

## PERFORMANCE E LITERATURA MUNDIAL NO *TRISTRAM SHANDY* DE LAURENCE STERNE

### PERFORMANCE AND WORLD LITERATURE IN LAURENCE STERNE'S *TRISTRAM SHANDY*

Kelvin Falcão Klein\*

**Resumo:** Este ensaio busca colocar em evidência algumas leituras contemporâneas do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. A partir desse objetivo geral, são estabelecidas duas metas complementares: articular a passagem da “mímese” para a “performance” no romance de Sterne e verificar, em seguida, sua produtividade para uma releitura do conceito de *Weltliteratur* (literatura mundial) a partir de Erich Auerbach.

**Palavras-chave:** Performance; Literatura mundial; Romance; Contemporâneo.

**Abstract:** This essay seeks to highlight some contemporary readings of the novel *The Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, written by Laurence Sterne. From this general purpose, two complementary goals are established: articulate the passage of "mimesis" to "performance" on the novel by Sterne and check its productivity to a reinterpretation of the concept of *Weltliteratur* (world literature) starting from Erich Auerbach.

**Keywords:** Performance; World Literature; Romance; Contemporary.

#### I

A crítica norte-americana Susan Sontag, comentando *Vodu urbano*, uma ficção escrita pelo escritor argentino Edgardo Cozarinsky, ressalta a importante presença de Laurence Sterne na literatura contemporânea. Sterne (1713-1768), irlandês, clérigo, contista e romancista, é autor do *Tristram Shandy*, um romance complexo e de vastas proporções que, segundo Sontag, faz parte também da criação de *Vodu urbano*: “Não posso deixar de ouvir nesse título [Sontag faz referência ao título da primeira parte do livro, “A viagem sentimental”] uma homenagem, deslocada, ao autor da obra de literatura inglesa que mais influência exerceu não só sobre os escritores modernistas de língua espanhola, mas também sobre os escritores da Europa central e do leste: *Tristram Shandy*” (SONTAG, 2005, p. 9).

---

\* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Raul Antelo. Bolsista do CNPq.

Ainda mais interessantes são as considerações de Sontag sobre a relação de Machado de Assis com Sterne. Sontag escreve o prefácio de uma edição de Memórias póstumas de Brás Cubas de 1990, lançada nos Estados Unidos com o título *Epitaph of a small winner*. Ela escreve, entre outras coisas, que a presença de um irlandês do século XVIII na prosa de um brasileiro do século XIX não deveria causar surpresa, pois “no mundo anglofônico, onde no século XX ele passou de novo a ser visto com grande consideração, Sterne ainda figura como um gênio ultra-excêntrico e marginal (como Blake), que se faz notar sobretudo por ter sido bizarra e prematuramente 'moderno'”. E continua:

Quando visto na perspectiva da literatura mundial, porém, talvez seja ele o escritor de língua inglesa que exerceu uma influência mais vasta, após Shakespeare e Dickens; pois Nietzsche ter dito que seu romance predileto era *Tristram Shandy* não constitui um juízo de todo original, como pode parecer. Sterne foi uma presença especialmente poderosa nas literaturas de língua eslava, como se reflete no papel central do exemplo de *Tristram Shandy* nas teorias de Viktor Chklóvski e de outros formalistas russos a partir da década de 1920. Talvez a razão de tanta literatura influente em prosa ter provindo, durante décadas, da Europa central e oriental, bem como da América Latina, não esteja na circunstância de os escritores dessas regiões terem padecido sob tiranias monstruosas e por isso terem recebido a dádiva da importância, da seriedade, dos temas e da ironia relevante (como concluíram, invejosamente, muitos escritores da Europa ocidental e dos Estados Unidos), mas sim no fato de serem partes do mundo onde, durante mais de um século, o autor de *Tristram Shandy* foi admiradíssimo. (SONTAG, 2006, p. 53).

Sontag propõe um deslocamento na rede de causalidades que explica parte da história literária: a criatividade de literaturas como aquelas da Europa central e oriental, “bem como da América Latina”, teria uma ligação ainda pouco investigada com o *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. O que resta ainda pouco desenvolvido na argumentação de Sontag, por exemplo, é o fato de que o romance de Sterne extrapola a restrição de suas fronteiras – tanto aquelas que dizem respeito à geografia e ao espaço quanto aquelas, mais complexas, que dizem respeito à temporalidade da obra. Meu objetivo neste ensaio, portanto, será o de mapear a produtividade crítica do *Tristram Shandy*, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre a *Weltliteratur* no âmbito da literatura comparada (*Weltliteratur* como “literatura mundial”, segundo a tradução de um ensaio de Erich Auerbach que será abordado mais à frente). Seguindo as intuições de Susan Sontag, impõe-se como tarefa uma minuciosa consideração comparatista acerca

da sobrevivência do romance de Laurence Sterne na dinâmica da literatura contemporânea e do pensamento crítico que nela se baseia.

## II

O romance de Sterne, *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, foi publicado em nove volumes ao longo de sete anos, de 1760 a 1767. Em seu prefácio à edição brasileira, o tradutor José Paulo Paes afirma que “a ficção do século XX reconhece em Sterne o mais genial e o mais radical de seus precursores, a ponto de romancistas como Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett e Michel Butor, entre outros, terem-lhe sofrido o influxo” (STERNE, 1998, p. 8). E eu acrescentaria, entre tantos outros possíveis, o escritor espanhol Javier Marías, que traduziu o *Tristram Shandy* ao espanhol em 1978 (STERNE, 1978). Mas é preciso perguntar: do que se trata o romance de Sterne? Mesmo que a pergunta seja necessária, a resposta certamente é difícil, já que o *Tristram Shandy* é não só vasto como também complexo, costurado por digressões discursivas e temporais constantes.

