

A REINVENÇÃO DO ESPAÇO NA VIAGEM DE STERNE

Marta de Senna
Faculdade de Letras - UFRJ

ABSTRACT

An interpretation of *A Sentimental Journey through France and Italy*, by Laurence Sterne, emphasising the parodical aspect of the book, especially in relation to Smollett's *Travels through France and Italy*; and the self-conscious exposure of its own artificiality, therefore discrediting any realistic/descriptive purpose; an attempt to redefine the function of space in the novel.

Uma narrativa de viagem é o tipo de livro que se presta a um comentário sobre espaço e/ou tempo. Afinal, viajar é deslocar-se de um espaço a outro, e qualquer deslocamento espacial implica um transcurso de tempo. Assim, *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, de Laurence Sterne, parece uma obra cujo es-

tudo é pertinentíssimo a uma publicação que tem por tema central "Espaço e Tempo". No entanto, em se tratando de Sterne, há que haver cautela antes de qualquer rotulação.

De fato, fiel à tradição da narrativa autoconsciente, que a todo momento denuncia a ilusão realista, *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, desde a articulação do título com o conteúdo narrado, desqualifica seu enquadramento como narrativa de viagem. A viagem não é sentimental no sentido consagrado pelo Romantismo, que, malgrado seu, ajudou a fundar; o viajante não está interessado em paisagens e monumentos; o percurso se interrompe antes de o narrador chegar à Itália. Poder-se-ia mesmo falar em espaço objetivo, "real", que é o território francês, onde acontecem cenas ao ar livre e em ambientes fechados, embora quase nunca se *descrevam* esses lugares, mas as pessoas que

os ocupam, em suas relações (sempre fugazes, como acontece nas viagens) com o narrador. A esse espaço objetivo é possível contrapor um espaço subjetivo, surgido no e do ato de escrever, pois o narrador promove uma deliciosa (con)fusão espaço-temporal, fugindo à estrutura seqüencial: no presente da enunciação, diz já ter ido à Itália, onde encontrou Smelfungus em Roma e em Turim, onde assistiu a um concerto em Milão e para onde “viaja” quando, sentado à espera do Conde de B*** em seu palacete em Versailles, lê um exemplar de *Much Ado About Nothing* e se sente transportado para a Sicília. Mas, no desenrolar do enunciado, seu percurso se interrompe num quarto de hotel da Savóia francesa, antes de transpor a fronteira franco-italiana. E mesmo no território francês, há lugares aonde o leitor não o acompanha, embora o narrador declare lá ter estado, como no capítulo *The Sword/Rennes* (68-69), que funciona como um desvio de rota, tanto da viagem quanto da *Viagem*.

Os “desvios de rota” são, na verdade, o que mais importa na *Viagem sentimental*. É hoje amplamente aceito que o livro é ambivalente: a viagem é sentimental (sobretudo num sentido epistemológico, já que o coração é elevado ao *status* de órgão cognitivo), mas o viajante é um bufão, alguém que vai *laughing all the way from*

London to Paris ⁽¹⁾. A veia cômica vem sendo enfatizada por vários críticos do século XX, para quem os aspectos sentimentais do livro são essencialmente insinceros ⁽²⁾. O próprio Sterne estimula tal interpretação, quando escreve a uma correspondente: *but I have something else for you, which I am fabricating at a great rate, & that is my Journey, which shall make you cry as much as it ever made me laugh* ⁽³⁾. A outro, diz que o livro é original *and likely to take in all kinds of Readers* — the proof of the pudding is in the eating ⁽⁴⁾. Porém existem críticos que, embora suficientemente lúcidos para não se deixarem enganar pela profusão de lágrimas de Yorick, estão conscientes de que o sentimental e o cômico são na verdade aspectos complementares de uma mesma concepção da existência humana ⁽⁵⁾.

