

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - PósLit**

**LAURENCE STERNE E LUIZ RUFFATO:
CONVERGÊNCIAS/DIVERGÊNCIAS**

VÍTOR CASTELÕES GAMA

Brasília - DF

2017

VÍTOR CASTELÕES GAMA

**LAURENCE STERNE E LUIZ RUFFATO:
CONVERGÊNCIAS/DIVERGÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Textualidades, da escrita à leitura

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco

Brasília - DF

2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - PósLit

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Robson Coelho Tinoco
Presidente da Banca UnB/Tel

Prof^o. Dr. Sidney Barbosa
Membro Efetivo UnB/Tel

Prof^a. Dra. Janaína de Aquino Ferraz
Membro Efetivo UnB/Lip

Prof^o. Dr. Wiliam Alves Biserra
UnB/Tel (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao apoio dado por minha família, pelo meu orientador Robson Coelho Tinoco, por Hannah que é uma parte integral de minha vida, pelas conversas com meus amigos Lucas, Luís, Paulo Victor, Verônica, Tiago, Felipe, Yuri e Fabiola Ursula. Agradeço aos professores do programa e aos colegas do grupo de pesquisa. Obrigado!

RESUMO

Considerando o apreço que Luiz Ruffato demonstrou por Laurence Sterne, objetiva-se entender as convergências entre as obras dos autores. Para tanto, procede-se à análise bibliográfica dos romances “A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy” e “Eles eram muitos cavalos” em relação ao gênero da sátira menipeia e às outras artes como o cinema, a poesia, a música e o teatro. Observa-se o percurso da menipeia nas obras dos autores com o aporte de teóricos como Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, José Guilherme Merquior e Enylton José de Sá Rego para apontar as similaridades e dessemelhanças em suas construções. É necessário ressaltar que este gênero agrega um questionamento social aos autores por discutir também a relação entre literatura e realidade. Questão aprofundada pelos autores também pelo amplo uso de técnicas provenientes de outras artes, por esse motivo as obras são consideradas como híbridas. Para trabalhar esse conceito seguimos com base no antropólogo Néstor Garcia Canclíni. É de importância na análise o conceito de performance, pois na tessitura das obras há um trabalho de mediação com os leitores realizado pela materialidade do livro e por um estilo tipográfico. Este conceito é balizado pelo entendimento de Paul Zumthor, e outros pensadores como Renato Cohen e Regina Melim. Por fim, conclui-se que apesar do distanciamento de séculos entre os autores há um intenso diálogo entre as obras que se iluminam mutuamente e demonstram a utilidade da tradição na vanguarda da literatura contemporânea brasileira.

Palavras-Chave: Laurence Sterne. Luiz Ruffato. Menipeia. Hibridização. Performance.

ABSTRACT

Considering the appreciation Luiz Ruffato showed for Laurence Sterne. We intend to understand the similarities between the authors works. Therefore, we proceed to a bibliographical analysis of the novels “The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman” and “They were many horses” in comparison to the menippean satire and the cinema, poetry, music and drama. With the theoretical groundwork of Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, José Guilherme Merquior and Enylton José de Sá Rego we take notice of the menippean satire influence in the analysed novels to discover correlations and dissimilarities between them. It is necessary to point out that this literary genre brings a taste for social criticism by discussing also the relation between literature and reality. Which is further questioned by the intense use of techniques derived from other arts. Because of this usage “Tristram Shandy” and “They were many horse” are considered hybrid novels. To work with hybridization we approach the thought of Néstor Garcia Canclini. It is also important the concept of performance, because in the making of the novels there are a personalized form of mediation with the reader and a typographical style. This concept is based in Paul Zumthor’s theory and other authors like Renato Cohen and Regina Melim. In the end, we conclude that in spite of the centuries apart there is an intense dialogue between the authors and their works that demonstrate the usefulness of tradition in contemporary brazilian literature vanguard.

Keywords: Laurence Sterne. Luiz Ruffato. Menippean Satire. Hybridization. Performance.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 — Características da Sátira Menipeia e Tradição Luciânica	20
Quadro 02 — Guia para a análise	20
Quadro 03 — Tamanho das obras	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: TS: Páginas com xilogravura.....	58
Figura 2: TS: CHAP.....	59
Figura 3: Caslon Pica.....	64
Figura 4: Minion "Subhead"; Minion "regular"; Janson Text (Kis).....	65
Figura 5: TS: Página Marmoreada	66
Figura 6: TS: Desenho da viúva Wadman.....	68
Figura 7: TS: Página preta	69
Figura 8: Página preta - Companhia das Letras	70
Figura 9: Página Preta - Editora Boitempo	71
Figura 10: Ovonovelo	90
Figura 11: Trecho 45 - Vista Parcial da Cidade	91
Figura 12: Os palavrões da Abadessa	92
Figura 13: Travessões e fontes	94
Figura 14: TS: Aspas	96
Figura 15: Hifenação quebrada	97

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TS A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy, de Laurence Sterne.
As citações dos trechos seguem a versão da Editora Nova Fronteira, traduzida por José Paulo Paes, em 1984. Nas citações os algarismos romanos designam o volume e os algarismos arábicos representam respectivamente o capítulo e as páginas. Ex: (TS, III, 14, p.111)

EEMC Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato.
As citações dos trechos seguem a edição da Companhia das Letras, publicada em 2013. As citações serão feitas exclusivamente em números arábicos, designando respectivamente o trecho e as páginas. Ex: (EEMC, 14, p.11)

LC Lucian: In Eight Volumes.
Obras completas de Luciano de Samósata, publicada pela Loeb Classical Library. Nas citações os algarismos romanos designam o volume e os algarismos arábicos representam as páginas. Ex: (LC, IV, p.1)

Todas as traduções indicadas na nota de rodapé são livres.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. A sátira menipeia e a tradição luciânica	16
1.1. A sátira menipeia nas obras analisadas	21
1.1.1. Sério-cômico	21
1.1.2. Combinação do alto e do baixo	26
1.1.3. Liberdade de Invenção	30
1.1.3.1 Liberdade temática	31
1.1.3.2 Subjetivação do tempo-espaço	34
1.1.3.3 Quebra Estrutural	36
1.1.4. Experimentação Moral e Psicológica	38
1.1.5. Gêneros Intercalados	41
1.1.6. Caráter Enciclopédico	47
CAPÍTULO 2. Sterne e Ruffato: Híbridez e Performance	52
2.1 Materialidade	55
2.1.1. O projeto gráfico	56
2.1.2. O papel e a página	57
2.1.3. A tipografia	63
2.1.4. Outras materialidades	65
2.2 Página preta	68
2.3 Cinematografia	72
2.3.1. Temporalidades	73
2.3.2. Foco	76
2.3.3. Montagem/Colagem	78
2.4 Performática	81

2.4.1. Musicalidade	82
2.4.2. Teatralidade	85
2.4.3. Ritmo Plural	88
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

INTRODUÇÃO

“Meu diálogo é com a tradição. Por mais contraditório que pareça falar em prosa experimental, que é o que tento fazer, e tradição, não vejo problemas nisso.”

(Luiz Ruffato)¹

No ano de 1713 nasceu o escritor irlandês Laurence Sterne. Duzentos e quarenta e oito anos depois veio ao mundo Luiz Ruffato. Pelo intervalo de gerações era de se esperar que existissem muitas diferenças entre eles. No entanto, esta distância é diminuída pela proximidade de seus pensamentos e obras. Sterne, um dos escritores mais inovadores da literatura mundial, ficou conhecido por seus romances “A Vida e Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy” e “Uma Viagem Sentimental”. O primeiro romance escrito e publicado entre 1759 e 1767, supostamente seguiria a vida do narrador Tristram Shandy, entretanto, pela digressividade, pouco de sua vida é narrada. O primeiro romance de Ruffato “Eles Eram Muitos Cavalos” foi publicado em 2001. Este romance, ambientado em São Paulo é composto por várias narrativas fragmentadas, cujo ponto em comum é que são todas ocorridas no mesmo dia, 9 de maio de 2000. EEMC recebeu diversas premiações, entre eles o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional e o troféu APCA como melhor romance.

As obras de Sterne influenciaram confessadamente diversos escritores, tais como Machado de Assis, James Joyce, Virginia Woolf, Italo Svevo. “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”². A influência de Sterne na obra machadiana manteve-se por muito tempo como um dos assuntos mais estudados na academia, porém, seus reflexos na literatura moderna e contemporânea ainda não foram amplamente discutidos. É possível observar o mesmo percurso de Machado em Luiz Ruffato. Como reconheceu em uma entrevista concedida a Christian Grünagell e Doris Wieser:

¹Ruffato, 2005

²Assis, 2012, p.67

No livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele faz um romance que, do ponto de vista formal, é revolucionário. Muitos críticos de Machado de Assis discutem a questão do conteúdo, mas não discutem a questão formal. E ele é um escritor muito bondoso: ele diz de onde vem, quem são os autores com quem ele dialoga. Então eu fui simplesmente procurar os autores com quem ele dialoga: Xavier de Maistre, Sterne, Almeida Garrett. Machado de Assis me deu os caminhos, então eu fiz o caminho contrário, eu fui buscar esses autores e então fiz o caminho de volta.³

A busca pela tradição torna Ruffato um escritor peculiar na literatura contemporânea brasileira. Para ele, não há literatura sem antecedentes, opinião partilhada também por Jorge Luís Borges: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”⁴. Portanto, não buscamos nesta dissertação um movimento de filiação pura entre Ruffato e Sterne, mas entender como funciona o diálogo entre os dois. Ruffato após conhecer Sterne, costumeiramente aponta TS em suas influências. Que não tenha ocorrido menção a outra obra principal do irlandês, leva-se a crer que assim como para Machado, TS tenha exercido um fascínio especial. Isso não significa que estas obras serão analisadas apenas uma em relação a outra. Por conta desse apreço pela tradição, busca-se convergências entre as obras pelos gêneros trabalhados. Mas, por que se caracterizar por gênero? E, seriam afinal, essas obras frutos de tradições distintas, ou poderiam pertencer ao mesmo gênero literário, mesmo com tanta distância temporal?