Laurence Sterne cursou filosofia e humanidades em Cambridge. Em 1738, depois de formado, tornou-se clérigo da Igreja Anglicana: “vai se promovendo aos poucos na carreira eclesiástica graças a certo renome que alcança com os seus sermões”, escreve o tradutor José Paulo Paes, “escritos com apuro literário, mas voltados antes para os aspectos morais do que para os aspectos propriamente sobrenaturais da religião, coisa de esperar numa quadra tão entranhadamente racionalista quanto o século XVIII” (STERNE, 1998, p. 9). Sterne se valia de sua formação filosófica, de sua formação religiosa e de seu contato com um variado conjunto de pessoas (e suas falas, suas posturas, seus preconceitos, suas histórias) para construir, aos poucos, sua ficção indisciplinada. Todos esses elementos são mesclados a uma aguda visão do mundo e do tempo e, o mais importante, uma liberdade imensa com relação às regras do romance clássico e da linguagem romanesca. O *Tristram Shandy* promove constantes saltos no tempo, procurando dar conta de três períodos distintos: os últimos anos do século XVII, quando o tio do protagonista estava na guerra; o ano de nascimento de Tristram e, finalmente, o ano no qual o ocorre a narração, o presente da narrativa. O leitor do romance é frequentemente convocado, ou seja, a voz narrativa interpela diretamente um leitor imaginário, convidando-o a refletir sobre os múltiplos eventos do passado que são

atualizados na narração. Cabe um exemplo textual dos procedimentos de Sterne:

Depois de ter feito dançar o seu urso branco, de trás para diante, e vice-versa, durante meia dúzia de páginas, meu pai fechou o livro de uma vez por todas, - e com uma expressão como que de triunfo, devolveu-o às mãos de Trim, fazendo-lhe um sinal de cabeça para que o recolocasse na escrivaninha de onde o tirara. - Tristram, disse ele, irá conjugar todas as palavras do dicionário da mesma maneira, de trás para diante e vice-versa; - dessarte, Yorick, cada palavra se converte, como vês, numa tese ou numa hipótese; - cada tese e cada hipótese tem uma progênie de proposições; - e cada proposição, suas conseqüências e conclusões; cada uma destas, por sua vez, encaminha a mente a novas sendas de indagação e de dúvida. - É incrível a força desta máquina, acrescentou meu pai, no que respeita a abrir a mente da criança. - O bastante, irmão Shandy, exclamou o tio Toby, para fazê-la explodir em mil pedaços. — (STERNE, 1998, p. 392).

É muito difícil apontar onde começa a história e onde termina a reflexão sobre a própria realização da história. No *Tristram Shandy*, os diversos registros estão inextricavelmente ligados, como mostra passagem acima: uma cena doméstica, na qual o pai sugere uma atividade de aprendizado ao filho, se transforma progressivamente em um exercício de linguagem e de montagem narrativa. Quando é dito que “cada proposição, suas conseqüências e conclusões”, “encaminha a mente a novas sendas de indagação e de dúvida”, ao menos duas leituras são possíveis (paralelas e concomitantes): inicialmente, a aceção mais imediata da narrativa, ou seja, o direcionamento da educação de Tristram; em segundo lugar, a aceção mais específica da autorreferencialidade do romance, que a cada proposição, capítulo e volume acrescenta “novas sendas” de complexidade ao exercício de sua leitura. Dada a densidade do *Tristram Shandy*, portanto, é compreensível que a recepção crítica e as reelaborações criativas tenham se multiplicado ao longo do tempo. Longe de esgotar as possibilidades do romance, esses resgates acrescentam camadas e perspectivas ao seu estudo, transformando-o em um ponto de partida privilegiado no que diz respeito ao comparatismo e à reflexão sobre a *Weltliteratur*. Proponho, a partir daqui, um percurso de atravessamento crítico de algumas dessas retomadas do *Tristram Shandy*.

### III

Em um ensaio da juventude, Georg Lukács constrói um diálogo em torno da obra de Sterne, colocando três vozes para debater sobre as potencialidades de *Tristram Shandy* para o futuro da literatura. Duas posições entram em confronto no texto de

Lukács, aquela que defende a produtividade formal do livro de Sterne e aquela que descarta a obra como confusa e caótica. Trata-se de “Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne”, publicado na coletânea *A alma e as formas*, que Lukács lança em 1910 em húngaro e em 1911 em alemão. Desde as primeiras linhas nota-se como o próprio Lukács explora o influxo desordenador do *Tristram Shandy*, adaptando também à linguagem ensaística o súbito movimento de liberdade formal que o livro de Sterne pode oferecer. Mais do que um comentário historicizante com relação ao *Tristram Shandy*, Lukács oferece uma experiência de leitura e, o que é mais importante, um procedimento de reutilização e apropriação do legado inventivo de Sterne. O crítico húngaro fala de Goethe e de sua dívida e afeição para com Sterne (“uma das mais importantes experiências de toda sua vida”), enfatizando aquilo que o século XIX “deve a Sterne”, tendo ainda que aprender “tudo que ainda pode pegar emprestado dele” (LUKÁCS, 1974, p. 127).