Uma das maneiras mais eficazes para se obter uma visão clara dessa complementaridade é examinar a forma do romance. Jeffrey Smitten (1975) aplicou o conceito de “forma espacial” à técnica sterniana de justaposição na *Viagem*, sobretudo por se interessar pela maneira através da qual a natureza temporal da narrativa é neutralizada numa organização baseada muito mais na analogia do que na cronologia. Mais do que isso, porém, interessa-me a justaposição de cenas contrastantes porque, na medida em que quase tudo no romance tem sua

1 - STERNE (1994:70). Todas as demais citações da obra se farão por esta edição e serão indicadas no corpo do texto, entre parênteses, seguidas do nome do capítulo e da página de que foram retiradas. Optei por deixar no original todas as citações de *A Sentimental Journey*, de que não há, até o dia em que escrevo, uma boa tradução em português. Esta falha de certo estará sanada quando se publicar a tradução, já entregue à editora Nova Fronteira, da obra pela Prof^a. Bernardina Pinheiro.

2 - Entre os que lêem a *Viagem sentimental* como farsa, Rufus Putney é o autor dos artigos seminais *The Evolution of A Sentimen-*

tal Journey (1940) e Laurence Sterne: *Apostle of Laughter* (1949).

3 - “mas tenho outra coisa para você, que estou fabricando com grande velocidade, & é a minha *Viagem*, que a fará chorar tanto quanto me tem feito rir”. Curtis (1935: 401). Todas as traduções constantes das notas são de minha responsabilidade.

4 - “e provavelmente atrairá todos os tipos de leitores - só se sabe o gosto do pudim ao prová-lo.” Apud Keymer (1994: xxi).

5 - Esta é a visão que vem prevalecendo desde o capítulo sobre Sterne no livro de A.D. McKillop (1962).

contrapartida, na medida em que quase tudo é apresentado como tendo, pelo menos, duas faces, a justaposição de contrários é um mecanismo transparente através do qual o leitor pode ver a ambivalência do autor em relação ao narrador, deste em relação a si mesmo, aos outros e ao mundo. Como Cathy e Arnold Davidson (1977: 283) argumentam convincentemente, a justaposição revela "the author's strategy of qualification and contrast, which effectively promotes an evaluation and appreciation of his narrator's basic nature"⁽⁶⁾. Vejamos algumas dessas cenas de contraste, nas quais o leitor pode pegar o autor em flagrante.

They order, said I, this matter better in France — declara o narrador nesse famosamente abrupto início do relato de suas viagens. O que se patenteia nos parágrafos seguintes, porém, é que os assuntos não são, de modo algum, bem ordenados na França, a começar pelo absurdo *droit d'aubaine*, aliás já condenado por Smollett (1979: 9): "If a foreigner dies in France, the king seizes all his effects even though his heir should be upon the spot; and this tyranny is called the *droit d'aubaine*..."⁽⁷⁾. Numa nota de pé de página, insinua-se que o autor escocês de *Travels through France and Italy* não tinha do que reclamar, pois os súíços e os escoceses eram poupados do confisco. É a voz do autor que se deixa ouvir aí: a voz "inglesa", anti-absolutista, paródica de Sterne, já nos anunciando o desenvolvimento posterior de uma sátira contra a narrativa factual e mal-humorada de Smollett.

6 - "a estratégia, do autor, de qualificação e contraste, que efetivamente promove uma avaliação e uma apreciação da natureza fundamental de seu narrador."

Poucas páginas adiante, no seu primeiro encontro com mendigos, em Montreuil (que Sterne escreve "Montriul", grafia que mantenho nas citações), Yorick fica sentimentalmente mobilizado pelas diferentes espécies de miséria com que se defronta — da deformidade física de um *dwarfish little fellow* e da mulher que tinha a *dislocated hip* (quinto capítulo *Montriul*:30), à miséria psicológica e econômica do *constrangido pauvre honteux*, a quem dá mais dinheiro que a qualquer outra pessoa, e cujas lágrimas silenciosas interpreta como o mais eloqüente gesto de gratidão (*idem*: 30-1). Entretanto, o capítulo seguinte começa assim: "Having settled all these **little** matters, I got into my post-chaise **with more ease** than ever I got into a post-chaise in my life". (*The Bidet*:31; grifos meus.) Yorick talvez não perceba a crueldade implícita tanto em chamar de *little* aqueles problemas, quanto em sentir-se extremamente *at ease* imediatamente depois de se ter confrontado com o sofrimento verdadeiro, físico e moral. Mas Sterne, o humorista, certamente se dá conta disso e do efeito que do contraste pode extrair, ou então não teria organizado a sequência narrativa de maneira a expor ao leitor a disparidade entre a atitude solidária (*sympathetic*) do protagonista e sua natureza egoísta e autocomplacente.