Em resposta a primeira questão, Paul Van Tieghem argumenta que uma crítica baseada em gêneros permite “apreciar a originalidade do autor, medindo o que herdou e o que criou.”⁵ Isto ocorre ao situar uma obra em um gênero ou tradição. Tornando possível perceber relações que passariam despercebidas, tanto em comparação com obras específicas, quanto gerais. Por causa disto, torna-se viável apreender com propriedade o que há de efetivamente novo no seio da obra analisada. No entanto, como todo tipo de crítica possui suas vantagens e desvantagens, esta não é exceção. Uma das dificuldades é a necessidade de definições de gênero claras e estáveis. Um gênero que abarcasse tudo não seria útil, pois tudo permitiria. Da mesma forma, uma definição restritiva também não daria espaço para se trabalhar. Porque a natureza real do gênero é de fluidez, sempre assumindo diversas formas: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado

³Grunagel; Wiser, 2015, p.386-387

⁴Borges, 2000, p.98

⁵Tieghem, 1994, p.92

gênero. Nisso consiste a vida do gênero.”⁶ Portanto, como compensação, o tratamento dos gêneros é melhor realizado em um meio termo entre rigidez e elasticidade. Dessa visão mais compreensiva decorre que a distância temporal entre as obras não é necessariamente empecilho para uma boa análise, pois os gêneros não são descartados, mas continuamente reinventados e retrabalhados em novas obras.

Seguindo este raciocínio, o primeiro capítulo da dissertação busca as inflexões de gênero em TS e EEMC, assim como as relações correspondentes entre elas. Especificamente à luz da sátira menipeia e da tradição luciânica. Mas o que motivou a escolha deste gênero, dentre todos os possíveis? A resposta é simples: a crítica literária frequentemente inclui tanto Sterne quanto Machado de Assis nesta tradição⁷. Portanto, como consequência da influência direta, influxos da menipeia também podem ser sentidos na obra de Ruffato. Todavia, o contato com o gênero na obra de Ruffato não se limitou a esses dois autores, o apreço que demonstrou a Petrónio também lhe abriu outra porta de acesso:

Para mim, o grande romance é "Satyricon", de Petrónio. Tudo o que se faz hoje na literatura brasileira contemporânea como novidade já está lá. E é um livro do século 1. A mim incomoda ver uma prosa extremamente bem-comportada hoje achando que está inaugurando algo. Eu não estou.⁸

A análise da menipeia nas obras se realiza com base nas caracterizações dos teóricos Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, José Guilherme Merquior e Enylton José de Sá Rego. Entretanto, há outros pontos de contato entre TS e EEMC, que a menipeia não ilumina completamente: o aspecto híbrido ao trabalhar diversas mídias e gêneros e o aspecto performático. Dado este aspecto híbrido e performático das obras, tomamos como referencial teórico Néstor Garcia Canclini e Paul Zumthor. A análise é informada também pela fortuna crítica de ambos os autores, que frequentemente os contrapõem com o teatro, a música, as artes plásticas e o cinema. Portanto, procuramos entender como as obras utilizam as técnicas das outras artes e realizam sua mediação ao público. Divididos em quatro aspectos principais: 1) A materialidade; 2) A página preta presente nas duas obras; 3) a linguagem cinematográfica e a; 4) performática. Por fim para a discussão de TS e EEMC serve como base também a noção de ritmo, trabalhados na narrativa de uma forma plural. Etimologicamente, a palavra é derivada do grego “rhein” que significa escoar, ou fluir, e

⁶Bakhtin, 2015, p.121

⁷Para uma listagem compreensiva dos autores que trataram dessa forma. Ver: Sá Rego, Enylton de. O Calundo e a Panacéia, 1989

⁸Ruffato, 2005

sugere um fluxo como o do pensamento. Baseado em Henri Meschonnic, trabalhamos a concepção de ritmo como movimento de significação que remete simultaneamente a corporeidade, visualidade e oralidade.

Da mesma maneira que a distância temporal poderia ser um empecilho na análise de EEMC em relação ao gênero da menipeia, o distanciamento entre Sterne e o cinema apresenta dificuldades. Entretanto, esse caminho já foi trilhado, o questionamento da hibridez em relação a Sterne é influenciado pelo itinerário da crítica que costumeiramente credits relações com o modernismo e o pós-modernismo.

Tristram Shandy é, sem dúvida, extravagante e é justamente esse caráter extraordinário que fez com que a crítica contemporânea à sua publicação ficasse dividida, e grande parte da crítica posterior exaltasse no romance o seu caráter de precursor do modernismo, com sua natureza fragmentada e sua inventividade formal e verbal.⁹

A mesma opinião sobre TS foi proferida por Ruffato em seu blog que analisa os clássicos da literatura mundial. Ruffato classifica a obra de Sterne como uma obra-prima surpreendentemente vanguardista, e comenta:

Ao invés de instaurar a luz, Sterne instala o caos. Romance inacreditavelmente moderno, “Tristram Shandy, surpreende pela forma, pela linguagem, pelo humor. Não é um livro fácil, pois não há propriamente o desenvolvimento de um enredo, mas uma série de episódios que se alargam e se espriam formando um delta de ideias críticas a respeito do patético que somos todos os seres humanos.¹⁰

Assim como Sterne, Ruffato pode ser considerado um escritor da vanguarda, ou, nas palavras do autor, da “prosa experimental”. Perspectiva que desencadeia mais perguntas: afinal, como se dá a relação entre tradição e vanguarda? Qual é a sua utilidade?

⁹Freitas, 2014, p.185

¹⁰Ruffato, 2015.

Capítulo I. A sátira menipeia e a tradição luciânica

“Um dos grandes romances de vanguarda da história da literatura mundial é um livro do século 18, chamado Tristram Shandy, Laurence Sterne, que poucas coisas foram mais radicais em termos de linguagem, ou quando você pensa que um romance do século 1 de nossa era, Satíricon de Petrônio, tematicamente não fica nada a dever ao que se produz hoje.”

(Luiz Ruffato)¹¹

A sátira menipeia recebe este nome por causa do filósofo do século II a.C., Menipo de Gádara, cujas obras hoje em dia perdidas, fundamentaram sua forma clássica. O gênero sobreviveu por intermédio de Varro, Sêneca, Luciano de Samósata, entre outros autores, que garantiram sua relevância até hoje.

O termo, como denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Varro, que chamou a sua sátira de ‘saturae menippeae’. [...] A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as ‘sátira menipeia’ de Luciano que chegaram perfeita até nós.¹²

A história crítica da menipeia começa com as definições de Varro e Quintiliano para o gênero, porém, quatro sistematizações são mais discutidas atualmente: definidas pelo russo Mikhail Bakhtin, o canadense Northrop Frye e os brasileiros José Guilherme Merquior e Enylton José de Sá Rego.

Para Bakhtin, a menipeia é a expressão mais adequada de sua época, pois alcançava estratos populares e vozes que outros gêneros não abarcavam. Dentre todos os autores, a sua definição é a mais extensa, com 14 características, que por conveniência agrupamos em três divisões: 1) Aspectos Gerais; 2) Aspectos de Enredo; 3) Uso Paródico¹³.

¹¹Ruffato, 2004

¹²Bakhtin, 2015, p.128

¹³Idem, 2015, p.129-135

O primeiro grupo é composto por seis características gerais: 1) Aspecto cômico ressaltado; 2) Estrutura tri-planar: Terra, Céu e Inferno; 3) Conhecimento enciclopédico ou atualidade ideológica. “As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia de sua atualidade”¹⁴; 4) Combinação do alto e do baixo. Sagrado e profano, etc.; 5) Contrastes agudos e jogos de oximoros; 6) Escândalos e excentricidades.

Também são seis as características relativas ao enredo: 7) Liberdade de invenção do enredo; 8) Possibilidade de narrativa fantástica; 9) O fantástico experimental. Que se trata de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como o de uma ave; 10) A motivação interior para os enredos, que servem a fins filosóficos ou ideológicos; 11) Experimentação moral e psicológica; 12) Elementos da utopia social.

Por fim, as duas últimas características são: 13) Emprego de gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios, etc., e a fusão da prosa e do verso; 14) Multiplicidade de estilos e pluritonalidade da menipeia. Reforçada pela intercalação dos gêneros.

Para o teórico Northrop Frye, a menipeia foi essencial na evolução da literatura mundial. Em sua concepção, a ficção literária possui quatro linhas principais que se combinam de diferentes maneiras. Uma delas é chamada de “anatomia”, termo que usa em substituição a menipeia. A vantagem de sua definição é permitir explicar Voltaire, Melville, Huxley e Sterne em uma única forma:

Faço tudo, de propósito, profundamente esquemático, a fim de sugerir a vantagem de ter uma explicação simples e lógica para a forma, digamos, de *Moby Dick* ou de *Tristram Shandy*. A abordagem crítica habitual da forma de tais obras parece a dos médicos de Brobdingnag, os quais, depois de grande alteração, pronunciaram *Gulliver um lusus naturae*.¹⁵

A sistematização de Frye é um pouco diferente de Bakhtin. A começar pela ausência de divisões nas características, apresentadas como um bloco orgânico. Outra diferença capital é o peso dado à mistura da prosa e do verso na composição da menipeia, afinal, o gênero desenvolveu-se “da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa.”¹⁶ Para os classicistas este é o único critério possível de classificação no gênero, estabelecido há 19 séculos, por Quintiliano.¹⁷ Todavia, Frye estabelece outras características:

¹⁴Bakhtin, 2015, p.135

¹⁵Frye, 1973, p.307

¹⁶Idem, 1973, p.303

¹⁷Sá Rego, 1989, p.29

A sátira menipeia, assim, assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com idéias e teorias abstratas [...] Em sua maior concentração, a sátira menipeia oferece-nos uma visão do mundo nos termos de uma simples configuração intelectual. A estrutura intelectual construída a partir da estória favorece violentas deslocções na costureira lógica da narrativa [...] o satirista menipeu, cuidando de temas e atitudes intelectuais, mostra sua exuberância em peculiaridades intelectuais empilhando enorme massa de erudição sobre seu tema.¹⁸