Essa perspectiva de Georg Lukács é fundamental para uma leitura do *Tristram Shandy* como fonte de empréstimos, roubos, saques e contrabandos – uma espécie de estrutura mágica cuja velocidade de renovação é diretamente proporcional à dimensão e frequência com que é rapinada. O contato com o livro de Sterne, portanto, favorece uma tomada de posição diante do ficcional, mais do que uma simples fonte de inspiração para temas ou histórias. O legado de Sterne, quando considerado a partir do corte oblíquo da crítica literária comparatista do século XX, é da ordem do procedimento, e não da ordem da influência. É aquilo que Wolfgang Iser, ao comentar o *Tristram Shandy*, identifica como a passagem do “mimético” para o “performativo”: “O romance foi inicialmente orientado para a mimesis, apresentando um modelo de um mundo dado. Mesmo que esse modelo não seja nada mais que uma cópia, ele produz sua 'imagem' através de um ato que não é mimético, mas performativo”<sup>1</sup>. A imagem do *Tristram Shandy*, que atravessa os tempos e alcança as ficções do presente, solicita, portanto, uma apropriação que seja ela também performativa, não apenas reprodutória, especular, mimética. Para Iser, a própria subjetividade engendrada pelo *Tristram Shandy* é performativa, uma vez

---

<sup>1</sup> “Transforming epic space into a stage set – as *Tristram Shandy's* theatre imagery suggests – entails a shift in emphasis as regards what narrative literature is usually meant to achieve. The novel had been primarily orientated towards mimesis, presenting a model of a given world. But even if such a model is nothing but a copy, it nevertheless produces its 'image' through an act that is not mimetic but performative. No matter what the concept of mimesis entailed throughout its long history, it could only come about through some kind of production” (ISER, 1988, p. 92).

que a obra continuamente refaz e questiona seus postulados, em um movimento de autoconsciência que exacerba seus movimentos técnicos e formais (“*The greater the awareness, the clearer it becomes that subjectivity is performative, for it emerges as a continual self-fashioning*” (ISER, 1988, p. 114)).

É mais produtivo, portanto, alcançar o contemporâneo naquilo que ele atualiza do *Tristram Shandy* (o performativo) do que aquilo que ele escamoteia ou do qual ele procura escapar (a mímesis). A performatividade shandiana sublinhada por Iser está em sua proliferação, na constante revisão dos processos que formam a ficção, e por isso a ampla atenção que Sterne dedicou à técnica da digressão (para a qual Iser dedica um capítulo específico). Diante do *Tristram Shandy*, a literatura e crítica contemporâneas postulam um passado que não pode absolutamente ser tomado como tal, em sua dimensão pacífica de *como foi*. Devem investir na posição oposta, não em uma boa consciência histórica, mas em uma má consciência carregada de tempos não-condizentes entre si. É preciso enunciar ficcionalmente a experiência com o passado, pois é dele que emergem as imagens que definem a mobilidade teórica, crítica e literária do contemporâneo. Nas palavras de Paul Zumthor: “O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos”, uma vez que possuímos “uma historicidade própria, pela qual e na qual existir. É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva”, e finaliza: “inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado” (ZUMTHOR, 2007, p. 97-98).

Zumthor chega a essa conclusão – uma espécie de profissão de fé do historiador e, em última instância, de todo aquele que entra em contato com narrativas (que Zumthor chama, de forma geral, *poesia*) – depois de abordar justamente a questão do performativo. Para o teórico francês, “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, além de aparecer “como uma ‘emergência’”, como algo que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Se Iser coloca o *Tristram Shandy* mais ao lado do performativo que do mimético, confiando na imagem autoconsciente que a obra lança ao futuro, Zumthor coloca a ênfase da performance no exercício do resgate, da “emergência”.

O retorno ao *Tristram Shandy* é o resgate de uma imagem possível do passado, uma coleta particular, sem pretensão à totalidade ou à completude. Um exercício, de resto, inerente ao presente, uma vez que, ainda segundo Zumthor, “saímos do mundo tranquilizador dos grandes eruditos humanistas”, e continua:

Os últimos dentre eles, um Curtius, um Auerbach, nos deixaram há mais de trinta anos! Para eles, a coleta dos fatos constituía uma Origem: além disto, seu gênio foi organizar o inventário, apreender uma perspectiva, fazer jorrar a ideia que se supunha latente. Na melhor das hipóteses, essa maneira de operar hoje degradou-se em medíocre propedêutica. Ela exigia uma inocência que a história (logo ela!) nos roubou. Racionalidade não significa mais para nós capacidade argumentativa nem lógica analítica, mas derrapagem controlada entre as aparências; e se a teoria não interessa mais a muita gente (e aterroriza alguns), é porque ela tendia a nos fazer andar nos trilhos (ZUMTHOR, 2007, p. 98).