O episódio que envolve o asno morto é outro exemplo da consciência humorística de Sterne, por trás da incoerente sentimentalidade do narrador. Tudo no episódio parece convergir para a exclama-

7 - "Se um estrangeiro morre em França, o rei se apodera de todos os seus bens, mesmo que o herdeiro esteja presente; e esta tirania é chamada de *droit d'aubaine*..."

ção patética de Yorick ao fim do relato da estória do camponês alemão, cujo jumento morrera após longa peregrinação a Santiago de Compostela: "Did we love each other, as this poor soul but loved his ass 'twould be something" (Nampont/The Dead Ass:34). No entanto, o que a precede é o criado La Fleur impiedosamente chicoteando o seu *bidet* (*idem*:32), e o que a sucede é exatamente a mesma atitude, por parte do postilhão, que dá *an unfeeling lash to each of his beasts, and set(s) off clattering like a thousand devils* (Nampont/The Postillion:34). É como se Sterne estivesse o tempo todo perfeitamente consciente do ridículo de toda a situação (se aquela fora a atitude do homem quando lhe morrera o jumento, como teria reagido quando golpeado pela morte de dois filhos?) e, a fim de que ao leitor não escape o potencial cômico da situação, o autor cria uma seqüência de eventos na qual o contraste entre cenas (e entre sentimentos) está a serviço de sua visão sempre predominantemente humorística. Além disso, é Sterne, o autor, em oposição a Yorick, o narrador-protagonista, que tem em mente as *Viagens* de Smollett como *background* contra o qual a sua própria *Viagem* é escrita. Ao dar ao capítulo o título The Bidet e inserir uma lacônica nota de rodapé para explicar que o que tem em mente é "cavalo de posta"⁽⁸⁾, Sterne parece estar-se ironicamente eximindo da possibilidade de im-

putação de falta de decoro, falta de que Smollett acusa a *French lady, who shifts her frowsy smock in presence of a male visitant and talks to him of her lavement, her medicine and her bidet!*⁽⁹⁾, Sterne usa a palavra no seu sentido mais tradicional e ainda assim a explica, enquanto Smollett evidentemente se refere a *cuvette oblongue et basse sur pied servant aux ablutions intimes*⁽¹⁰⁾, uso registrado pela Academia Francesa somente em 1762, mas corrente desde pelo menos 1750, de acordo com o *Robert - Dictionnaire de la langue française*. Sterne ainda caçoará, um pouco à frente, da indignação pudica de Smollett diante de "liberdades" francesas, no famoso episódio que encerra o volume I, quando Madame de Rambouillet, ao ser indagada, num passeio de carruagem, se desejava alguma coisa, responde simplesmente: *Rien que pisser* (The Rose/Paris:52.). Entretanto, a discreta inserção da nota de rodapé em The Bidet talvez seja mais eficiente para o contraste virtual entre o livro de Sterne e o de Smollett. Outro procedimento sutil, quase imperceptível, utilizado para enfatizar a contigüidade de humor e *pathos* é a aplicação hábil do adjetivo *unfeeling* ao substantivo *lash*, hipálage através da qual se alcança significativo efeito cômico, que contamina todo o episódio.