Essa “simples configuração intelectual” é o que Bakhtin chama de motivação interior. Ou seja, a escolha em balizar a narrativa de acordo com uma perspectiva filosófica ou ideológica. Frye sugere que por conta dessa motivação, as narrativas dividem-se em fantásticas ou morais. Refratando-se ocasionalmente em uma visão utópica da sociedade.¹⁹

No Brasil, a análise da menipeia ganhou força com o carioca José Guilherme Merquior, cujo artigo pioneiro “Gênero e Estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas” levou diversos críticos a verem Machado de Assis com outros olhos. Neste artigo, o autor, baseando-se na definição bakhtiniana, comparou a obra de Machado frente ao gênero e concluiu: “Machado elaborou uma combinação muito original da menipeia com a perspectiva ‘autobiográfica’ de Sterne e X. de Maistre.”²⁰ Merquior resumiu para cinco características, as catorze de Bakhtin:

a) a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspecto pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopéia e da tragédia; b) a mistura do sério e do cômico, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio (O Asno de Ouro) ou na obra de Rabelais, as fantasmagorias mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; d) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); e) o uso constante de gêneros intercalados – p.ex., de cartas ou novelas – embutidas na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almoceve, nas Memórias Póstumas.²¹

O último especialista, Enylton José de Sá Rego, trabalha com o que denomina tradição luciânica, vinda de Luciano de Samósata. Escolha balizada pelo maior acesso às obras do escritor sírio, em comparação com os outros autores clássicos. Apesar da nomenclatura, as definições dadas pelos teóricos anteriores englobam a sátira luciânica, que

¹⁸Frye, 1973, p.304-305

¹⁹Idem, 1973, p.310

²⁰Merquior, 1990, p.333

²¹Idem, 1990, p.333

faz parte dos “corpus” de análise. Portanto, as caracterizações por eles feitas também explicam essa tradição. Enylton sumariza a forma em cinco pontos:

1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do kataskopos ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo.²²

A facilidade para entrar em contato com a obra de Luciano e o aporte metodológico de Enylton reacendeu o interesse pelo gênero, que mostrou ser essencial para o desenvolvimento da segunda fase da obra machadiana, iniciada com “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. Outra vantagem de sua caracterização é permitir explicar adequadamente obras contemporâneas, de autores como Umberto Eco ou Eugenio Espejo.²³

Considerando todas as definições percebem-se pontos de contato entre os quatro teóricos: todos atribuem à menipeia um papel importante no desenvolvimento da literatura mundial, apesar de subestimado. Todos os teóricos também aplicam a menipeia às obras modernas ou contemporâneas:

Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução contínua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias.²⁴

Ao traçar um paralelo com a literatura brasileira, a partir da influência exercida por Machado de Assis, é possível concluir a mesma importância do gênero na evolução literária do país. Nessa linha de pensamento, analisamos TS e EEMC em face das quatro sistematizações do gênero, abarcadas no quadro a seguir.

²²Sá Rego, 1989, p.45-46

²³Idem, 1989, p.2-3

²⁴Bakhtin, 2015, p.129

TEÓRICO	CARACTERÍSTICAS
BAKHTIN	1) Aspecto cômico ressaltado; 2) Estrutura tri-planar: Terra, Olimpo e inferno; 3) Caráter enciclopédico, atualidade ideológica; 4) Combinação do alto e do baixo. Sagrado e profano; 5) Contrastes agudos e jogos de oximoros; 6) Escândalos, excentricidades; 7) Liberdade de invenção do enredo; 8) Narrativa fantástica; 9) Ângulo de visão inusitado 10) Motivação interior, por fins filosóficos ou ideológicos; 11) Experimentação moral e psicológica; 12) Utopia social; 13) Gêneros intercalados e fusão da prosa e verso; 14) multiplicidade de estilos e a pluritonalidade.
FRYE	1) Fusão da prosa e verso; 2) Combinações do alto e do baixo; 3) Enredos motivados interiormente, por fins filosóficos ou ideológicos; 4) Liberdade de invenção do enredo; 5) Caráter enciclopédico; 6) Fantástico e Moral (utópico)
MERQUIOR	1) Ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; 2) Mistura do sério e do cômico; 3) Liberdade de invenção do enredo; 4) Representação de estados psíquicos aberrantes; e 5) Gêneros intercalados.
SÁ REGO	1) Junção de filosofia e comédia; 2) Paródia; 3) Liberdade de invenção do enredo; 4) Aspecto sério-cômico não moralizante; 5) Ponto de vista distanciado.

Quadro 01 – Características da Sátira Menipeia e Tradição Luciânica

Como muitas das características elencadas por um autor encontram eco nos outros, criamos um quadro resumido como guia para a análise das obras de Sterne e Ruffato. Apesar de ser possível analisar cada uma das características, escolhemos focar apenas em elementos que se apresentam no mínimo em dois teóricos. Sobram então, apenas seis características, duas unanimidades: a liberdade de enredo e os gêneros intercalados. O aspecto sério-cômico só não é ressaltado por Frye. Já o conhecimento enciclopédico e a combinação do alto e do baixo são ressaltadas apenas por Bakhtin e Frye. Por fim, a experimentação moral e psicológica é apontada por Bakhtin e Merquior.

Características Resumidas	1) Sério-cômico, filosofia e comédia; 2) Combinação dos opostos (alto e do baixo, sagrado e profano); 3) Liberdade de invenção do enredo; 4) Experimentação moral e psicológica; 5) Gêneros intercalados; 6) Caráter enciclopédico, atualidade ideológica.
---------------------------	---

Quadro 02 – Guia para análise

1.1 A Sátira Menipeia Nas Obras Analisadas

1.1.1 – Sério-cômico

A primeira característica da menipeia é chamada de sério-cômico por derivar-se de uma palavra grega, “spoudogeloion”: “Isto é, como um personagem que através do seu riso – *gelon* – fala com seriedade – *spoudaion*”²⁵. Aspecto que se realiza, especificamente, pela fusão da filosofia e da comédia. Por isso, o gênero pode expor uma visão de mundo diferente, que não se atém a crítica social “elevada” realizada exclusivamente pela filosofia ou pela ética. Introduz-se o riso nos assuntos sérios, zombando das falsas pretensões e valores. A seriedade entrecortada com a galhofa define o método de Luciano, que comenta: “Dialogue and comedy were not entirely friendly and compatible from the beginning. [...] Nevertheless I have dared to combine them as they are into a harmony, though they are not in the least docile and do not easily tolerate partnership.”²⁶

Como o sério desta característica refere-se ao ético e filosófico, então, que definição do cômico trabalha-se nela? A resposta é: o riso carnavalizado. De acordo Bakhtin, a carnavalização é um fenômeno em que as regras e padrões sociais são subvertidos. Há um livre contato entre as pessoas, e busca-se a expansão do riso e da corporeidade. É por meio desse riso, que se realiza o cômico do sério-cômico. A carnavalização se dá por meio de três categorias inter-relacionadas: 1) A forma estrutural dos ritos e espetáculos: representada pelas procissões, os banquetes e a bufonaria; 2) Obras cômicas verbais: Tanto orais, quanto escritas, realizadas principalmente pela paródia de assuntos “elevados”, que são rebaixados; 3) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro: não só palavreados chulos, mas também gestos e uma corporeidade grotesca.²⁷

Todas essas categorias podem ser observadas em “Satiricon”, de Petrônio. Embora a obra inteira possa ser dada como exemplo, o banquete de Trimalchio merece atenção especial, não apenas porque “o banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo.”²⁸, mas por aplicar as categorias de forma orgânica. O banquete é repleto de obscenidades, enquanto discute-se política, filosofia e religião.

²⁵Sá Rego, 1989, p.36

²⁶LC, VI, p.425: “Diálogo (filosófico) e comédia, a princípio, não eram amigáveis ou compatíveis [...] Todavia, ousei combiná-los em harmonia, apesar de não serem nem um pouco dóceis ou tolerarem parceria facilmente”

²⁷Bakhtin, 2013, p.4

²⁸Idem, 2013, p.243

Parodiam-se as obras épicas, que em certos momentos são recitadas. Há dança, música, teatro, acrobacias, e como uma verdadeira “festa de arromba”, só acaba quando a “polícia” chega.

-Se confiais em mim, podeis comer; tendes diante de vós o melhor do banquete. Mal acabou de falar, quatro escravos, ao som dos instrumentos, dirigiram-se para a mesa e, enquanto dançavam, retiraram a parte superior da terrina. Imediatamente surgiu diante de nós um outro prato: gordos pássaros, maminhas de leitão, uma lebre alada representando Pegasus. Observamos, também, nos cantos dessa terrina, quatro sátiros munidos de pequenos odres, dos quais escorria um molho apimentado que alimentava o lago onde nadavam os peixes. Diante desse quadro, os criados puseram-se a aplaudir e nós os imitamos. Foi então, com um riso de satisfação, que atacamos essas deliciosas iguarias.²⁹

Outro exemplo importante é “Apocoloquintose”, de Sêneca, no qual o uso de imagens escatológicas, ambiguidades e de caracterizações grotescas é intenso. É assim a caracterização do ex-imperador Cláudio, quando este chega aos céus e não é reconhecido por Hércules:

Hércules, à primeira vista, sentiu grande medo, como se ainda não tivesse acabado de lutar contra os monstros. De fato, logo que viu aquele focinho nunca visto, aquele modo de andar tão esquisito, e ouviu aquela voz rouca e inarticulada, que não era de animal terrestre, mas parecia-se com a dos monstros marinhos, pensou: “Não acabei: eis meu décimo terceiro trabalho!”. Depois, olhando-o melhor, encontrou nele alguma aparência de homem.³⁰

Porém, a combinação do sério-cômico não significa que ambos elementos devam estar em igualdade. Há ocasiões em que a comicidade é negligenciada, isso ocorre quando o aspecto sério é levado ao limite e o riso se silencia. Neste caso, o riso não é expresso diretamente, mas sentido nas imagens e nas palavras.³¹ Por isso: “Os módulos carnavalescos maiores soam, inclusive, numa menipeia de tom tão sério como a Consolação da Filosofia, de Boécio.”³² Nessa obra, a seriedade também é explicada pelas circunstâncias em que se encontrava o autor: preso, esperando julgamento de uma pena de morte. Discute-se a predestinação, o livre arbítrio, a natureza da felicidade e o papel da religião. Considerando as circunstâncias e a temática, fica difícil vislumbrar que possa haver o riso na obra. No entanto, este subsiste tanto por meio de imagens carnavalizadas, como pela expressão de uma “cosmovisão” carnavalesca, isto é, destroem-se as hierarquias enquanto afirma-se a vida. O narrador, que antes fazia parte da alta cúpula romana, é agora um prisioneiro qualquer. E,

²⁹Petrônio, 1981, p.48-49

³⁰Sêneca, 1973, p.263

³¹Bakhtin, 2015, p.129-130

³²Idem, 2015, p.153

paradoxalmente, a prisão lhe trouxe liberdade. É nisto que reside a “cosmovisão”: vivia em uma torre de marfim, e agora “rebaixado” consegue entrar em contato com a própria humanidade e com o mundo honestamente.