Curtius morreu em 1956. Auerbach, no ano seguinte. Suas vidas, suas posturas, seus projetos duraram pouco no mundo pós-guerra – e Zumthor sublinha que com eles também se foi a busca pela “Origem”, a pesquisa como vislumbre e resolução de uma totalidade. Uma expressão de Zumthor é particularmente relevante: o gênio dos grandes humanistas estava na organização do inventário, na apreensão de uma perspectiva e, por fim, no “fazer jorrar a ideia que se supunha latente”. O inventário passa a ser um exercício permanente de montagem (performance) e não mais uma elegia da totalidade (mimesis). Um sentimento em direção ao literário e seu relacionamento com a história distinto daquele de Erich Auerbach, quando escreve, em *Mimesis*, que “cada acontecimento, em toda sua realidade quotidiana, é, ao mesmo tempo, membro de um contexto histórico-universal, sendo que todos os membros estão relacionados entre si, e, portanto, são também compreensíveis como sempiternos ou supratemporais” (AUERBACH, 2009, p. 136).

Tanto o “contexto histórico-universal” apontado por Auerbach quanto os qualificativos “sempiterno” e “supratemporais” indicam a “Origem” que Zumthor aponta como perdida – uma totalidade que hoje é fraturada, e da qual se pode apreender somente resíduos, fragmentos, traços. O inventário (pensado a partir de Zumthor e do *Tristram Shandy*) se estrutura a partir da consciência de que não se pode encontrar, no interior da história que vasculha, qualquer elemento “sempiterno” ou “supratemporal”, pois todo fragmento do inventário está posto diante do tempo e diante de sua contingência histórica, pois é isso que repercute diretamente na forma literária que emerge dessa conjunção (tal como aponta Lukács ao contrapor “caos” e “forma”).

Tomando o *Tristram Shandy* como ponto de fuga privilegiado nessa perspectiva, não surpreende o fato de Auerbach não citar nenhuma vez Sterne ou o *Tristram Shandy* em *Mimesis*. Sabemos, além de tudo, que a inclusão do capítulo sobre *Dom Quixote* foi tardia e, até certo ponto, executada com relutância por Auerbach<sup>2</sup> - o que indica, ao menos, uma receptividade restrita com relação a obras de certa forma “inclassificáveis”, quesito no qual o *Tristram Shandy* se encaixa perfeitamente.

#### IV

Um texto tardio de Auerbach, no entanto, parece dar mostras de certa oscilação por parte do crítico, uma espécie de lampejo visionário diante dos novos tempos que se anunciavam. Além disso, será o texto responsável pela possibilidade de colocar frente a frente o resgate do *Tristram Shandy* e a sobrevivência da *Weltliteratur* no comparatismo atual. “Filologia da literatura mundial” foi publicado originalmente como “Philologie der Weltliteratur”, em um volume de homenagem a Fritz Strich lançado em 1952 (período em que Auerbach já estava nos Estados Unidos, dando aulas na Universidade de Yale). Strich (1882 – 1963) era uma espécie de figura especular de Auerbach. Dez anos mais velho, Strich preparou, de certa forma, o caminho para Auerbach (especialmente no que diz respeito à transição entre um judaísmo de origem e a pretensão de, enquanto filólogos, alcançarem um distanciamento crítico com relação a qualquer tipo de pertencimento). No mesmo ano de lançamento de *Mimesis* (1946), Fritz Strich lança sua obra mais celebrada, *Goethe und die Weltliteratur*, na qual postulava “uma perspectiva europeia e cosmopolita que rejeitava qualquer tipo de nacionalização ou etnicização da política e da cultura”<sup>3</sup>. O texto tardio de Auerbach em questão, portanto, incorpora parte dessa postura, deixando mais questionamentos abertos do que respostas.

Desde a primeira frase, Auerbach dá certo espaço à instabilidade, à incerteza e à dúvida, e isso ocorre no momento em que utiliza a expressão “futuro provável”: “é

---

<sup>2</sup> “É sabido que a primeira edição do *Mimesis* (1946) de Auerbach não continha o capítulo sobre “Dulcinea encantada”, que só lhe foi incorporado a partir da tradução mexicana de 1950. (...) Para um livro como *Mimesis*, tão sério quanto escrito com uma serenidade trágica, a escolha do *Quijote* provocava hesitação” (LIMA, 2009, p. 232).

<sup>3</sup> “This increased assimilatory position of liberal Jews can be demonstrated by pointing to the case of the German-Jew philologists, Fritz Strich and Erich Auerbach. Both turned to Goethe's concept of a universalistic, cosmopolitan literature. (...) When turning to Goethe's concept of 'world literature', he did this not from a Jewish point of view, but from a European cosmopolitan perspective that rejected any kind of nationalization and ethnicization of politics and culture.” (KILCHER, 2007, p. 320).



tempo de nos perguntarmos sobre qual significado pode conversar o termo 'literatura mundial' [*Weltliteratur*], em seu sentido goethiano, quando referido ao presente e ao futuro provável" (AUERBACH, 2007, p. 357). Em seguida, Auerbach passa a considerações sobre o confronto entre tradições locais e a literatura mundial, reforçando que o "nivelamento" e a "uniformização" ocasionam sentimentos nacionalistas que são, em geral, bastante violentos. E Auerbach argumenta que a "estandardização – seja conforme o modelo europeu-americano, seja conforme o russo-bolchevista – espalha-se sobre tudo", e que "não importa quão diferentes sejam os modelos, suas diferenças são relativamente pequenas se os compararmos com os antigos substratos – por exemplo, com as tradições islâmica, hindu ou chinesa" (2007, p. 358). A abertura à incerteza do futuro leva, no texto de Auerbach, também à abertura a outras tradições – um elemento praticamente ausente de *Mimesis*, o que reforça a hipótese de que a experiência de Auerbach na Turquia tenha contribuído para essa ampliação técnica e epistemológica (KONUK, 2010). "Filologia da literatura mundial" é um exemplo condensado tanto da ampliação quanto da resistência de Auerbach diante de um novo cenário, "um mundo", segundo suas palavras, "na qual essa mentalidade [histórico-perspectivística, nos moldes dados por Goethe, e a pesquisa filológica derivada daí] não poderá mais ter grande significado prático" (2007, p. 359). É no resgate crítico da noção de literatura mundial, portanto, que se pode direcionar a reflexão sobre as obras literárias "indisciplinadas" e "desviantes", como é o caso do *Tristram Shandy*.