A última seqüência contrastante que quero comentar é a que envolve o estorninho preso na gaiola a repetir mecani-

8 - Yorick conversa sobre e com Smelfungus, espécie de codinome cruel com que alude ao autor das *Travels*, mas Sterne se refere (quase) diretamente ao autor empírico Tobias Smollett, como em sua terceira nota de pé de página: "Vide S____'s Travels." (terceiro capítulo In the Street/Calais: 24). Numa carta à mulher, datada de junho de 1762, Sterne usa a palavra e também explica o significado entre parênteses, o que leva a crer que temesse ser

mal interpretado. Ver Curtis (1935:173).

9 - "uma senhora francesa, que troca sua blusa fedorenta na presença de um visitante masculino, e conversa com ele sobre sua lavagem, seu purgante, seu bidé." Smollett(1994: 33)

10 - "bacia oblonga e baixa, sobre pedestal, que serve para as abluções íntimas".

camente *I can't get out*. Sabe-se que o pássaro engaiolado é uma imagem recorrente nos romances sentimentais e, antes de Sterne, Fielding já a submetera a complexa zombaria *Tom Jones* (IV, iii), em excelente exemplo do humor que dela se pode extrair. Os leitores se lembrarão de que Tom, que é bom, generoso e puro de coração, tenta recapturar o passarinho de Sophie (cuja perna ela sempre mantinha presa a uma corda, por medo de que fugisse), que o malvado Blifil tinha libertado. Blifil, que é perverso, o liberta (apenas para ser apanhado por um gavião), e depois faz um discurso sentimental hipócrita sobre a liberdade.

Na narrativa de Yorick, o narrador sentimentalmente anuncia que libertará o estorninho, mas desiste logo em seguida, em face da dificuldade de abrir a porta da gaiola. *I fear, poor creature! said I, I cannot set thee at liberty* (The Passport/The Hotel at Paris: 61). O leitor não pode deixar de pensar que, na melhor das hipóteses, Yorick é um tanto preguiçoso no episódio. Ele, que tinha tido seus sentimentos ternamente despertados pelo sofrimento do pássaro, não é capaz de despedaçar a gaiola para libertá-lo. Suspeita-se que o espetáculo do pássaro aprisionado já lhe tivesse servido, na medida em que já o fizera dar-se conta das misérias do confinamento. Uma vez realizada a função de ensinar-lhe, por meio de sons e imagens, captados por seus sentidos, o horror de uma realidade que sua razão logocêntrica insistia em idealizar, o estorni-

nho é inteiramente desnecessário e pode ser descartado. A maneira como Yorick descreve o destino do pobre pássaro soa alarmanamente indiferente, sobretudo porque ele parece vaga e brevemente consciente de sua própria insensibilidade:

*telling the story of him to Lord A
Lord A begg'd the bird of me in a
week Lord A gave him to Lord B Lord
B made a present of him to Lord C and
Lord C's gentleman sold him to Lord
D's for a shilling Lord D gave him to
Lord E and so on half the alphabet.*

(The Starling/Road to Versailles:63)

Ter-se-ia alguma dificuldade em demonstrar que Sterne, o autor, intervém aqui, se não fosse pela exibição heráldica que encerra o episódio: *I have nothing further to add upon him, but that from that time to this, I have borne this poor starling as the crest to my arms Thus:* (segue-se uma reprodução do brasão de armas) (The Starling/Road to Versailles:64). Michael O'Shea (1991: 62) diz que é hoje voz corrente que *Sterne's use of this graphic device subtly inserts into his text a reference to the author's identity* (11). Ademais, a escolha de um estorninho pode ser interpretada como *canting*, isto é, *the practice of adopting emblems that pun on the name of the bearer. ... in Yorkshire idiom a starling might have been called a 'starnel' or a 'starn'* (12). Sterne não ignorava regras e tradições heráldicas, tendo quatro livros sobre o assunto em sua biblioteca, de acordo com o *Catalogue* (13). Sendo o humorista que era, não é de surpreender que tivesse feito uma piada

11 - "o uso desse artifício gráfico sutilmente insere no texto uma referência à identidade do autor".

