



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 01 2018

Literatura

O narrador shandiano

Luciana Brito,
Aline Candido Trigo

Resumo: Em *Tristram Shandy*, o narrador-personagem, que se compromete no início da obra a narrar sua biografia, constrói o enredo a partir de lembranças. As digressões possuem caráter de destaque na composição do texto, orientando praticamente todo o funcionamento do romance. Tristram diz que pesquisou dados biográficos, conversou com parentes sobre sua história familiar para reconstruir suas memórias, mas não está de fato interessado em apresentar um enredo linear ao leitor, não se importa com a representação da realidade. O narrador, além de contar memórias que não abordam sua autobiografia, mas de outros personagens, passeia livremente de uma história à outra através de digressões, costurando o texto de maneira a criar uma estrutura labiríntica.

Palavras-chave: romance; *Tristram Shandy*; memórias; digressões; Laurence Sterne.

Abstract: In *Tristram Shandy*, the first-person narrator, who commits himself at the beginning of the work to narrate his biography, builds the plot from remembrance. The digressions have a prominent character in the text composition, basically conducting the whole operation of the novel. Tristram says he researched biographical data, talked to his parents about his family history to reconstruct his memories, but he is not in fact interested in showing a linear plot to the readers, and he doesn't care about a realistic representation of facts. The narrator, in addition to telling memories, freely walks from one story to another through digressions, stitching the text in attempt to create a labyrinthically structure.

Keywords: novel; *Tristram Shandy*; memories; digressions; Laurence Sterne.

As digressões possuem caráter de destaque na composição de *Tristram Shandy*, orientando praticamente todo o funcionamento do romance. O narrador criado por Sterne, que também atua como escritor da obra, adota a ótica da temporalidade de um romance psicológico. Sendo assim, a noção de tempo torna-se alterada, uma vez que parte do ato de lembrar e, portanto, “[...] a noção de passado/presente desaparece de todo. Na realidade a memória age como um presente no momento em que traz à consciência seus registros e traços, e o tempo acaba sendo um eterno presente que dura” (MOISÉS, 1970, p. 193).

Tristram narra os atos de seu passado e do passado anterior ao seu nascimento,

descrevendo histórias de sua família misturadas às suas inúmeras digressões. Trata-se de um ir e vir constante durante a narrativa, favorecendo uma mistura de passado e presente. A memória do narrador traz os atos das personagens e de si próprio para o momento presente, o que inevitavelmente altera o sentido do passado, tornando algo novo no presente.

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

Tristram é uma personagem que desempenha o papel de narrador-protagonista, pois está em consonância com a definição dessa tipologia de narrador-personagem: “é através de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço” (D’ONOFRIO, 2004, p. 62). Por se tratar de uma autobiografia, haja vista sua apresentação como narrador de suas memórias, ele deixa explícito a formalidade da produção literária ao identificar-se como o próprio escritor de sua vida e de suas opiniões e que tem por profissão a carreira de romancista.

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

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

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

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

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

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

Wolfgang Iser (2008) explica que o narrador criado por Sterne não é apenas uma forma livre, desproposital e inocente, trata-se de uma técnica narrativa que consiste em expor uma crítica à busca pela fiel representação do real e do indivíduo. O romance de Sterne possui uma variedade de vozes que se unem na voz de Tristram. Passa por ele todo e qualquer discurso. Nesse ponto, Iser (2008) lembra a passagem da morte da personagem de Le Fever, em que Tristram descreve emotivamente, com uma sensibilidade apurada, cada detalhe do comovente momento, como se ele o tivesse presenciado. Trata-se, portanto, de um romance plurivocal: “Plurivocal, aqui, significa que o discurso de Tristram Shandy se manifesta como diálogo contínuo com as personagens, o autor e até mesmo com o leitor, e deste modo a escrita nunca pode (e nunca deve) tornar-se narração” (ISER, 2008, p. 62, tradução nossa)¹. Não pode, portanto, tornar-se narrativa que descreve as ações por um único olhar, no caso do narrador onisciente.