Mais adiante em seu ensaio, contudo, Auerbach afirma que devemos "fazer tudo o que estiver a nosso alcance para que tal perda não se dê" (2007, p. 360), sendo "urgente a tarefa de recolher o material e organizá-lo de modo coerente" (2007, p. 361). No texto, Auerbach dá conta do diagnóstico sem, porém, estabelecer um procedimento condizente com o cenário – afirma que via uma *cairós* da historiografia interpretativa, mas para aproveitar esse "tempo propício" oferecia uma postura marcada pela "visão de conjunto", na qual ainda se busca uma coerência nos moldes essencialistas. Auerbach parece ver com clareza a mudança do horizonte epistemológico que contemplava, ainda que isso refletisse em um conflito intenso entre sua formação e aquilo que se anunciava. O filósofo italiano Giorgio Agamben, assim como Auerbach, vislumbra uma *cairós* da historiografia interpretativa, oferecendo, no entanto, um desdobramento que ilumina e

coloca em perspectiva tanto o ponto de virada percebido por Auerbach quanto seu posicionamento. “A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo”, escreve Agamben, “mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade (...), ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica” (AGAMBEN, 2005, p. 128).

Auerbach, por sua vez, afirma que o objetivo final da pesquisa é “a apreensão do movimento do todo; este, por sua vez, só pode ser percebido limpidamente quando todos os seus membros tiverem sido captados em sua peculiaridade” (AUERBACH, 2007, p. 372). São palavras precisas: “o todo”; a percepção “límpida”; a totalidade dos “membros” – uma ampla rede semântica que se espalha por todo o ensaio de Auerbach. Um contraponto possível à limpidez de Auerbach poderia ser o verbete de Georges Bataille na revista *Documents*, “Poussière”, *poeira*, publicado no número 5, de outubro de 1929. Cito o trecho final do verbete:

Quando as gordas meninas 'aptas para todo serviço' se armam a cada manhã com um grande espanador, ou até mesmo com um aspirador de pó, talvez não ignorem totalmente que contribuem tanto quanto os cientistas mais positivos a distanciar os fantasmas malfeitores que a limpeza e a lógica desencorajam. É certo que mais dia menos dia o pó, dado que persiste, provavelmente começará a vencer as empregadas, invadindo imensos escombros de mansões abandonadas, armazéns desertos: e nessa época distante, já não subsistirá nada que salve dos terrores noturnos, na ausência dos quais nos tornamos tão grandes contadores... (BATAILLE, 2008, p. 43)

Com algumas décadas de antecedência, Bataille já anuncia o tempo hostil que Auerbach mais tarde perceberá – ainda que Bataille a qualifique como uma *época distante*, o que é, provavelmente, uma ironia. Por cima da limpidez, portanto, há sempre uma camada de pó – de desvio, delírio, multiplicidade e caos – que está aparentada com os “terrores noturnos” e com os “fantasmas” de quem os “cientistas mais positivos” sempre procuram manter distância. No início do verbete, Bataille fala da camada de pó que certamente se acumulou sobre o corpo da Bela Adormecida – sendo esse um elemento jamais contemplado pelos narradores antigos. Ou seja, uma mostra de que a recusa da “limpidez” e a evocação do “pó” são procedimentos não apenas diante do futuro que se anuncia, mas, principalmente, diante dos eventos não-contemplados do

passado.

O novo cenário disposto diante de Auerbach encerrava em si, portanto, uma chance de liberdade, de abertura de métodos e de possibilidades. Mais do que uma visão de conjunto, ou do recrudescimento do método filológico de leitura total, esse cenário permitia uma transformação de perspectiva – do tempo cronológico tomado como regra e parâmetro para um “tempo cairológico” no qual as ramificações dos objetos criam a sintaxe própria dos trabalhos do pensamento. O tempo cairológico proposto por Agamben (na esteira de Nietzsche, Benjamin e Heidegger<sup>4</sup>) é da ordem do imprevisível, bastante condizente com a imagem que Bataille oferece em seu verbete sobre o pó – o tempo cairológico leva àquela brecha histórica, na qual as defesas estão baixas e os “fantasmas malfeitores” podem finalmente vir à tona. Mais do que uma filologia do todo e da coesão (do sistema que esgota as variáveis de seu objeto), a emergência do tempo cairológico só pode acontecer a partir de uma filologia do fragmento, pois é na montagem dos resíduos dispersos da história que o homem pode escapar do “tempo linear contínuo”, colhendo a oportunidade favorável de apresentar um viés pouco explorado do pensamento.