Quando aplicada a característica a TS, vê-se de pronto um trabalho cômico na abordagem de uma temática densa, em que se discute a filosofia, a religião e a moral. Seu riso carrega um aspecto criador, pois dá sentido a vida. Assim, na dedicatória que inicia o livro escreve que: “toda vez que um homem sorri,—mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de vida.”³³ Ambiguidades, escatologia, mal-entendidos, entre outros aspectos cômicos estão presentes, porém, chamam atenção o aspecto grotesco e corporal.

O grotesco está personificado em Dr. Slop, obstetra responsável pelo parto de Tristram, e cuja fisionomia é hiperbólica, baixo e extremamente barrigudo. Quando este personagem é apresentado percebe-se também, como é associado escatologicamente: Dr. Slop em visita à casa Shandy cai na lama e fica encharcado, especialmente na “traseira”. Situação condizente com algumas das traduções possíveis para seu nome, Dr. “Lambança”, ou Dr. “Lavagem”. A escatologia é levada adiante, quando por conta desta situação, Toby aponta que: “talvez sua irmã não achara conveniente permitir semelhante Dr. Slop aproximar tanto da sua ****.”³⁴ Sugestão entendida por Walter como uma metáfora aos excrementos: “This remark drives Walter into a philosophic rage, and he launches into his analogical comparison of female parts, to discover the ‘right end’ of a woman-- an analogy which is interrupted and never completed.”³⁵ O humor reside na confusão anatômica e na solenidade narrativa desta premissa estapafúrdia, como defende Sterne em uma de suas cartas a um crítico desgostoso: “I will reconsider Slop’s fall & my too minute account of it; but, in general, I am persuaded that the happiness of the Cervantic humour arises from this very thing,—of describing silly and trifling events, with the circumstantial pomp of great ones.”³⁶

A pomposidade como forma humorística é percebida no banquete da “visitação”, onde os nomes dos participantes também flertam com o grotesco³⁷. Realizado com o objetivo de se discutir a possibilidade de Tristram ser rebatizado, o banquete contrasta a seriedade do

³³TS, I, dedicatória, p.45

³⁴TS, II, 10, p.135

³⁵Singind, 2003, p.97: “Esse comentário leva Walter a um frenesi filosófico, que se lança em comparações das partes femininas, para descobrir a ‘extremidade certa’ de uma mulher, uma analogia que é interrompida e nunca completada”

³⁶Sterne, 1906, p.184. Eu reconsiderarei a queda de Slop e meu relato minucioso dele, mas de maneira geral, estou persuadido que o humor cervântico decorre dessa mesma coisa: de descrever acontecimentos bobos e corriqueiros, com a pompa e circunstância de acontecimentos épicos.

³⁷Chamam atenção, os participantes Phutatorius; Gastripheres; Kysarcius; Somnolentus; Agelastes e Yorick. Respectivamente: Copulador; Barrigudo; Puxa-saco (kiss-ass, remetendo ao Baise-cul rabelaisiano); Sonolento; Um que nunca ri (Outro nome presente em Rabelais); e Yorick, nome vindo de Hamlet.

assunto com confusões e mal-entendidos. Por exemplo, quando um sermão religioso é interrompido por Phutatorius, com uma exclamação de dor obscena, quando lhe cai uma castanha quente na genitália: “de todas as palavras do dicionário, a última que se esperaria ouvir ali— uma palavra que me pejo de escrever— e que, no entanto, deve ser escrita— lida; uma palavra ilegal...”³⁸ Mas aparte os imprevistos, chegam a uma conclusão: nem a mãe, nem o pai, são parentes de seu filho. Mas o que isso tem a ver com o caso de Tristram? Até Toby ficou confuso:

—Mas por favor, Yorick, disse o tio Toby, de que maneira foi afinal resolvido por esses doutos senhores o triste caso de Tristram? Muito satisfatoriamente, replicou Yorick; nenhum mortal, senhor, tem nada a ver com ele— pois Mrs. Shandy, a mãe, não é absolutamente sua parenta — e como a mãe é o lado mais seguro — Mr. Shandy, evidentemente, é ainda menos do que nada.— Em suma, é tão parente do menino, senhor, quanto eu—³⁹

Por meio de Yorick sabemos que Tristram não pode ser rebatizado, a não ser por escolha própria. Afinal, Tristram é parente apenas de si mesmo. Este personagem pode ser considerado como maior representante do sério-cômico na obra. Descendente do bufão de Hamlet, Yorick contrasta sua herança histórica com o trabalho de pároco. Portanto, vive alternando entre sermões e piadas: “Para dizer a verdade, Yorick tinha uma invencível aversão e resistência em sua natureza à seriedade; — não à seriedade em si; —pois, quando fosse de rigor, ele era o mais grave ou sério dos mortais, dias e semanas a fio.”⁴⁰

A situação não é a mesma quando a característica é aplicada a EMMC, pois nesta obra, o riso está suprimido, e difere-se consideravelmente na maneira em que se realiza. Isto porque o riso na literatura sofre muitas transformações, assumindo a forma de “humor, ironia, ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo.”⁴¹ A diferença se insinua pela “cosmovisão” carnavalesca que aparece apenas como miragem. As hierarquias não se subvertem, tampouco existe o livre contato entre as pessoas e uma visão de alegre relatividade. O riso fica disfarçado em meio a uma temática “pesada”: a violência e alienação da vida em São Paulo. Apesar de tudo, subsistem os elementos cômicos, que se fazem presentes por meio das mesmas imagens carnavalizadas de Sterne: o grotesco, o escatológico e os banquetes.

³⁸TS, IV, 26, p.323

³⁹TS, IV, 30, p.335

⁴⁰TS, I, 11, p.67

⁴¹Bakhtin, 2013, p.33

Um trecho específico trabalha esses três elementos. O de número 14, “Um Índio”, personagem descrito como um ser grotesco: barrigudo, seminu e sempre com um riso abobado, cujo único prazer na vida é comer e beber, e de apetite pantagruélico. “De cócoras, na porta do botequim, o índio devorou o pão com mortadela, lambeu os dedos, quis mais, devorou um ovo cozido colorido, três torresmos, uma coxinha, dois quibes, um rissole, uma empadinha, tudo sobra da estufa, e mais um pedaço de bolo-de-fubá, saco sem fundo.”⁴² Este personagem é pura fisiologia, vive para a satisfação das necessidades básicas, come na posição de excretar. Entretanto, sua comilança e seu aspecto grotesco carregam uma visão de mundo contraditória, não inteiramente compatível com o que Bakhtin designou para o banquete:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo [...] Esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava do mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável. No sistema das imagens da Antiguidade, o comer era inseparável do trabalho. Era o coroamento do trabalho e da luta. O trabalho triunfava no comer. O encontro do homem com o mundo no trabalho. Sua luta com ele terminava com a absorção de alimento, isto é, de uma parte do mundo a ele arrancada.⁴³

Agora comparemos com o relato do trecho. Quando o índio chega em São Paulo, não fala bem o português, se comunica por gestos e o contato com o mundo é feito exclusivamente pelo desejo de se alimentar: “um final de tarde o bugre apareceu no boteco, encostou a pança careca no balcão de fórmica vermelha ensebado, pediu uma cachaça na língua enrolada lá dele, alguém viu graça, bancou o prejuízo.”⁴⁴ No momento de felicidade, comendo e bebendo, o índio se despe e é preso por indecência, ao retornar, é posto para trabalhar. “Quer comer, tem que pagar.”⁴⁵ Seu trabalho é lavar o banheiro, deve limpar os dejetos e apenas após isso, poderia comer. Trabalhava com frequência, mas volta e meia “sumia”, com paradeiro desconhecido. Trabalhava, comia e bebia, mas não mais se despia. No último sumiço, ao retornar, descobre que o dono do bar morreu, seu único contato com o mundo, e é visto: “esticado sob a marquise de uma loja de material-de-construção na avenida Santo Amaro, abraçado a um casco branco vazio, a tudo alheio, a tudo.”⁴⁶

⁴²EEMC, 14, p.30-31

⁴³Bakhtin, 2013, p.245-246

⁴⁴EEMC, 14, p.29

⁴⁵EEMC, 14, p.30

⁴⁶EEMC, 14, p.31-32

A princípio, os acontecimentos da diegese corresponderiam exatamente como preconizado por Bakhtin. Há o trabalho, a comida e a bebida em abundância. Mas essa impressão some, ao perceber que, no fim não há alegria e triunfo. A felicidade genuína, de autoexpressão, é eliminada, é civilizada. O consumo é feito sempre lado a lado com seu oposto, o descarte, e a comida que vem do trabalho com os dejetos é consumida sem prazer. Apenas existe a gula e a cobiça, que resultam na alienação do personagem.

No entanto, os banquetes em EEMC não são todos pessimistas. O trecho 68, “Cardápio”, é um exemplo, porém, por ser composto pela listagem dos pratos de um restaurante é possível argumentar que o trecho em questão não é um banquete, mas a representação de um menu. Afinal, não há, efetivamente, a narração do ato de comer. Não há dúvidas da validade da interpretação, mas, a sugestão do banquete não pode ser facilmente descartada. A grande quantidade de pratos e a mistura de diferentes culinárias ressaltam o aspecto múltiplo da cidade, características de um banquete. Além disso, há também o aspecto renovador, que ocorre imediatamente após a leitura do cardápio, representado pelas páginas pretas que, entre outras coisas, implicam o fim do dia. Portanto, a renovação ocorre ao representar o trabalho, a alimentação e o sono, para que se possa “renascer” para outro dia de vida.