12 - "a prática de adotar emblemas que brincam alusivamente com o nome do portador. ... na língua regional do Yorkshire, um estorninho poderia ter-se chamado 'starnel' ou 'starn' " (*idem*)

com o escudo de seu trisavô, Richard Sterne, Arcebispo de York. Numa interseção interessante, é o seu estorninho que Sterne sobrepõe às armas de Yorick, o que não é de todo inadequado, já que Yorick é o tataraneto de um bufão (Cf. *Tristram Shandy*, I, xi: 53), e portanto inclinado a fazer piadas. Seu ancestral é famosamente descrito por Hamlet como *a fellow of infinite jest, of most excellent fancy*, e é obviamente assim que Yorick deseja ser encarado, tanto no *Tristram Shandy* quanto na *Viagem sentimental*. A propósito,

l'une des caractéristiques du bouffon c'est d'exprimer d'un ton grave des choses anodines et d'un ton de plaisanterie les choses les plus graves. Il incarne la conscience ironique... Il n'est pas simplement un personnage comique, il est l'expression de la multiplicité intime de la personne et de ses discordances cachées.⁽¹⁴⁾

Além disso, ele tem o que Enid Welsford (1966: 254) chama de "o privilégio da crítica permitida".

Na *Viagem sentimental*, a atitude de Yorick em relação ao oficial francês na Opéra Comique e ao Conde de B*** em Versailles é precisamente a do bobo: quando diz algo sério, algo que poderia ser desagradável, acredita-se que está brincando e, como bom bufão, ele deixa que assim seja. Seu comportamento na corte parisiense é ainda o do bobo, o entretenedor que man-

tém sua consciência irônica enquanto diverte os ingênuos aristocratas que se deliciam com seu espírito e com sua graça, sem lhe compreender inteiramente as implicações, sem se dar conta de quão corrosiva é a sua crítica. Yorick é, definitivamente, um *fool artificial*, não um *fool natural*, para usar a distinção de Robert Armin (1972):

Naturall Fooles, are prone to selfe conceite:
 Fooles artificiall, with their wits lay wayte
 To make themselves fools, likeing their disguyes
 To feed their own mindes, and gazers eyes.⁽¹⁵⁾

Yorick não é tolo. Ao contrário, é rápido de cabeça, esperto, mesmo quando se finge de bobo. É um *fool artificial* a quem seu criador dá um brasão de armas uma metáfora emblemática do eu. Que eu? O de Sterne ou o de Yorick? Presumivelmente, o de Sterne, já que o pássaro é um *starnel*, um *starn*, um *sterne*. Mas o pássaro que Yorick escolhe para encimar as suas armas (supostamente porque se teria comovido com sua condição de prisioneiro) é um estorninho, *bird of blackish-brown plumage with light speckles & metallic purple and green reflections, of great imitative power & easily tamed*⁽¹⁶⁾, cuja plumagem colorida tem alguma semelhança com a roupa tradicional dos bufões, a que se assemelha

13 - Mencionado por O'Shea, seu título completo é: *Catalogue of a Curious and Valuable Collection of Books, among which are included the Entire Library of the Late Reverend and Learned Laurence Sterne, A.M.*, publicado pelos livreiros Todd e Sotheran em York em 1768. Embora não inteiramente confiável (cf. o artigo de Nicolas Barker "The Libarary Catalogue of Laurence Sterne", *The Shandean* 1 (1989:9-24), acredita-se que, de um modo geral, o catálogo contém livros que Sterne provavelmente terá lido.

14 - Chevalier, J. e Gheerbrant A. (1972:121): "uma das características do bufão é exprimir em tom grave coisas anódinas e em tom de brincadeira coisas gravíssimas. Encarna a consciência

irônica... Não é simplesmente uma personagem cômica, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias escondidas."

15 - Citado a partir da introdução de J.P. Feather a Foole upon Foole, nas *Collected Works* de Robert Armin. Uma tradução aproximada seria: Bobos por natureza a si mesmos deixam-se enganar:/Bobos por arte, com seu espírito, ficam a espreitar/Fingindo-se de bobos, seus disfarces cultivando/Agradando às próprias mentes, e aos outros enganando.