Para uma perspectiva contemporânea da *Weltliteratur* tal como apresentada por Auerbach em seu ensaio, portanto, é preciso observar como se dá na prática da escritura o aproveitamento do fragmento e da descontinuidade. Seguindo as indicações de Susan Sontag, Georg Lukács e Wolfgang Iser, proponho o resgate do *Tristram Shandy* de Sterne como a imagem desse novo paradigma da literatura mundial. Se o romance de Sterne se apresenta hoje como atual e produtivo, é porque há nele um conjunto de temporalidades que extrapolam a mera cronologia, tornando-o um objeto artístico heterogêneo e intempestivo – e, justamente por isso, performativo. Se o *Tristram Shandy* se apresenta à história literária como uma estrutura porosa de sentidos, que mescla geografias, idiomas e épocas em seu percurso, nada mais adequado que ele seja posto como centro

---

<sup>4</sup> “Heidegger, na *Carta sobre o humanismo*, pôde escrever que ‘a concepção marxista da história é superior a qualquer outra historiografia’. Talvez seja mais interessante notar que, nos escritos dos últimos anos, tendo abandonado o projeto de uma explicação originária do tempo como horizonte da compreensão do ser, apresentado em *Sein und Zeit*, o pensamento de Heidegger depara-se com uma dimensão na qual, já consumada a superação da metafísica, a historicidade do homem poderia ser pensada de maneira totalmente nova. Não tentaremos explicitar aqui o conceito de *Ereignis* (Evento), que designa o centro e, ao mesmo tempo, o limite extremo do pensamento de Heidegger depois de *Sein und Zeit*. Na perspectiva que nos interessa, porém, devemos ao menos mencionar que ele permite pensar o Evento não mais como uma determinação espaciotemporal, mas como a abertura da *dimensão* originária sobre a qual se funda toda dimensão espaciotemporal” (AGAMBEN, 2005, p. 126-127).

organizador possível de um pensamento sobre a literatura mundial no presente. A *Weltliteratur* no *Tristram Shandy* está precisamente nessa irradiação, nesse extravasamento das fronteiras geográficas e temporais. O romance de Sterne alcança o *Welt* – o mundo, o mundial, o total e a totalidade – porque não está restrito a uma técnica, a uma época, a um país ou a qualquer outro tipo de demarcação restritiva.

## V

Na perspectiva que Georges Didi-Huberman desenvolve em seu livro *Atlas, como levar o mundo nas costas?* (fruto da curadoria de uma exposição em torno da obra e das ideias do historiador da arte alemão Aby Warburg), esse embate entre a coesão do todo e a potência do fragmento leva a uma “crise de legibilidade” que deve, necessariamente, forçar a revisão dos métodos de pesquisa e reflexão. Também Didi-Huberman (como Auerbach no ensaio de 1952) está preocupado com a passagem de um paradigma antigo para um renovado, ainda que sua reflexão esteja direcionada de forma específica ao atlas de imagens construído por Warburg ao longo da década de 1920 – mas isso não impede a aplicação de suas conclusões ao caso geral da *Weltliteratur* e ao caso específico do *Tristram Shandy*.

Didi-Huberman aponta que o atlas de Warburg é uma ferramenta iconológica somente até o momento de desconstruir as suposições da própria iconografia, “uma vez que abre a falha dos *sinomas* na legibilidade global das tradições simbólicas”, e completa: “Isso supõe uma filologia não convencional, uma filologia em busca de *Urworte* [palavras originais, primitivas] constantemente modificados por processos competidores de intensificação e neutralização, de polarização e despolarização, de singularização e tipologização” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171). Novamente a filologia, mas agora com outra feição: uma filologia que esteja em busca de elementos originais que estejam sempre em estado de permutação, “constantemente modificados”. Esses elementos arcaicos devem oferecer, no momento do resgate (da exumação), os traços dessa oscilação da qual são testemunhas – a oscilação entre a “intensificação e a neutralização”, como coloca Didi-Huberman. Por isso a insistência desse último em ler Warburg a partir de seu projeto do *intervalo* – uma “iconologia dos intervalos”, na qual o real problema da pesquisa reside no que há entre um termo e outro, ou seja, tudo aquilo que se coloca como obstáculo, como fricção, durante o percurso de investigação (DIDI-

HUBERMAN, 2010, p. 107).

Mais do que esgotar um tema, assunto, literatura ou história, vale, portanto, o percurso que se constrói a partir dos fragmentos dispostos em uma montagem contingente. Curiosamente, em uma passagem de seu ensaio sobre a literatura mundial que antecipa o diagnóstico muito posterior de Zumthor (citado mais acima), Auerbach lamenta o ocaso de uma época e, principalmente, de um método correlato:

Por mais esperançosa que pareça nossa situação em suas linhas gerais, são grandes as dificuldades práticas e de detalhe. A fim de realizar as tarefas de compreensão e exposição, é necessário que ao menos alguns indivíduos dominem, por experiência e pesquisa próprias, o conjunto ou boa parte da literatura mundial. Ora, em consequência da abundância de material, de métodos e de pontos de vista, isso tornou-se quase impossível. Possuímos material de seis milênios, de todas as partes da Terra, e em aproximadamente cinquenta línguas literárias. Muitas das culturas de que hoje temos notícia eram ainda desconhecidas há cem anos, e de outras conhecia-se apenas uma ínfima parte das fontes hoje disponíveis. Mesmo sobre as épocas com as quais nos ocupamos há séculos descobriu-se tanta coisa de novo que nossas concepções a respeito alteraram-se fortemente, ao mesmo passo em que surgiam novos problemas. Acrescente-se a isso que já não é possível ocupar-se exclusivamente com a literatura de um período cultural: há que estudar as condições sob as quais ela se desenvolveu, há que levar em conta as condições religiosas, filosóficas, políticas e econômicas, as artes plásticas e mesmo a música, e há, assim, que acompanhar os resultados da constante pesquisa especializada em cada uma dessas áreas (AUERBACH, 2007, p. 363).