1.1.2 – Combinação do alto e do baixo

A sátira menipeia foi um dos primeiros gêneros a combinar ostensivamente a baixa e a alta cultura, e torná-lo uma de suas características principais. Isso fica evidente quando Luciano chama atenção ao fato de ter unido filosofia e comédia. Todavia, o alto e o baixo não se atêm a estes dois elementos. Rejeitam-se oposições binárias, sejam quais forem. Esta nova perspectiva abre espaço para a protagonização de “pessoas comuns”. Não é mais necessário que o protagonista seja heroico ou divinizado. Entretanto, deve-se notar que neste gênero ainda existem heróis e deuses, mas com um tratamento atualizado, a contragosto deles:

But he dragged me down when I was already soaring above the zenith and mounting on “heaven’s back,” and broke my wings, putting me on the same level as the common herd. Moreover, he took away from me the respectable tragic mask that I had, and put another upon me that is comic, satry-like, and almost ridiculous.⁴⁷

⁴⁷LC, III, p.147: “Mas ele me derrubou, quando estava planando nas alturas, em meios às nuvens. Quebrou minhas asas, me colocando no mesmo nível que a plebe. Além disso, me arrancou a respeitável máscara trágica que usava, dando-me uma satírica e quase ridícula”

Lembra-se da frase de Terêncio: “Homo sum, humani nihil a me alienum puto” ou “Sou um homem: nada do que é humano me é indiferente”. É isto que simboliza a característica: Tudo que é humano pertence à menipeia. Não lhe é estranho a mais alta das virtudes, assim como a mais ímpia das indignidades. Junta-se o sagrado e o profano, riqueza e a pobreza, a sabedoria e a idiotice. Para uma maior clareza de exposição, ressaltaremos três aspectos: 1) Relações sociais; 2) Sagrado e profano; 3) Uso da linguagem.

Para o primeiro desses elementos pensa-se em obras que ressaltam a popularização, o povo e sua cultura como protagonistas. Na ótica desta característica, os ricos e os pobres estão separados apenas por sorte, o tratamento do destino não é filosófico, mas usado para ressaltar a ausência de fronteiras entre as pessoas. É assim em “Timon, or the Misanthrope”, uma sátira de Luciano, em que o personagem passa da riqueza para a pobreza, e novamente à riqueza, demonstrando a volatilidade da fortuna. “Satiricon”, apesar de toda a opulência, também realiza este jogo de opostos. No banquete de Trimalchio, o anfitrião é contraposto por Ganymede, que denuncia a ganância dos ricos e dos oficiais de governo corruptos que, em tempos de crise, aumentam o preço do pão para se aproveitar dos famintos.

“Saturnalia”, de Luciano, demonstra o segundo aspecto ao liberar a blasfêmia: “If it were not festival-time, my man, and if you weren’t allowed to get drunk and cheek your masters with impunity, you would have found out that I’m allowed to be angry at any rate – asking such questions and showing no respect for a grey haired old god like me!”⁴⁸ De fato, a troça com os deuses era um procedimento comum, ridicularizados ao se meterem em situações nada divinas. Isto é, ao colocá-los nos níveis dos humanos. “Ao apresentar os deuses homéricos investidos das paixões e pequenezas humanas em seus “Diálogos dos deuses”, “Assembléia dos deuses”, “Júpiter confundido” e “Júpiter trágico”, Luciano dessacraliza a univocidade tanto das divindades quanto da linguagem épicas.”⁴⁹

A conjunção do alto e do baixo na linguagem é a base estilística da menipeia. São contrapostos a eloquência e o “bom tom” com ditados populares, gírias e jargões. Em oposição a uma oratória clara, constrói-se um texto essencialmente polissêmico. A esse propósito, a oratória personificada acusa Luciano: “Showing no sense of shame, he has curtailed the freedom and the range of my speeches and has confined himself to brief, disjointed questions: and instead of saying whatever he wishes in a powerful voice, he fits

⁴⁸LC, VI, p.95: “Se não fosse época de festividade, meu rapaz, e se não lhe fosse permitido ficar embriagado e ser impudente com seus mestres com impunidade, você descobriria que posso ficar bravo com qualquer coisa – perguntando tais coisas e mostrando nenhum respeito para um velho deus grisalho como eu!”

⁴⁹Sá Rego, 1989, p.50

together and spells out short paragraphs.”⁵⁰ Uma obra que representa bem esse aspecto é “Satiricon”, pois se combinam múltiplas referências astrológicas e religiosas com passagens obscenas. Opõem-se os representantes da retórica Trimalchio, Agamemnon, Encolpius, e Ascylltos, enquanto: “Dama, Seleucus, and Phileros are rich merely in the common coin of everyday talk, in the proverbial wisdom which seems to gather strenght and brightness from being constanly exchanged.”⁵¹

A combinação do alto e do baixo está no cerne das relações de TS, que alterna momentos de complementaridade e oposição. György Lukacs comenta: “Os dois irmãos Shandy são, cada um ao mesmo tempo, Dom Quixote e Sancho Pança. E a cada instante se renova essa relação, inverte-se e volta a se transformar.”⁵² Essa comparação também pode ser feita entre Toby e seu criado Trim, que apesar das diferenças de classe, se complementam. Inesperadamente, também agem dessa forma, Dr. Slop e a parteira. Afinal, um criticava o outro, mas ambos cooperam no parto de Tristram, que nasce dividido entre as duas concepções de vida: o popular e o acadêmico.

Contradição que pode ser vista no todo da obra e no discurso. Primeiramente, porque Tristram exigia de seus leitores um nível intelectual elevado, mas deseja que seu livro se tornasse popular. Seu discurso misturava argumentos retóricos sérios com outros inventados: “Argumentum Baculinum”, “Argumentum Tripodium”, “Argumentum Ad rem”. Respectivamente, argumento do bastão, do tripé, e da coisa. Como todos referem-se a mesma coisa, observa-se o apreço do autor pela ambiguidade. “Sterne is the master of the euphemism, the ‘higher’ word substituted for the ‘lower’ reality. This process is like allegory, and in Sterne euphemism is often punning, because it makes use of metaphors that refer to both higher physical concepts and lower physical concepts.”⁵³ Esse é o caso de palavras outrora inocentes, adquirirem outra conotação. A coisa sterniana. Por exemplo, quando Tristram define a maneira de não se ler os narizes, sabe-se que o oposto é esperado:

defino um nariz como segue—rogando e suplicando de antemão aos meus leitores, tanto do sexo masculino como do feminino, qualquer que seja sua idade, cor da pele e condição, que pelo amor de Deus e de suas próprias almas guardem-se das

⁵⁰LC, III, p.139: “Mostrando nenhuma noção do ridículo, ele limitou minha liberdade e o alcance de meus discursos e confinou-se em breves e desconectadas questões: e em vez de dizer qualquer coisa que deseja em uma poderosa voz, ele junta e soletra pequenos parágrafos”

⁵¹Heseltine, 1913, p.XII: “Dama, Seleucus, e Phileros são ricos apenas nos jargões populares, em provérbios sábios que parecem angariar força e brilho ao serem falados constantemente”

⁵²Lukács, 2015, p.192

⁵³Sinding, 2003, p.96: Sterne é o mestre do eufemismo, a palavra “elevada” substituída para a realidade “rebaixada”. Esse processo é como se alegórico, e no eufemismo sterniano também frequentemente debochado, porque usa metáforas que referem ambos a conceitos físicos elevados e a conceitos físicos baixos

tentações e insinuações do demônio e não permitam que, por qualquer arte ou artimanha, ele lhes ponha nas mentes outras idéias que não sejam as por mim postas na minha definição. —Pois pela palavra Nariz, ao longo de todo este longo capítulo de narizes, e em qualquer outra parte desta obra onde a palavra Nariz apareça, — declaro que, com a dita palavra, quero dar a entender Nariz; nada mais, nada menos.⁵⁴

Dentro da narrativa, sermões e tratados religiosos são continuamente usados para fins cômicos. Como o “Excommunicatio”, um tratado do século XI, escrito pelo bispo Ernulphus, que versa a maneira correta de se “amaldiçoar”, ou xingar. Outro exemplo está no banquete, mencionado anteriormente, cuja discussão de cunho religioso é a todo tempo interrompida por piadas de teor sexual. Yorick, que representa o sério-cômico, pode ser também representante principal desta característica. Afinal é um bufão que se torna pároco.

EEMC também adapta, de algumas formas, esta característica ao seu contexto. O primeiro aspecto pode ser visto no trecho 41, “Táxi”, que relata a vida do taxista Claudionor, com seus períodos de riqueza e pobreza, mas de uma felicidade de viver e orgulho que ecoam a resiliência do trabalhador imigrante. O hércules-quasímodo sertanejo. Entretanto, quanto a mistura social, em oposição a Sterne, não há momentos de complementaridade. Claudionor fala para um interlocutor, presumidamente mais rico, que não interage em momento algum. Essa segregação está presente também no trecho de número 58, “Malabares”, no qual uma prostituta tem duas experiências opostas com um cliente rico e com clientes pobres, que, por fim, exclama: “e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar...”⁵⁵

Uma contradição exposta em EEMC é este movimento segregador, que recusa os indivíduos, mas aceita sua cultura, como pode-se ver no uso da linguagem na obra. Paulo Henrique da Cruz Sandrini observa no trecho 43, “Gaavá (Orgulho)”, a antagonização de Raquel frente ao vocabulário chulo usado pela filha e pelo marido, Fanny e Bernardo. “Raquel representa o culto em oposição ao popular, o elevado em oposição ao baixo.”⁵⁶ A análise pode ser expandida ao perceber que o trecho esconde também uma dinâmica de subjugação: vivem em um contexto de exclusão, mas usam “economicamente” a cultura de outrem. Deve-se ressaltar que a família de “Gaavá” é uma das mais ricas da obra. Fanny, incentivada por Bernardo, possui uma banda de rock chamada “The Naked Snake”, cujas

⁵⁴TS, III, 31, p.235

⁵⁵EEMC, 58, p.106

⁵⁶Sandrini, 2007, p.72

músicas são em inglês. Por acreditarem que o “popular” é mais “cool”, filha e pai, adaptam as palavras que aprenderam na educação formal: “termos e expressões ‘típicos’ do Alumni para uma linguagem ‘chula’ e ‘errada’ das ruas de São Francisco e Nova York.”⁵⁷ O contexto de exclusão exposto no trecho, pode ser dividido em três pontos: 1) A necessidade de se traduzir para uma linguagem “errada”, ou seja, o estudo formal que tiveram não abarcou a linguagem popular. Uma discrepância entre a língua ensinada e a língua falada; 2) Os personagens para alcançar o “sucesso” usam uma cultura que não vivenciaram, afinal, se vivenciassem não seria necessário uma tradução; 3) Esta cultura não é apenas alheia, mas refere-se ao contexto e a língua de outro país. Opção excludente para uma grande parcela da população brasileira. Resumindo, usam para bem próprio um contexto que não vivenciam, e por consequência alienam-se ainda mais da realidade brasileira.