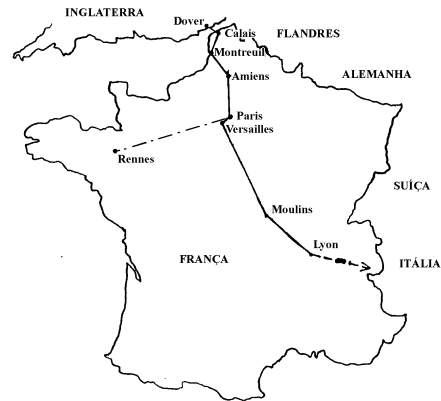
também pelos dons de imitação e pela docilidade. Creio que ao escolher um estorninho (cuja cor dominante se aproxima do preto sacerdotal), Sterne obteve um duplo efeito: zombar da heráldica — uma aparência, uma convenção arbitrariamente estabelecida de acordo com um conjunto de regras, e no entanto modificável segundo qualquer capricho; confundir o leitor (e os *heralds officers*)⁽¹⁷⁾, do mesmo modo que o bobo esperto confunde sua audiência de corte. Mais uma vez, numa exibição não só de heráldica mas de total comando da técnica, entendida aqui num sentido muito mais amplo do que simplesmente “técnica narrativa” (na verdade fico tentada a falar em comando inter-semiótico da narrativa, já que o autor não se limita ao discurso verbal e inclui o desenho do brasão em seu livro, demonstrando total consciência da página enquanto *espaço* a preencher), Sterne mina, através de seu implacável senso de humor, a superfície de sentimentalismo com que pavimenta a estrada para a *Viagem* de Yorick.

A maioria dos segmentos do livro (não se pode, a rigor, chamá-los de capítulos) tem por títulos referências espaciais (Calais, In the Street/Calais, Nampont/The Postillion, Amiens, The Temptation/Paris, The Passport/Versailles etc.), e é perfeita-mente possível desenhar-se o roteiro de Yorick pelo território francês, desde Calais até pouco depois de Lyon.

16 - “pássaro de plumagem marrom quase preta com manchas claras e reflexos metálicos de roxo e verde, dotado de grandes poderes imitativos e facilmente domesticável” (*Concise Oxford Dictionary*).

17 - O’Shea (1991: 62) nos relata que em 1884 Sir Bernard Burke descreve o pássaro na cimeira das armas como “a cock starling

O leitor bem cedo percebe, porém, que o que tem em mãos é um ensaio sobre



a natureza humana, baseado na experiência e na observação. De fato, a viagem tem para Yorick uma finalidade epistemológica declarada: ele viaja para aprender e diz que aquela travessia da Mancha (ou o ato de escrevê-la?) era *one of the greatest efforts (he) had ever made for knowledge* (The Passport/Paris:58). Entre o sexto e o oitavo segmentos, o narrador se refugia no espaço fechado de um *désobligeant* (tipo de caruagem assim chamada por acomodar apenas um passageiro), e põe-se a escrever o prefácio de sua narrativa, tendo afirmado imediatamente antes estar *determined to write (his) journey* (The Desobligeant/Calais:8). Há quem veja nessa situação a epítome de um solipsismo inescapável, conseqüente das teorias do conhecimento traçadas no final do século XVII por Locke e, contemporaneamente a Sterne, levadas a seu limite lógico por David

ppr (proper, or in the natural colours).” (“um estorninho macho ppr (propriamente, ou nas cores naturais). Isto parece provar meu ponto: uma das piadas de Sterne é levada a sério por um mestre de heráldica.

Hume, para quem não fosse a saída pouco filosófica da sociabilidade, da simpatia natural, de que todos somos inerentemente dotados, os indivíduos estão condenados a um isolamento intransponível, já que cada um só tem acesso às suas próprias percepções do mundo exterior.