Há basicamente dois caminhos diante dessa desanimadora perspectiva: fracassar de forma melancólica e resignada ou, seguindo a receita de Samuel Beckett, fracassar de forma consciente, fracassar de forma produtiva<sup>5</sup>. É evidente que diante de “seis milênios de material” qualquer ilusão de completude se dissolve, ainda que isso pudesse ser evidenciado não apenas pela quantidade de material, mas pela própria limitação operatória de uma consideração teórica que visa a completude. Não é o material (ou sua quantidade) que dificulta a pesquisa, e sim um posicionamento diante desse material, um posicionamento que limita os resultados críticos por privilegiar uma visão total impossível, invés de colocar a ênfase sobre o percurso que se pode realizar dentro do caos do material disponível.

O panorama oferecido por Auerbach no trecho citado acima, que é normalmente lido como uma lamentação, como a enunciação de um prolongado trabalho de luto pelo

---

<sup>5</sup> “All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” (BECKETT, 1983, p. 7). Ou ainda: “Tudo de outrora. Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT, 2012, p. 65). Sobre o texto de Beckett, ver o ensaio de Alain Badiou, “Ser, Existência, Pensamento: Prosa e Conceito” (BADIOU, 2002, p. 117-162).

método perdido (“já não é possível...”), pode ser resgatado como seu exato oposto: um manual desencantado de navegação pelo tempo presente, pois condensa todas as dificuldades que espreitam o trabalho crítico em cada canto obscuro de seu processo. O *Tristram Shandy*, a partir disso, apresenta-se como uma colocação em prática desse manual de navegação, pois está constantemente fazendo referência ao todo perdido (à completude que foi sempre impossível, mas cuja impossibilidade torna-se cada vez mais visível), sem, contudo, deixar de lado o aspecto experimental da ficção, ao qual cabe o movimento em direção à multiplicidade de práticas, mais do que um luto pelos métodos perdidos, à maneira de Auerbach. Muito mais do que um espelhamento da totalidade do mundo, o romance de Laurence Sterne estabelece um percurso em constante reconfiguração, no sentido em que suas bases não estão dadas de forma hierarquizada, e sim a partir de uma permutação crítica e autoconsciente de suas partes e dos fragmentos envolvidos.

## VI

Siegfried Kracauer, em seu livro póstumo *History, The Last Things Before the Last* (lançado em 1969), afirmou que o *Tristram Shandy* é uma espécie de resposta ao caos que incorpora o próprio caos aos seus procedimentos. Como dar conta das inúmeras temporalidades que invadem o trabalho historiográfico e qual a medida possível que possa guiar a inevitável obrigação de construir barreiras, ou diques, para o trabalho de leitura da história? “A única solução real”, responde Kracauer, “supondo que exista”, “foi oferecida séculos atrás. Devemos seu redescobrimento a Robert Merton, que, com seu olfato para o genuíno, a descobriu no *Tristram Shandy*. A resposta de Tristram”, conclui Kracauer, “à pergunta acerca de como penetrar o caos é tão memorável que não posso resistir à tentação de reproduzi-la completa” (KRACAUER, 2010, p. 217). A resposta de *Tristram Shandy*, que Kracauer cita de Merton e que eu resgato na edição brasileira, é a seguinte:

Pudesse um historiógrafo tocar para diante a sua história, como um arrieiro toca a sua mula, - sempre em frente; ---- por exemplo, de Roma até Loreto, sem jamais voltar a cabeça quer para a direita, quer para a esquerda, - e teria condições de aventurar-se a dizer-vos, com uma hora de erro para mais ou para menos, quando alcançaria o termo de sua jornada; ---- mas tal coisa é, moralmente falando, impossível. Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinquenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre

a solicitar-lhe a atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar voo; 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;  
 pasquinadas por sua causa: – De tudo isso, tanto o homem quanto a sua mula estão isentos. 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. ---- Em suma, a coisa não tem fim (STERNE, 1998, p. 72-73).

Significativamente, é justamente essa passagem do *Tristram Shandy* que o escritor espanhol Enrique Vila-Matas resgata no fragmento de número setenta e dois de seu livro *Bartleby e companhia*, de 2000 (reforçando, de certa forma, a escolha feita por Edgardo Cozarinsky em seu livro *Vodu urbano*, conforme mostrei no primeiro parágrafo deste ensaio). Definido pelo autor como “um conjunto de notas a um texto invisível”, *Bartleby e companhia* é uma espécie de enciclopédia portátil sobre a arte de *não escrever* – o mote do livro é rastrear as histórias dos escritores que, assim como Bartleby, o personagem de Herman Melville, escolheram o silêncio e a inoperância. Enrique Vila-Matas, ao articular a história da literatura com seu duplo perverso personificado pelo vazio e pela ausência de escrita, fala da “arte de escrever o conto que nunca termina”,

esse conto infinito que em seu tempo Laurence Sterne descobriu em seu *Tristram Shandy*, em que nos diz que numa narrativa o escritor não pode conduzir sua história como um muleteiro conduz sua mula – em linha reta e sempre para frente –, pois, se for um homem com o mínimo de espírito, se achará na obrigação, durante sua marcha, de desviar-se cinquenta vezes da linha reta para se unir a este ou àquele grupo, e de maneira nenhuma poderá evitar isso: “Ser-lhe-ão oferecidas vistas e perspectivas que reclamarão perpetuamente sua atenção; e lhe será tão impossível não se deter para olhá-las como voar; terá, além disso, diversas

Narrativas a compagnar:

Relatos a compilar:

Inscrições a decifrar:

Histórias a tecer:

Tradições a pesquisar:

Personagens a visitar”.