Um trecho que trabalha a combinação diretamente é o de número 47, “O crânio”. Escrito com um ritmo que remete ao hip-hop, “O crânio” combina a oralidade, gírias e palavras rebuscadas como “busílis”, que etimologicamente remete a um erro de tradução da expressão em latim “in diebus illis”. Portanto, expõe um contexto contrário ao de “Gaavá”, ao remeter a uma tentativa de adaptação de uma linguagem que lhe é negada, e de fato está morta. O fato da palavra escolhida ter sido uma que foi notadamente adaptada de forma errada, fornece um comentário sobre esse movimento da linguagem na obra.

A fusão do sagrado e do profano ocorre diversas vezes em EEMC. Um dos primeiros exemplos está na epígrafe do salmo 82. E, logo em seguida, no trecho 3 intitulado “Hagiologia”, que segue a forma tradicional do discurso a respeito de santos ou obras santas, porém, ainda nesses dois casos, a fusão deve ser considerada quanto ao todo da obra, já que elementos profanos ainda não foram introduzidos na narrativa. Sente-se a combinação em um mesmo trecho no de número 27. “O evangelista”, onde o discurso religioso de um pastor, ex-viciado, é contrastado com suas dúvidas. Enquanto tenta convencer outras pessoas a partilharem de sua religião, o personagem luta contra as aflições físicas, fome, dor de cabeça. O discurso é cravado pela culpa ao insinuar-se uma recaída, porém, é nesse ambiente repleto de “meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira...”⁵⁸, que ocorre uma das buscas religiosas mais profundas de toda a narrativa.

1.1.3 – Liberdade de invenção

⁵⁷EEMC, 43, p.80

⁵⁸EEMC, 27, p.51

A liberdade de invenção é a primeira característica apontada por todos os teóricos da menipeia. Ao trazer para a literatura estratos sociais excluídos, novas possibilidades narrativas se abriram. Não há uma forma fixa, as obras podem ser diálogos, encômios, simpósios, debates, etc. No entanto, apesar da aparência caótica, o gênero possui uma consistência interna que se realiza pela expressão da visão de mundo própria e da combinação harmônica das outras características. É normal achar que a liberdade de invenção diz respeito apenas aos temas e a forma externa, porém esta divide-se em três reflexos principais: 1) Liberdade temática; 2) Subjetivação do espaço-tempo; 3) Quebra estrutural.

1.1.3.1 – Liberdade temática

O poder de liberdade na escolha temática é tão grande, que de acordo com Bakhtin: “A menipeia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memorialísticas que ainda eram inerentes ao diálogo socrático, está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital.”⁵⁹ Na narrativa, pode-se realizar tudo, o que na opinião de Luciano nem sempre é uma aposta segura:

That in my opinion [...] most people are in the same state of mind as the Hindoos when they encounter literary novelties, like mine for example. Thinking that what they hear from me will smack of Satyrs and of jokes, in short, of comedy – for that is the conviction they have formed, holding I know not what opinion of me – some of them do not come at all, believing it unseemly to come off their elephants and give their attention to the revels of women and the skipplings of Satyrs, while others apparently come for something of that kind, and when they find steel instead of ivy, are even then slow to applaud, confused by the unexpectedness of the thing.⁶⁰

Por causa dessa liberdade, tornam-se comuns os acontecimentos fantásticos, as transformações mágicas e aventuras para terras exóticas. “A estória menipeia de aventuras pode assim ser pura fantasia, como o é na estória de fadas literária. Os livros de Alice são sátiras menipéias perfeitas, e assim também *The Water-Babies*, que sofreu influência de Rabelais.”⁶¹ Elementos anacrônicos também se popularizam ao transformar figuras históricas em personagens, como Menipo: “Moreover, he has actually bribed Menippus, a comrade of

⁵⁹Bakhtin, 2015, p.130

⁶⁰LC, I, p.55: Na minha opinião [...] a maioria das pessoas estão no mesmo estado mental que os hindus quando encontram novidades literárias como as minhas. Achando que o quê escutarão de mim serão piadas e alfinetadas satíricas, em resumo, de comédia – pois isto é a convicção que formaram de mim, acreditando que não sei o que pensam – alguns deles sequer chegam a vir, crendo ser indecoroso descer dos elefantes e dar atenção as folias das mulheres e o saltitar dos sátiros, enquanto outros aparentemente vem para algo do tipo, mas quando encontram o aço em vez de heras, são inclusive devagar para aplaudir, confusos pela surpresa da situação

⁶¹Frye, 1973, p.304-305

ours, to take part in his farces frequently.”⁶² Os temas da menipeia abrangiam assuntos esquecidos ou pouco representados. Não havia nada tão baixo que não merecesse ser objeto artístico-literário. Caso da sátira “The Fly”, que enaltece as moscas, e também de “Hippias, or the Bath”, um elogio a magnífica casa de banhos de Hippias:

Let no one suppose that I have taken an insignificant achievement as my theme, and purpose to ennoble it by my eloquence. It requires more than a little wisdom, in my opinion, to invent new manifestations of beauty in commonplace things, as did our marvellous Hippias in producing this work.⁶³

Essa técnica ficou conhecida como *écfrase*: a descrição verbal de obras não-literárias, desde a pintura e escultura, até o “design” de objetos mundanos, cujo objetivo é passar a sensação de tais obras para a literatura.⁶⁴ Conceito intimamente relacionado ao que Viktor Shklovsky chama de “desfamiliarização”, que tem como propósito: “to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known.”⁶⁵ Todavia, enquanto a *écfrase* é uma técnica, a “desfamiliarização” é um efeito, realizado também pela primeira. Em outras palavras, ambas causam uma estranheza que é percebida pelo leitor, forçando-o a outros olhares.

Sterne trabalha esse efeito de três maneiras: 1) Quanto aos objetos e as pessoas; 2) Pela ambiguidade; e 3) Pelo uso da metalinguagem. O primeiro caso ocorre ao usar diversos utensílios para fins inesperados, como cadeiras e botas no jogo militar de Toby. Os personagens também são “desfamiliarizados” pela presença corporal. Sterne foi: “The first to introduce the description of postures into the novel, he always portrayed them strangely – or, more exactly, he defamiliarized them.”⁶⁶ Para Shklovsky, a ambiguidade é um elemento temático de TS, que mantém uma tensão ao usar eufemismos para esconder conotações sexuais.⁶⁷ Criando um jogo com o leitor, que deve buscar esses outros sentidos. Por fim, a metalinguagem aponta o aspecto de criação artística da obra. O que levou Shklovsky a dizer

⁶²LC, III, p.43: “Além do mais, ele conseguiu até convencer Menipo, um dos nossos camaradas, a representar um papel em suas comédias.”

⁶³LC, I, p.43: “Que ninguém fique achando que peguei um feito insignificante como tema, com o propósito de enobrecê-lo pela minha eloquência. É necessário mais do que um pouco de sabedoria, na minha opinião, para inventar novas manifestações de beleza em coisas comuns, como o fez o nosso maravilhoso Hippias, ao produzir este trabalho”.

⁶⁴Cuddon, 2013, p.228

⁶⁵Shklovsky, 1969, p.12: “Transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. A técnica da arte é desfamiliarizar os objetos”.

⁶⁶Idem, 1969, p.34: O primeiro a introduzir as descrições posturais no Romance, ele sempre as retratou estranhamente – ou, mais especificamente, eles as desfamiliarizou

⁶⁷Idem, 1969, p.48

que Sterne “escancara o método”: “By violating this form, he forces us to attend to it; and, for him, this awareness of the form through its violation constitutes the content of the novel.”⁶⁸

Assim como TS, EEMC usa a “desfamiliarização” como ferramenta estilística. A obra transforma o que não é visto, sejam objetos ou pessoas, para visibilizá-los. “Desta forma, a narrativa de Luiz Ruffato apresenta o ‘ex-ótico’ principalmente para estimular ‘outros modos de ver’ no leitor, não para colonizar o ‘outro’ como exótico, mas sim para fazer o leitor descobrir e enfrentar vivências anônimas.”⁶⁹ A maneira que Ruffato chama este olhar é dar uma atenção aos objetos, que não estende a muitos dos personagens.

De acordo com essa lógica mercantil e desumanizadora, que regula as relações sociais e afetivas no mundo de hoje, os objetos são indicados em detalhes, com letras maiúsculas, e descritos minuciosamente [...] Em contrapartida, raramente ficamos sabendo os nomes dos personagens, que desaparecem nas descrições sumárias e generalizantes.⁷⁰

É o caso do trecho 17, “A espera”, composto por 62 objetos e apenas dois personagens, ambos inominados, o que passa a impressão de quem vive e se move são os primeiros. Opinião corroborada por Ruffato em um entrevista com Mirian Estides Delgado: “Assim, quando eu descrevo os objetos de uma casa e não há personagem, eu queria que o leitor entendesse quem é que tem aqueles objetos, que tipo de gente tem aqueles objetos. Aí, você pergunta: ele não tem uma subjetividade? Não, não tem. Ele é aquilo, ele se entende como aquilo”⁷¹. A discussão é expandida por outros trechos, como o de número 13, “Natureza Morta”, comentado por Ruffato na mesma entrevista.

