas, a narrativa de Sterne manifesta um ideal de inovação a partir da autoconsciência do narrador. Consciente do desprestígio do gênero em meio aos Antigos, Sterne realiza um epítome dessa desvirtuação literária, subvertendo os mecanismos de escrita, de enredo e de livro, colocando o leitor no centro da narrativa para indicar uma certa orientação de leitura, mas deixando-o num labirinto. Virginia Woolf (1929, p. 406) fala de um senso de elasticidade que Sterne causa no leitor, que nos faz perder o senso de direção: “we lose our sense of direction”.

Ainda que os Antigos considerassem o romance um gênero inferior, privilegiando o drama e a poesia, a crítica especializada que publicava resenhas de romances durante o século XVIII norteavam seus julgamentos com valores semelhantes. O narrador de Sterne, Tristram, demarcando seu conhecimento do cânone, declara que não começará a narrativa de sua vida e de suas opiniões à maneira consagrada por Horácio, qual seja, direto no momento da principal ação do herói. Ao contrário, quer começar *ab Ovo* (STERNE, 1984, p. 50), que é uma expressão utilizada por Horácio na *Arte Poética*, que significa “desde o ovo”. Trata-se de um louvor a Homero por ter começado a narrativa no meio da história da guerra de Tróia e não pelo princípio, ou seja, desde o ovo que deu à luz Helena. Essa referência ao método em consonância aos preceitos clássicos que Sterne subverte, é uma demonstração de sua busca pela liberdade literária. O narrador, então, afirma que contará sua história desde o momento em que foi concebido, descrevendo assim o momento íntimo entre seus pais. No entanto, esse aceno a uma narrativa linear e de enredo bem definido é embaralhada e o leitor se vê mergulhado no fluxo de consciência do protagonista, que faz uso de recursos extra linguísticos e literários, como a pintura, o desenho, a pontuação livre ou ausência de pontuação, ausência completa de palavras, recursos estes que buscam “aventar camadas de consciência não formuláveis” (ISER, 1999, p. 19).

Sterne tem consciência da diferença entre o objeto e a representação deste e da complexidade que envolve o que é real, e por isso privilegia os múltiplos enfoques de uma mesma cena. Para o autor “o termo básico e preliminar para a criação ficcional é a ausência de correspondência entre ‘as palavras e as coisas’” (LIMA, 1981, p. 64). Assim, a forma dos romances em voga no período, que buscavam descrever a jornada de um indivíduo o mais realista e ordenadamente possível, na tentativa de representar a aristocracia fidedignamente de modo a proporcionar identificação ao leitor, tornam-se matéria para paródia e ironia na forma shandiana. Wolfgang Iser (1988, p. 10, tradução nossa), frente a isso, declara:

É por isso que narrativa para ele é uma questão de encenação e não mimesis. Isso é ainda mais evidente quando ele fala daquilo que não pode ser imitado – primeiro, o início, e então a subjetividade de si mesmo. No entanto, ele também mostra que aquelas áreas da vida que são impenetráveis à cognição devem ser narradas, porque elas só podem se tornar acessíveis a nós como ideias encenadas¹.

¹ No original: “This is why narrative for him is a matter of staging and not of mimesis. This is all the more evident as he tells of that which cannot be imitated - first, the beginning, and then the subjectivity of the self. Nevertheless, he also shows that those areas of life which are impenetrable to cognition must be narrated, because they can only become accessible to us as staged ideas” (ISER, 1988, p. 10).

Para o teórico alemão, a obra de Sterne trazia uma nova forma de caracterizar as personagens, um novo ponto de vista sobre a representação, e isso era percebido no período, porém, não compreendido, uma vez que, para isso, seria necessário que tivessem novos parâmetros de análise. Assim, apesar de Sterne ter gozado de intenso sucesso entre a sociedade letrada, alguns críticos definiram sua obra como insuficiente por desviar-se do enquadramento moral e demais formas de romances clássicos. Ainda que apegado a inúmeras tradições literárias, trazendo-as de maneira irônica, paródica e carnalizante, *Tristram Shandy* é considerado “uma performance selvagem, diferente de tudo que tenha aparecido no *mainstream* de ficção antes” (BOOTH, 1950, p. 35, tradução nossa).