O conteúdo do prefácio não diz respeito a nenhuma referência espacial, o que se poderia esperar de um livro cujo título anuncia uma viagem. Trata, antes, de estabelecer uma cômica taxionomia de viajantes, de clara intenção satírica. Entretanto, o que me parece mais interessante a ressaltar no prefácio escrito na carruagem fechada, cuja cortina de tafetá fecha deliberadamente, para isolar-se ainda mais, é o fato de que ali o narrador não *aprende* nada. Seu esforço para adquirir conhecimento só será recompensado quando se relacionar com outros seres humanos, quer em espaços fechados (num quarto de hotel, numa luvária ou num *salon*), quer na rua, em que depara mendigos sinceros e hipócritas, anões protegidos pelo *establishment* e por ele excluídos, *filles-de-chambre* sensuais e ambiciosas, caixeiras de loja *idem*, damas da alta roda *idem*, *dames savantes* e *précieuses ridicules*, burgueses astutos e às vezes incrivelmente tolos, aristocratas ingênuos, arrogantes e sobretudo frívolos, camponeses patéticos e por vezes sábios em sua simplicidade, militares generosos e ardilosamente interesseiros enfim: uma gama variada de gente, através da qual pode ir tentando compreender melhor a natureza humana. Assim, se na *Viagem sentimental* de Sterne, o espaço físico de paisagens, cate-

drais e museus é desconsiderado, estabelece-se uma nova e original valorização do espaço social (vencida a tentação solipsista) como a única possibilidade de aquisição de conhecimento, de aprendizagem sobre aquilo que mais importa ao autor (e de certo a nós, seus leitores cativos): a essência do humano.

Em recente artigo publicado na França, Jean Viviès (1994) chama atenção para a inclassificabilidade da *Viagem sentimental*. De fato, como toda grande obra de literatura, ela resiste a rótulos. Se não é apenas mais um dos romances sentimentais que inundam a literatura inglesa entre 1730 e 1790, não se pode negar que tem várias de suas características. Por mais irônico, por mais corrosivo e paródico que Sterne possa ter sido (e de fato foi), seu romance paga, inescapavelmente, tributo a uma ética da benevolência, bondade e sentimentalismo terno. Em seu famoso artigo "Suggestions Towards a Genealogy of the 'man of feeling'", R.S. Crane (1934) rastreia o sentimentalismo ético e psicológico até os sermões pregados em toda a Inglaterra desde a Restauração pelos sacerdotes anglicanos antipuritanos, anti-estóicos e anti-hobbesianos da escola latitudinária. Meu interesse é não tanto pela genealogia de Crane, aliás bastante convincente, mas pela descrição que faz dos traços encontrados nos sermões desses pregadores, no romance sentimental tradicional e no peculiar romance sentimental de Sterne. Não se pode esquecer que Sterne foi pregador (como Yorick) e que foi educado em Cambridge, onde, segundo Crane, foi mais forte a influência dos

latitudinários.

A *atitude* de Yorick (a palavra precisa ser enfatizada) em relação ao próximo é de simpatia e obviamente ele entende caridade como um ativo desejo de aliviar o sofrimento humano, ainda que não de mudar o modelo de injustiça social que gera tal sofrimento. Sua generosidade calculada para com os mendigos em Montreuil atesta a ambos. Ele acredita que a benevolência é um sentimento, e valoriza as ternas emoções e afeições que impelem à ação filantrópica, comprazendo-se com a resposta emocional diante do espetáculo da miséria humana, como se pode observar em seus vários encontros com mulheres, em quem, se não vê, imagina infortúnios inenarráveis⁽¹⁸⁾; com mendigos cuja miséria o comove verdadeira, ainda que superficialmente⁽¹⁹⁾; com anões, de cuja existência “interrompida” se compadece⁽²⁰⁾. Todos estes encontros são, invariavelmente, “comentados” pela acidez cômica do autor, que parece não resistir a desidratar o sentimentalismo piegas no qual seu narrador frequentemente corre o perigo de escorregar. Ademais, com aqueles de quem se compadece, Yorick na verdade não convive, e, portanto, deles aprende menos. O conhecimento sobre a natureza humana que adquire se dá no convívio entre iguais, com quem dialoga, às vezes a sério, às vezes caçoando, isto é: trata-se de um conhecimento adquirido no espaço de uma sociedade