E eu vou descrevendo [a cena] através dos objetos e, para mim, é exatamente isso: todos ali são objetos. A professora fica horrorizada com aquilo, mas o que ela vê em torno da escola são favelas, seus moradores, nada tem subjetividade e, por mais que você tente dar subjetividade às pessoas, ou emprestar subjetividade às pessoas, aos olhos dos outros, elas nunca passam de objetos, elas não se pertencem.⁷²

Portanto, o mesmo que ocorre com os objetos, ocorre com os personagens. Todavia, quando focalizados alguns dos segmentos excluídos da literatura como os negros, os indígenas e os marginalizados, o “estranhamento” em EEMC é diferente. Estes personagens já não são vistos normalmente, ou vistos apenas como objeto. Ironicamente a

⁶⁸Idem, 1969, p.50-51: “Ao violar essa forma, ele nos força a vê-la; e, para ele, essa conscientização da forma por sua violação é o conteúdo da obra”

⁶⁹Vieira, 2007, p.120

⁷⁰Oliveira, 2007, p.150

⁷¹Delgado, 2014, p.81

⁷²Idem, 2014, p.81

“desfamiliarização” ocorre de maneira contrária, ao humanizar os personagens. Dentre os exemplos possíveis, está o trecho 9, “Ratos”, que narra a vida de uma família em situação de mendicância, que geralmente seria esquecida tão logo o sinal ficasse verde. O ato de narrar extensamente um passado que não tem voz, causa essa estranheza.

1.1.3.2 – Subjetivação do tempo-espço

A experimentação da menipeia desenvolveu-se por conta do clima cultural de sua época, pois a grande quantidade de vertentes artísticas e filosóficas levou ao questionamento da tradição e dos critérios estéticos.⁷³ Por esse motivo, estruturas literárias foram adaptadas e o que se popularizava sobrevivia. A narrativa linear foi uma das primeiras estruturas a serem retrabalhadas. Muitas menipeias embaralhavam a cronologia, subjetivando o tempo-espço a mercê do narrador. Um exemplo é “A True Story”, que narrava alguns minutos extensamente, enquanto meses se passavam em poucas palavras.⁷⁴ Outro ponto interessante é o deslocamento espacial nessa sátira, pois os personagens viajando de barco chegaram à Lua e depois ao Sol. Outra sátira, “Charon, or the Inspectors”, demonstra a liberdade da licença poética: “Of course, for you are only a prosaic body, Charon, and not a bit of a poet. Good Homer, however, has made it possible for us to scale Heaven in a jiffy with a pair of verses, for he puts the mountains together as easily as that.”⁷⁵

O narrador de TS preza essa liberdade acima de tudo. “Cumprir-me-ia pedir perdão ao Sr. Horácio;—pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse.”⁷⁶ A história é contada sempre sob o jugo do mesmo, que modifica toda a cronologia da obra, não se importando em concatenar a narrativa de acordo com uma ordem lógica.

O livro começa antes do começo e termina antes do fim. O começo, que deveria ser a história da vida de Walter e Toby, acaba sendo a história das calamidades pré-natais que perturbaram a concepção do herói e dos desastres que presidiram a seu nascimento. O fim, que deveria ser a maturidade do herói, no momento em que ele começa a escrever suas memórias, é o episódio final dos amores do tio Toby, isto é, quatro anos antes do nascimento de Tristram.⁷⁷

⁷³Bakhtin, 2015, p.136

⁷⁴Genette, 1980, p.87: O autor define a velocidade de uma narrativa pela relação entre uma dimensão temporal e uma dimensão espacial. Neste caso pela duração da história em segundos minutos, e o espaço usado no papel.

⁷⁵LC, II, p.405: “É claro, pois você é apenas um corpo prosaico, Charon, nem um pouco poeta. Bom Homero, no entanto, tornou possível para nós escalarmos o céu, num instante, com um par de versos, porque ele bota as montanhas juntas tão facilmente assim”

⁷⁶TS, I, 4, p.50

⁷⁷Rouanet, 2007, p.130-131

O tempo da ação complica-se nas ocasiões em que é paralisado, por exemplo, quando Toby sacode as cinzas do cachimbo por dezenas de páginas e quando Walter fica na cama por 14 capítulos, ou “uma hora e meia”. Também é um sintoma dessa subjetivação a extensão dos capítulos. Entre alguns capítulos longos há os que são compostos por apenas duas linhas, e outros por nenhuma.

Esses capítulos minúsculos dão evidentemente a impressão de uma grande velocidade temporal. O contraponto entre capítulos tão longos que põem à prova a paciência do leitor e tão curtos que mal podemos sentir sua necessidade traduz com muita exatidão o modo astuciosamente ambivalente com que Tristram se relaciona com o tempo da ação, ora diferindo a narrativa com intercalações infinitas, ora movendo-se com tanta rapidez que anos e mesmo décadas inteiras são telescopadas em poucos minutos de tempo narrativo.⁷⁸

Na viagem de Tristram para a França, é mais fácil de observar como o tempo e o espaço são trabalhados na narrativa. Tristram estava com um dilema, viajou motivado por um problema de saúde e, portanto, via que o ideal era chegar logo em seu destino, mas sempre atrasava por sua natureza de querer tudo ver e narrar. Em algumas partes descreve todos os pormenores, por exemplo, ao transpor o espaço de 900 ruas da cidade de Paris. Logo depois, a localização de um dos palácios mais magníficos da França é lacunar, não se sabe nem a direção: “Tudo quanto se precisa dizer de Fontainebleau (caso alguém pergunte) é que está situada a cerca de quarenta milhas (sul algo) de Paris, no meio de uma grande floresta. — Que tem alguma coisa de grandioso.”⁷⁹

A subjetivação da narrativa é trabalhada disfarçadamente em EEMC, que parece ser cronologicamente linear: o primeiro trecho começa de manhã e o último de madrugada. No entanto, por alguns dos relatos perpassarem vários dias e tempos narrativos, percebe-se o embaralhamento. É possível pensar que o momento inicial de cada trecho segue uma ordem cronológica, mas, tão logo se inicie, cai sob o domínio de algum sujeito. Como se víssemos uma foto tirada em um horário exato, e imaginássemos os contextos a partir daí. É indicativo da subjetivação, técnicas similares as usadas em TS, por exemplo no trecho 32. “Uma copa”, onde uma casa é paralisada quando a moradora sai. As palavras apoiam a impressão por remeterem a algo preso, estagnado: “voejando suspensos, assopra o fim de século, desmaiam sobre a mesa, engastada na madeira, enfiado, enfiado.”⁸⁰ O trecho aponta que a narrativa só pode se mover quando aparelhada a uma consciência.

⁷⁸Rouanet, 2007, p.140

⁷⁹TS, VII, 27, p.496

⁸⁰EEMC, 32, p.58-59

Não menos complicado é o espaço. “(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)”⁸¹. Questão filosófica levantada por passageiros de um ônibus, no trecho 45. “Vista parcial da cidade”. Há, no mínimo, três maneiras de se trabalhar a questão. 1) Qual é a relação que uma representação artística tem com a realidade? São Paulo é também o aqui-dentro do livro, ou é só o lá-fora? 2) A realidade existe independente de minha consciência? 3) Se São Paulo é o que experimento como São Paulo, o que isso significa para os personagens?

EEMC trabalha as três perguntas simultaneamente, apesar de favorecer a última. O título do trecho aponta uma solução: é uma vista parcial. Logo, subjetiva. No entanto, isso leva a mais perguntas do que respostas. Por que é uma vista parcial? Os passageiros, enquanto questionam suas vivências perguntam-se também se “tanto sacrifício vale a pena”. Estar preso por horas no trajeto casa, trabalho, casa, não permite uma experiência ampla de uma cidade. A São Paulo para os personagens é apenas o que observam pela janela, o local de trabalho e a residência. Não possuem um momento de lazer, por isso, a pergunta se modifica: São Paulo para quem?

O espaço da obra é composto por ruas, avenidas e bairros: “aeroporto de Cumbica e Avenida Francisco Morato, Jardim Varginha-Santo Amaro e Vila Clara, Rua Conselheiro Crispiniano, Largo da Sé, Viaduto do Chá, Avenida Paulo Faria, Rua Oriente, Avenida Rebouças, Avenida Paulista.”⁸² Porém, os pontos turísticos e culturais não aparecem. Na vida dos personagens não há tempo para lazer. E nos poucos trechos que aparece uma suposta situação de lazer, ele é negado. O índio é preso, e o rapaz no jogo de futebol será espancado. Quem é que tem acesso a essa outra São Paulo? E vale a pena tanto sacrifício?

1.1.3.3 – Quebra estrutural

Uma forma específica de subjetivação do tempo-espaço, amplamente usada na menipeia, é a digressão. “Satiricon” é um dos exemplos mais claros: “The traditional title of his work, Satyricon, is derived from the word Satura, a medley, and means that he was free to pass at will from subject to subject, and from prose to verse and back.”⁸³ A separação em outro subtítulo justifica-se por ser uma técnica mais complexa: refere-se a ordem e a duração

⁸¹EEMC, 45, p.82

⁸²Ricciardi, 2007, p.51

⁸³Heseltine, 1913, p.X: O título tradicional de seu trabalho, Satíricon, é derivado da palavra “Satura”, ou miscelânea, e significa que estava livre para alternar a vontade de assunto a assunto, e da prosa ao verso, do verso a prosa.

narrativa. Isto é, ao fragmentar o texto, o tempo de narração se alonga enquanto a história mantém-se relativamente parada. Focaremos apenas na estruturação.