Sterne fora colocado ao lado de Rabelais e Cervantes como satirista pelos seus contemporâneos, enquanto outros, como Samuel Richardson por exemplo, o condenavam como selvagem e de mal gosto humorístico que só chamara a atenção do leitor pelo caráter excêntrico. Os humoristas do século XVIII não estavam preocupados em representar a espécie, seus modos e convenções, e sim, pensando em caráter universal, em representar sua singularidade. Na maneira explorada por Sterne, as personagens são livres para não mais carregar significados, mas para serem mostrados em suas próprias essências, que resulta em quadros de subjetividades múltiplas e peculiares, característica esta elogiada por Goethe, Woolf, Nietzsche e Baudelaire, por exemplo.

O título da obra de Sterne – *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* –, semelhante por exemplo a *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, está em aberto diálogo com os romances do período, que buscavam retratar a individualidade dos protagonistas, contrariando a “preferência clássica pelo geral e universal” (WATT, 2010, p. 16-17) que ainda orientava a tradição crítica no início do século XVIII. Tristram é uma personagem que não segue os padrões clássicos de protagonista (cercado de grandes feitos e virtudes) e vive à margem da nobreza, à qual dirige-se com ironia e desdém. Essa tendência de abordar temas cotidianos e corriqueiros, a focalizar heróis plenamente humanos, com falhas e incertezas, e, por vezes, marginais, fizera do romance uma modalidade baixa da literatura, no momento em que a valorização literária estava condicionada aos padrões clássicos de arte, voltados para temas nobres. *Robinson Crusoe* é um exemplo de obra que esclarece muito bem cada ação, cada sequência da vida do protagonista e comprova detalhadamente de que maneira o protagonista conseguira sobreviver ilhado, desde o naufrágio que sofrera, quando embarcara em busca de aventura, tornando a narrativa, por impossível que seja, plausível.

De fato, Crusoe experimentara muita aventura, e elas são bem evidenciadas na obra. Em *Tristram Shandy*, contudo, a aventura é a vida do escritor Tristram que, recluso em seu quarto, conta o processo difícil que é empreender uma narrativa da vida e do caráter dos indivíduos, e como é relativa a realidade que se procura expressar, uma vez que, além de passar pela ótica daquele que conta, também vai ser alterada por aqueles que a recebem. Henry Fielding, preocupado com os caminhos do leitor pela narrativa, influenciado pela arte verossímil, busca aproximar-se ao máximo da realidade e dar garantias para assegurar o aspecto crível da obra. Para tanto, parte em busca de aproximações entre documentos e os seus relatos, pois, “a ‘porte étroit’ do romancista consiste em extremar o provável sem recair em seu oposto. Historiadores e romancistas dão-se as mãos, são igualmente legítimos ao recusarem a matéria ficcional” (LIMA, 2009, p. 200).

Devido a esse tipo de controle que perpassa a literatura no século XVIII, Tristram diz que realiza pesquisas em bilhetes de seu pai para conhecer melhor as histórias que vai contar, e afirma

2 No original: “[...] a wild performance, unlike anything that had appeared in the main stream of fiction before” (BOOTH, 1950, p. 35).

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

Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinquenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre a solicitar-lhe atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar vôo; terá, além disso, diversos
Relatos a conciliar;
Anedotas a recolher;
Inscrições a decifrar;
Histórias a entretecer;
Tradições a peneirar;
Personagens a visitar;
Panegíricos a afixar à porta;
[...] Para resumir a questão: a cada passo, há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infundáveis genealogias, que a justiça uma e outra vez o obriga a voltar a ler. (STERNE, 1984, p. 77)

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

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

Por todos esses recursos perpassa o riso, por vezes melancólico, mas sempre bem humorado. *Tristram Shandy* apresenta um protagonista que tem por profissão ser escritor. Tendo sido publicado através de volumes – nove volumes lançados entre 1760 e 1767 – a cada novo volume introduzia a voz da crítica como mote para o distanciamento de suas próprias expectativas. Exemplo disso é quando o narrador-autor afirma ter sido questionado por um crítico acerca de sua opção por determinados caminhos narrativos e procedimentos descritivos. Diante da pressuposição de que o crítico irá estranhar sua forma narrativa, *Tristram* explica o porquê de seguir os caminhos que escolhera e não outros mais tradicionais. Após introduzir suas reflexões

quanto às formas convencionais e sua própria forma experimental, ri abertamente do espanto que isso causaria ao seu leitor das Letras:

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

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

A cerimônia feita em torno de seu respeito ao crítico é dissimulada, solicitando-lhes que se sintam ali representados com as devidas e irônicas considerações frente a suas visões subjetivas da obra. Através do compilado de resenhas de romances ingleses do século XVIII organizado por Sandra Vasconcelos (2007), é possível comparar as críticas feitas aos volumes de *Tristram Shandy* e o comentário do narrador em referência a tais publicações. Algumas resenhas acusam a obra de ser obscena, aleatória, confusa e livre demais. O narrador então, abandona o decoro e brada em seu volume VI: “Senhores Asnos”: “—Diz-me, pastor! Quem cuida de todos esses Asnos? [...] Zurrai zurrai—zurrai. Continuai zurrando,—o mundo vos deve muito;—mais alto ainda—isso não é nada” (STERNE, 1984, p. 405).

Sua escolha por caminhos tortuosos, ciente de que descontentarão variados tipos de leitores, é justificada pela sua percepção de que a liberdade da qual faz uso é uma forma de melhor expressar-se na literatura. Para conseguir essa maneira mais eficiente de expressão, ultrapassa os limites da literariedade colocando páginas com desenhos que explicam cenas, sentimentos ou intenções, outras vezes desenhando de próprio punho ou subvertendo a noção de enredo. Para Tristram, certas histórias que precisa contar poderiam ser recebidas de maneira “fria e desenhada”, sendo assim é preferível cortá-la antes de chegar ao fim, mesmo que isso desagrade ao “homem no ofício das Letras”: “—Escritores de minha estirpe têm um princípio em comum com os pintores.—Quando uma cópia exata é de molde a tornar nossos quadros menos impressionantes, escolhemos o mal menor, julgando ser até mais perdoável pecar contra a verdade do que contra a beleza” (STERNE, 1984, p. 121).

Além do diálogo com a produção crítica do período, Tristram também dialoga com o saber medicinal, e um dos exemplos é o parto, que é discutido acerca da inconveniência de ser homem o parteiro, e não mulher, o que constrange a senhora Shandy, além do fórceps que foi utilizado no parto do protagonista, deformando seu nariz e, assim, imputando uma reflexão sobre a violência obstétrica no uso de tal invento. Outra presença de saber medicinal deixado pelos traços históricos que a obra carrega é a relação com a melancolia. Tristram afirma que sua obra está sendo escrita para curar a melancolia, e demonstra ciência de assuntos medicinais e psiquiátricos acerca do riso como cura da bile negra:

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

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

Os estudiosos antigos, em geral médicos e pensadores, explicam a saúde e a doença através do equilíbrio ou desequilíbrio de quatro humores, no caso o sangue, a pítuita/fleuma, a bile amarela e a bile negra. Dentre os ditos humores, a bile negra é considerada a mais perigosa devido à sua instabilidade. Trata-se de uma substância corrosiva e sombria que pode influenciar estados de melancolia. Todos esses humores podem sofrer alterações e causar doenças. Os estudiosos acreditavam que irregularidades na produção da bile negra favoreciam o surgimento de inúmeras doenças, inclusive mentais, como é o caso de estados de melancolia. De acordo com o fragmento, Sterne promete que sua obra tratará a melancolia com o riso, remédio infalível contra os desequilíbrios dos fluidos (humores) vitais do corpo. O conhecimento sobre o assunto no século XVIII, principalmente através do influente médico e professor de medicina Herman Boerhaave, confluía para uma ideia de que o riso, apesar de ter a causa desconhecida, funcionava como tratamento para a melancolia, num movimento de causa e efeito, que faz com que a mente coloque as partes do corpo a rir de coisas absurdas. Luiz Costa Lima (2017, p. 50), ao analisar as confluências históricas da psicopatologização da melancolia trazida nas obras literárias como trabalho estético, afirma que, para Burton (autor caro a Sterne), a melancolia consistia numa falha da imaginação, uma doença da alma, e sua cura estaria na busca por respostas práticas e racionais, mas a elaboração de seu texto é entrecortado pelo recurso estilístico, que explora “opiniões contraditórias”, resultando numa “mistura de sátira e o próprio endosso do contraditório” (LIMA, 2017, p. 50). Sterne não apenas toma a temática da cura da bÍlis negra de tais autores, como também a forma dialética das reflexões suscitadas em *Tristram Shandy*, como demonstra Holden (2013, p. 160), que afirma: “A impossibilidade de raciocinar sobre os enigmas e mistérios da vida tem o prático e positivo corolário de ‘encontrar o lado bom disso.’ Isso, eu sugeriria, é o efeito curativo do ceticismo Shandiano”³.