eminentemente urbana, ainda que a maior lição que aprende, numa espécie de epifania, se dê no campo, idilicamente representado em três segmentos despojados de ironia (e por isso mesmo muito insossos), quase ao fim do livro⁽²¹⁾.

Quanto a Sterne, parece-me que o que constrói de definitivamente original em sua obra é, ao mesmo tempo, uma nova sociedade e uma nova epistemologia. A “sociedade” é a que estabelece com o leitor, com quem conversa, a quem seduz, espicaça, provoca como a um parceiro, como a um igual, sem jamais subestimar-lhe a inteligência e, portanto, a capacidade de aprender. Tal sociedade, ou parceria, se estabelece no espaço concreto do objeto material que é seu livro, espaço preenchido por palavras, asteriscos, travessões, reticências, desenhos e por silêncios (é conhecida a preferência de Sterne pela aposiopese). Este é o espaço reinventado por Sterne, que o franqueia ao leitor, para quem a *Viagem*, enquanto obra literária e enquanto objeto sólido, é o espaço de uma experiência epistemológica.

18 - Basta lembrar o episódio em que tem uma antevisão (não confirmada na realidade) de como se comprazeria em uma noite passada a ouvir Madame de L*** a lhe contar seus infortúnios. (Amiens: 35)

19 - Ver o quinto segmento Montriul: 29-31.

20 - Ver o segmento The Dwarf/Paris: 48-50.

21 - The Bourbonnois, The Supper e The Grace.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMIN, R. (1972) *The Collected Works*. New York / London: Johnson Reprint Corporation.
- BARKER, N. (1989) The Library Catalogue of Laurence Sterne. *The Shandean* **1**: 9-24.
- CHEVALIER, J. & A. GHEERBRANT. (1972) *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Lafont.
- CRANE, R.S. (1934) Suggestions Towards a Genealogy of the 'Man of Feeling'. *Journal of English Literary History* **1**: 205-30.
- CURTIS, L, ed. (1935) *Letters of Laurence Sterne*. Oxford: Clarendon Press.
- DAVIDSON, A. e C. (1977) Yorick contra Hobbes: Comic Synthesis in Sterne's *A Sentimental Journey*. *The Centennial Review* **21**: 282-93.
- McKILLOP, A. (1962) *The Early Masters of English Fiction*. Lawrence: University of Kansas Press.
- O'SHEA, M. (1991) Laurence Sterne's Display of Heraldry. *The Shandean* **3**: 61-9.
- PUTNEY, R. (1940) The Evolution of *A Sentimental Journey*. *Philological Quarterly* **19**: 349-69.
- _____. (1949) Laurence Sterne: Apostle of Laughter. In Frederick Hilles, (ed.) *The Age of Johnson: essays presented to Chauncey Brewster Tinker*. New Haven: Yale University Press.
- SMOLLETT, T. (1979) *Travels through France and Italy* (edited by Frank Falsenstein) Oxford / New York: Oxford University Press.
- SMITTEN, J. (1975) Spatial Form as Narrative Technique in *A Sentimental Journey*. *Journal of Narrative Technique* **5**: 208-18.
- STERNE, L. (1994) *A Sentimental Journey through France and Italy* (introduction by Tom Keymer) London: Dent (Col. Everyman).
- VIVIÈS, J. (1994) *A Sentimental Journey or Reading Rewarded*. *Bulletin de la Société d'Études Anglo- Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles*: 243-53. Lille: Université Charles De Gaulle - Lille III.
- WELSFORD, E. (1966) *The Fool: His Social and Literary History*. Gloucester, Mass: Peter Smith (1 edição 1935).