Em suma, diz Sterne, é o conto que nunca termina, “pois de minha parte asseguro-lhes que estou nele há seis semanas, indo na maior velocidade possível, e ainda não nasceu” (VILA-MATAS, 2004, p. 161).

Kracauer, por sua vez, depois da longa citação sobre o método historiográfico digressivo de *Tristram*, comenta que a dificuldade maior reside justamente na escolha,

na moldura que organizará o relato: “do mesmo modo que o próprio Tristram nunca consegue levar adiante seu relato além dos dias da infância”, escreve Kracauer ainda em *History, The Last Things Before The Last*, “é, 'moralmente falando', impossível para qualquer historiador segui-lo até que alguma vez chegue a Loreto”, e conclui:

A história geral, portanto, é um híbrido, algo situado entre a lenda e o Ploetz, esse imperecível manual analítico do qual memorizávamos as datas de batalhas e reis na escola primária. Como explicar a assombrosa longevidade desse gênero impossível? O que nos aparece como uma “construção imaginária” foi a *raison d'être* da história geral a maior parte do tempo. Nosso interesse no curso da história se funda em profecias religiosas, cálculos teológicos e ideias metafísicas acerca do destino da humanidade. Como todas as inquisições básicas, a busca dos destinos dos impérios e povos se origina na abordagem desde “cima”: um modo de apreender e refletir que somente na Idade Moderna cedeu diante da abordagem desde “baixo”. Ainda assim, não por completo. As velhas perguntas, metas e espelismos persistem, unindo forças com as necessidades e interesses que surgem do contato do historiador nos assuntos de seu tempo. Eles também o convidam a dar conta da sequência temporal, do passado como um todo. De fato, sob o impacto de ambas preocupações, contemporâneas e tradicionais, não pode evitar conduzir sua mula diretamente a Loreto. A história geral poderia ser mais vulnerável aos ataques se não fosse porque, em boa medida, está a serviço de fins não históricos (KRACAUER, 2010, p. 218).<sup>6</sup>

A reflexão de Kracauer dá a base para uma abordagem do *Tristram Shandy* que considere sua potencialidade para o presente, sua operatividade para o contemporâneo e para uma *Weltliteratur* em nova chave. O livro de Sterne tomado, portanto, na sua condição não tanto de texto literário canônico e sim de material bruto para introjeção posterior na ficção e na crítica, na condição de matéria discursiva e histórica aberta a intervenções (um modelo que está posto já em Sterne e em seu uso da digressão). Assim como serviu a Kracauer para dar a dimensão da descontinuidade dos processos historiográficos, o *Tristram Shandy* serve ao comparatismo e à crítica literária para dar a dimensão da descontinuidade também no que diz respeito às técnicas literárias, especialmente no que leva ao trato com as temporalidades heterogêneas que emergem da tradição e do arquivo.

---

<sup>6</sup> Em uma das notas referente a essa passagem, Kracauer escreve: “Há um surpreendente ar de família entre os procedimentos do historiador ao estilo de Tristram e o artista do *film*, como descrevi em outra parte. Me permito citar minhas próprias palavras: 'Cabe imaginar o verdadeiro artista cinematográfico como um homem que começa a contar uma história mas, ao filmá-la, se vê tão sobrecarregado por seu desejo de abarcar toda a realidade física – assim como pela sensação de que deve abarcá-la se pretende contar a história, qualquer história, em termos cinemáticos –, que penetra ainda mais profundamente na selva dos fenômenos materiais, arriscando a se perder de modo irremediável se não volta, com grande esforço, aos caminhos dos quais partiu' (Ver Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, op. Cit., p. 255 [Teoría del cine. La redención de la realidad física. Op. Cit., p. 318])” (KRACAUER, 2010, p. 263-264).



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BATAILLE, Georges. "Polvo". In: \_\_\_\_\_. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Tradução para o espanhol de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 43.

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Worstward Ho*. Londres: John Calder, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Tradução ao espanhol de Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

ISER, Wolfgang. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Tradução para o inglês de David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

KILCHER, Andreas B. "'Jewish literature' and 'World literature': Wissenschaft des Judentums and its concept of literature". In: GOTZMANN; WIESE (eds). *Modern Judaism and Historical Consciousness: identities, encounters, perspectives*. Leiden: Brill Publishers, 2007, p. 320-369.

KONUK, Kader. *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Tradução ao espanhol de Guadalupe Marando e Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

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

LUKÁCS, Georg. *Soul and Form*. Tradução para o inglês de Anna Bostok. Londres: Merlin

Press, 1974.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. "A cosmópole do exilado" In: COZARINSKY, Edgardo. *Vodu urbano*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 9-11.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*. Tradução ao espanhol de Javier Marías. Madri: Alfabeta, 1978.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em março de 2013.

Aceito em junho de 2013.