Para Iser (2008, p. 56), a narração em primeira pessoa de Tristram não é uma reprodução da vida com o caráter linear que possui começo e fim objetivamente delineados, conforme a tradição do século XVIII, que ignora o que está no meio (“being in the middle”); mas, sim, “[...] uma ilusão necessária a fim de dar suporte a um significado pré-definido com o nível essencial de probabilidade (um esforço que,

¹ Na tradução inglesa: “Plurivocality here means that Tristram's speech unfolds as a continual dialogue with the characters, the author, and even with the reader, and thus the writing can never (and must never) become narration” (ISER, 2008, p. 62).

incidentalmente, está na base de todas as narrativas realistas)” (ISER, 2008, p. 57, tradução nossa)². Para que possa permanecer próximo ao realismo, à descrição da vida, ele precisa distorcer a forma da narrativa convencional, de modo que possa comunicar aquele entremeio da descrição, recurso este que dá significado à experiência: “Estruturalmente esse esquema de narrativa tem alternado entre a experiência e o reflexo de si mesmo, demonstrando, assim, como a experiência deve ser processada em significado” (ISER, 2008, p. 57, tradução nossa)³. Tristram enfoca bem de perto a vivência de seu pai e de seu tio, e, por conta disso, é possível enxergar traços daquilo que compõe o narrador pós-moderno do qual fala Silviano Santiago (2002), um narrador que observa de fora da ação, que assiste a um ato alheio e retira dali a sua experiência:

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

Mas essa aproximação do narrador shandiano com a figuração do narrador pós-moderno só pode ser aplicada em certa medida, uma vez que, conforme destacamos há pouco, Sterne não se restringe a uma única forma, mas retira maneiras variadas de compor o romance, numa hibridez que permite relacioná-lo a muitas tendências da contemporaneidade. É válido ressaltar que as experiências do narrador de Sterne se configuram na obra, junto de suas impressões, opiniões e maneira de narrar. Por se tratar de uma narrativa introspectiva, que busca expor as reminiscências do narrador, Tristram se faz presente na obra em todos os momentos, assim, tudo aquilo que afirma ter ocorrido é mergulhado em sua subjetividade. Esta é composta por suas experiências vividas, das quais retira as informações sobre o retrato que traça de sua família.

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

² Na tradução inglesa: “[...] an illusion necessary in order to endow a pre-set meaning with the essential degree of probability (an attempt, incidentally, that underlies all realistic narratives)” (ISER, 2008, p. 57).

³ Na tradução inglesa: “Structurally this narrative scheme has alternated between an experiencing and a reflecting self, thus demonstrating how experience is to be processed into meaning” (ISER, 2008, p. 57).

embasamento para que Santiago (2002) compreenda o narrador pós-moderno, que resulta dessa falta de intercâmbio de experiências.

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

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

Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1994, p. 54)

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

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

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

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

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

(ADORNO, 2003, p. 57). Tristram procura transmitir as sensações que as atitudes narradas causam nas personagens descritas e nele mesmo.

Outro aspecto que evidencia a busca por uma narrativa que não se pauta no realismo⁴ ascendente no século XVIII consiste em inserir a voz das personagens que fazem o papel de leitor e leitora do texto que Tristram está a escrever: a técnica da ficcionalização do leitor, segundo Gama-Khalil (2013), também utilizada por Fielding; a voz dos leitores representam a necessidade que tem o narrador de intercambiar experiências, no sentido de que, se o leitor não consegue entender o porquê de suas atitudes narrativas, ou as ações das personagens, ele pode intervir na narrativa e interrogar a Tristram: “-----Mas disse-me, senhor, que estava vosso pai fazendo durante todo dezembro,---janeiro e fevereiro?” (STERNE, 1984, p. 52). Ou ainda expor seus pensamentos: “Mas que história estranha, Tristram!” (STERNE, 1984, p. 495).

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

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

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

Sterne traz o leitor para atuar no papel a este reservado, para o qual estão disponíveis as falas que visam controlar a leitura do texto dentro da ficção. No entanto, montar a obra através de uma linha zigzagueante faz com que o leitor precise estar mais atento que de costume, e a noção dessa função dada ao leitor salta a Tristram

⁴ Aqui não se trata de “realismo” como escola literária, mas como forma estética.

quando, por exemplo, oferece espaço para o leitor concluir o fim de uma história ou fazer um desenho da personagem. Trata-se de artimanhas literárias: “A provocação é uma forte arma da sedução. Desapontando o leitor, o narrador, consegue mantê-lo atento àquelas memórias narradas de forma tão irregular. O desapontamento, a contrariedade e a surpresa instigam o prosseguimento da leitura” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 148-149).

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] a desgraça era que todo esse tempo fiquei totalmente negligenciado e entregue aos cuidados de minha mãe [...].