Como dito, o riso ao qual Sterne convida é de uma posição cética para uma consolação filosófica. Isso se torna matéria para a composição inteira da obra. Nos momentos de luto, o narrador enfoca os aspectos peculiares de modo a causar o riso que irá espalhar o humor melancólico frente à vida e o tempo, pois acredita que “toda vez que um homem sorri,—mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida (STERNE, 1984, p. 45). Assim, “o livro como um todo pode ser visto como uma panacéia contra a melancolia” (ROUANET, 2007, p. 203). O riso ameniza as contingências da vida.

É assim que o narrador focaliza a si mesmo enquanto protagonista de sua narrativa. Tristram não é um ser de boa sorte, como os heróis tradicionais: “Tenho sido contínuo joguete daquilo a que o mundo chama fortuna; [...] essa descortês Duquesa castigou-me com uma série de lamentáveis infortúnios e acidentes adversos quais nenhum pequeno HERÓI jamais enfrentou” (STERNE, 1984, p. 52)”. Rabelaisiano assumido, uma série de eventos cômicos, sexuais e carnavalizantes compõe o enredo de sua vida. Além do nariz esmagado, o protagonista também teve o pênis castrado por uma janela que lhe caiu sobre o órgão enquanto urinava pela

³ No original: “The impossibility of reasoning upon life’s riddles and mysteries has the practical and positive corollary of ‘find[ing] the good of it.’ This, I would suggest, is the curative effect of Shandean skepticism” (HOLDEN, 2013, p. 160).

janela, e recebeu o nome errado porque a criada responsável por levar o verdadeiro nome ao pároco no momento do batismo se confundiu no caminho e deu o nome de Tristram, o pior nome possível a um indivíduo, de acordo com seu pai. Para Walter, o filho deveria se chamar Trismegistus, por conta do deus grego Hermes Trismegistus, o deus egípcio da sabedoria, que corresponde ao deus grego da escrita e da magia. Pela concepção de Walter, os grandes homens que habitaram a terra e o universo mítico se tornaram grandiosos por inspiração de seus respectivos nomes. Tristram, “dissílabo de melancólico som!” (STERNE, 1984, p. 93), seria, segundo Walter, grande infortúnio no destino do filho. Esse anti-herói configura uma sátira à tendência dos escritores do período de representar a jornada do indivíduo aristocrata e burguês da época.

Ian Watt (2010, p. 21-22) afirma que Sterne não seguiu a tradição de representar a individualidade partindo da concepção de que o nome próprio carrega em si todas as características da identidade de um indivíduo, discussão que permeava o mundo intelectual de sua época baseada nas reflexões de Descartes. Os romancistas ingleses desse momento nomeavam suas obras com o nome do indivíduo que seria descrito nas páginas de suas narrativas, tradição que conta com autores contemporâneos de Sterne, como Defoe, Fielding, Smollet e Richardson. Assim, foi grande a atenção dispensada à escolha dos nomes próprios dos heróis romanescos. Por vezes, baseados em pessoas reais retiradas do convívio de seus autores, na ânsia por originalidade, chegavam a pesquisar nomes contemporâneos em publicações jornalísticas da época. Além de apresentar indivíduos reais, os escritores do período procuravam ambientá-los em espaços e tempos verossímeis a fim de criar cenas que copiassem a realidade para seus leitores.

Sterne parte de seu contexto histórico e da história literária para elaborar uma obra que é capaz de refletir sobre o próprio ato de narrar e sobre a formação dos cânones, que sacralizam formas fixas de narrativas, mas que apresenta uma ordenação bastante firme por trás do caos instaurado em sua forma. Através da ironia, realiza jogos que relativizam a verdade ficcional e a verdade real, e parece tentar quebrar a ilusão da história, quando na verdade está a subverter o sistema das invenções, criando sobreposições de planos diegéticos, que representa as diversas perspectivas da realidade.

Recebido em: 10/10/2020
Aprovado em: 15/12/2020
Publicado em: 31/12/2020