---Foi certamente um castigo imposto à soberba da sabedoria humana o fato de os mais sábios de nós nos lidibriarmos, eternamente nos adiantando aos nossos objetivos no ato imoderado de persegui-los. (STERNE, 1984, p. 376)

A preocupação de Walter em transmitir a sua sabedoria ao filho era tamanha que, na pressa e no cuidado para com a escrita da *Tristrapaedia*, acabou por perder a oportunidade de transmitir diretamente ao interessado os seus cuidados e orientações, pois Tristram vivia muito mais rápido que a velocidade da escrita pudesse alcançar:

“[...] meu pai [...] avançava tão devagar na composição de sua obra, e eu comecei a viver e a progredir tão velozmente [...]” (STERNE, 1984, p. 376-377). Walter, portanto, é uma das formas de representar o fracasso a que está fadada a perseguição da vida pela escrita.

No entanto, com outras personagens, vale frisar Toby, Dr. Slop, doutores da Sorbonne, pastor Yorick e cabo Trim, Walter não poupou tempo e empenho em tecer suas histórias, opiniões, em trabalhar para comprovar suas teorias e em aconselhar a todos. Tinha tanta segurança de que era detentor do saber, que acabava por dedicar horas a comprovar suas ideias sobre os assuntos, levando os demais à exaustão. Quanto a isso, Tristram afirma: “Nas suas polêmicas, meu pai tinha uma maneira tão agressiva e cortante de discutir, avançando e retalhando cada oponente com golpes de fazer-se lembrado [...]” (STERNE, 1984, p. 568). Chegou, inclusive, a escrever uma carta a Toby com o intuito de que lhe servisse como manual de conduta – nas palavras do narrador: “carta de instruções” (STERNE, 1984, p. 572) – para com as mulheres. Destarte, do conhecimento que seu pai possui, Tristram afirma:

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

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

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

Devido a tal ligação das histórias, que é um processo demorado, foi impossível a Walter finalizar sua rede de saber, assim como não pudera Tristram colocar a

Tristrapaedia dentro de seu romance para que o leitor pudesse conhecê-la, haja vista que seria um texto extenso. Trata-se da percepção que será observada, mais tarde, em Proust:

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

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

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

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

Tristram afirma ser governado pela pena, porém, na realidade, é guiado pelo

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

Como já foi dito, o enredo de *Tristram Shandy* consiste na saga do narrador-personagem em escrever seu romance autobiográfico. O recurso para que isso aconteça é o método digressivo de narrar, o que acaba por compor histórias variadas, interrompidas para conduzir outra história. A importância da digressão é tamanha para o narrador, que ele, com muita frequência, interrompe a frase em que narra uma história sobre uma das personagens para tratar de outra. Observe o exemplo, a seguir, que começa com a fala de Toby:

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

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

Sua demora em retomar a cena do diálogo entre Walter e Toby mostra ser decorrente de sua frustração ao saber que não é possível definir apropriadamente uma pessoa, e sequer seria possível transmitir adequadamente as elevadas impressões que tem Tristram a respeito de seu tio. Por fim, descobre a maneira mais satisfatória para

descrevê-lo: “[...] numa palavra, traçarei o caráter do meu tio Toby a partir do seu CAVALINHO DE PAU.” (STERNE, 1984, p. 109). Entrementes, Toby só será trazido em cena para terminar sua frase 29 páginas adiante, quando já se encerrara o volume I, tendo chegado ao capítulo seis do volume II. Para isso, muitos espaços foram trazidos nesse entremeio, assim como ocorrera completa dissolução do tempo cronológico, num procedimento de ir adiante e voltar muito atrás, quando sequer havia nascido: “A representação shandiana do espaço é tão caprichosa quanto a do tempo. Assim como o tempo do relógio, o espaço geométrico se desmaterializa, transformando-se em vivência subjetiva” (ROUANET, 2004, p. 346).

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

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

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

Considerações Finais

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

Teoricamente, o uso da memória como procedimento para o romance de tempo psicológico funciona da mesma forma que a memória em suas funções reais:

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

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

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

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

A complexidade do desempenho do narrador shandiano, bem como as inúmeras formas que proporciona de se conceber o jogo ficcional, permite que se possa aprofundar muito mais do que o exposto até aqui. Destarte, não tivemos a intenção de

definir o narrador shandiano, mas, sim, problematizar a sua original atuação perante as narrativas do período em que foi publicado e sua importância para a história da narrativa.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, 2004.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.