“As digressões são incontestavelmente a luz do sol;—são a vida, a alma da leitura;—retirai-as deste livro, por exemplo,—e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela”⁸⁴. Essa afirmativa do autor-narrador Tristram demonstra como as digressões são o tempero da obra. Não obstante, as digressões também garantem a impressão de potencialidade infinita. Movimento causado pelo que veio a se denominar de “paradoxo shandiano”: quanto mais Tristram escreve, mais tem para escrever. “E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo,— segue-se, se vossas senhorias me permitem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever.”⁸⁵ Roaunet comenta:

Podemos agora entender a complexidade diabólica do procedimento de composição de Sterne. A narrativa principal é cortada em segmentos por cada uma dessas digressões. Por sua vez, as digressões são cortadas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos, e como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado.⁸⁶

A fragmentação de EEMC, causou-lhe problemas de classificação. A obra seria afinal um romance, crônicas ou contos? Pedro Chagas ressalta esse aspecto heterogêneo, classificando os trechos como micronarrativas, cuja unidade proveriam de serem realizadas no mesmo lugar: “o que não poderia advir de um ‘enredo’, que sequer existe naquela sequência de narrativas que, em conjunto, não constituem um romance.”⁸⁷ Opinião, não partilhada por Tatiana Levy:

Poder-se-ia argumentar que se trata de uma reunião de diferentes narrativas, mas não se pode esquecer: trata-se de um romance e, como tal, tem alguma unidade, ainda que fragmentada, estilhaçada. Eles eram muitos cavalos não tem, portanto, a estrutura de um romance realista do século XIX, que supunha um único narrador, o mais onisciente possível. Os fragmentos são como vozes que ecoam de diferentes origens, os pontos de vista são oscilantes, focados cada momento em um diferente quadro, a uma distância maior ou menor. Esses fragmentos constituem o que o próprio autor chama de mosaico. O romance não segue um fio histórico-temporal linear, mas, ao contrário, apresenta uma multiplicidade de instantes e histórias, narradas por diferentes modos e vozes.⁸⁸

⁸⁴TS, I, 22, p.106

⁸⁵TS, IV, 13, p.294

⁸⁶Roaunet, 2007, p.65

⁸⁷Chagas, 2010, p.269

⁸⁸Levy, 2003, p.176

De forma análoga, EEMC também aparenta uma história sem fim, pois permitiria novos recortes de São Paulo. Entretanto, apesar da opinião do autor, as obras não podem ser comparadas a um mosaico ou quebra-cabeça. Porque para isso significaria que os trechos, vistos agora como peças, teriam um lugar fixo que juntos se completariam. Não é a noção de peça que lhe é estranha, mas a ideia de completude. Pois o potencial de EEMC e TS ultrapassa a moldura de um quebra-cabeça. Todavia, as conexões narrativas nessas obras diferem-se consideravelmente. Em TS, apesar da pena do autor-narrador estar sempre visível, “tudo se passa como se não tivesse havido nenhum desenho a priori, como se os fragmentos é que fossem originários, reflexos espontâneos de uma realidade em si fragmentada, e sua unidade fosse a posteriori.”⁸⁹ Isto é, a impressão de que não houve uma ideia governante, mas que depois a escrita é unificada. Em Ruffato a impressão é contrária, percebem-se conexões realizadas cuidadosamente a priori, que depois foram embaralhadas. Sônia Lima afirma: “Mas, se o leitor, por exemplo, escolher o fragmento 34 ‘Uma copa’ e for virando as páginas até chegar ao de número 33 ‘A vida antes da morte’ ou se fizer o caminho contrário, notará que um texto sugere o outro, independentemente da ordem de leitura.”⁹⁰ Há outros momentos que insinuam conexões, caso dos trechos quatro ao seis. No primeiro trecho, um homem dirigindo pela rodovia, ultrapassa pessoas que caminhavam no acostamento. No trecho seguinte, pessoas que caminhavam na rodovia observam ônibus interestaduais. E o último trecho, segue uma passageira em um ônibus interestadual. Pensa-se também nos assaltantes do trecho 47, que mataram um sujeito no farol. E o assaltado, morto em um farol no trecho 35, entre outras conexões.

1.1.4 – Experimentação moral e psicológica

A descrição da característica “experimentação moral e psicológica”, postula que são representados estados psíquicos aberrantes e imoralidades. É uma definição aberta, assim como o conceito de moralidade ou de loucura. Quanto ao âmbito psicológico a situação é um pouco mais delimitada, já que privilegia os estados extremos, porém a delimitação de o quê é um estado extremo é mutável. O que atualmente vê-se como extremo, talvez não o fosse na época da menipeia clássica, assim como o contrário. “Timon, or the misanthrope” é um dos exemplos que vem a mente. Esta sátira narra o percurso do personagem à misantropia em uma civilização tão social como a helênica e romana. Entretanto, a misantropia do personagem

⁸⁹Rouanet, 2007, p.84

⁹⁰Lima, 2007, p.144

atualmente não seria considerada tão extrema. Outro caso é “Bimarcus”, de Varro, cujo enredo segue um duplo do herói. Marcus havia feito uma promessa que não cumprira, e seu duplo, o lembra disso constantemente. A figura do duplo veio a tornar-se comum na literatura, trabalhada por autores como Hoffman, Poe, Maupassant, e um conceito psicanalítico fértil.⁹¹ O aspecto moral também é difícil por ser mutável. Por isso, privilegiaremos os elementos em comum entre as obras. Notadamente o tratamento da riqueza e da responsabilidade social. Luciano, por exemplo, em “Parasite, or an Parasitic Art”, ironicamente defende o parasitismo como um meio de vida digno. Outra de suas sátiras, “The Dream, or the Cock”, mostra como a vida dos ricos é pior do que a dos pobres, sem idealizá-las. A acusação de Ganymedes, em “Satíricon” também se insere nesse aspecto.

Em Sterne, são exemplos dessa característica as obsessões dos homens da família Shandy: Toby com os jogos militares, Walter em discutir tudo filosoficamente, e Tristram por sua digressividade compulsiva. Todavia, poderiam ser realmente considerados loucos, afinal não se comportam de maneira estereotipada?

One is tempted to answer simply that if madness is the complete distortion of the world without to suit that within, then the two brothers with their mighty preoccupations must to some extent be judged mad. Yet more can and should be said. Walter and Toby are in the specifically Lockean sense of reasoning right from wrongly connected ideas.⁹²

Locke postulou que a mente, em resposta a estímulos, produz ideias por associação. Isso ocorre, quando Walter e Toby, cada um a sua maneira, são provocados por algumas palavras. Como se um gatilho acendesse, eles partem em suas associações, tudo em sua devida ordem. Mas se algo está errado nessas ligações, uma conclusão ilógica pode acontecer, o que frequentemente acontece com os personagens de TS. O extremismo dessa situação é a que a compulsão associativa dos personagens atrapalham a vida dos mesmos, pode-se sentir a dor de Walter, quando o mundo não corresponde as suas teorias. Já a experimentação moral de TS é mais variada, há passagens contra a escravidão e sermões a favor da virtude e compaixão. Um trecho importante é a oração apologética de Toby, que mesmo pacífico por natureza, deseja a guerra. Afinal, para que servem? “Que é, Yorick, quando travada, como aconteceu à nossa, em nome de princípios de liberdade e princípios de honra—que é ela senão

⁹¹Rank, 2014. Como a abordagem psicanalítica extrapola o escopo dessa dissertação nos limitaremos a apontar os estados psicológicos nas obras.

⁹²DePorte, 1970, p.49: Somos tentados a responder simplesmente que se a loucura é uma completa distorção do mundo de fora, em relação ao interior, então os dois irmãos com suas poderosas preocupações em algum nível podem ser julgados loucos. No entanto, mais pode e deve ser dito. Walter e Toby estão, especificamente no sentido de pensamento Lockeano, certos em ideias conectadas erroneamente.

a união de gente inofensiva e pacífica, com suas espadas em punho, para manter os ambiciosos e os turbulentos dentro dos limites?”⁹³ Portanto, a guerra é a defesa da tolerância. Que se realiza também dentro da narrativa, por exemplo, quando a benevolência de Yorick é constantemente mal interpretada, mas por ser tolerante, nunca revida. Jens Gurr, vê esse aspecto em Tristram, cuja benevolência para com os leitores é abalada pelo mal uso de suas palavras, interpretadas de forma obscena. Mas Tristram defende-se ferozmente. “What is staged here is the eternal dilemma of how far to extend tolerance towards the intolerant, of when and to what extent to begin to defend oneself against the exploitation of one’s own tolerance.”⁹⁴ Por Tristram não ser inocente do que faz, pois incita a “má interpretação”, um outro comentário sobre a tolerância é dado. Dessa forma, não questiona-se apenas os limites da tolerância, mas também em que momento na defesa dela, você se torna intolerante?

Em EEMC, a experimentação moral e psicológica está relacionada com a violência e o trabalho. Os problemas psicológicos, em sua maioria, dizem respeito a perda da lucidez momentânea, e a alienação, caso de Fran do trecho 15, que sofrendo de abstinência, volta a se embriagar por causa da frustração do desemprego. E também, do personagem do trecho 35, “Tudo acaba”, que após testemunhar uma situação de violência, devaneia o fim do mundo. A loucura está presente no trecho 34, “Aquele mulher”, que conta a história de uma mãe a se “arrastar espantilha” a procura da filha desaparecida. Quanto a experimentação, EEMC segue a discussão da tolerância como TS e da responsabilidade social como as menipeias clássicas. Do primeiro caso, ressalta-se o trecho 52, “De branco”, em que um médico-cirurgião decide não operar um homem que lhe havia assaltado, levando-o a morte. O que contraria o código de ética da medicina. Do segundo caso, o trecho 16, “Assim:” segue o relato de um executivo em seu helicóptero.

O ato de sobrevoar a cidade contaminada pela presença de “outros” étnicos e sociais dá a impressão de elevação moral ao homem. Pairando sobre o lençol de contaminação humana e industrial que envolve a urbe o protagonista posiciona-se acima da degeneração socioeconômica que ele vê aos seus pés. Ao mesmo tempo em que o executivo se queixa da desagregação social, culpa, segundo ele, dos imigrantes pobres da capital paulista, e invoca a necessidade de recriar uma civilização, ele mantém-se à parte do discurso moralizante que propõe.⁹⁵

⁹³TS, VI, 32, p.451

⁹⁴Gurr, 2006, p.32: “O que está encenado aqui é o eterno dilema de quão longe se deve ser tolerante perante os intolerantes, e quando e a que limites se deve começar a se defender contra a exploração da própria tolerância”

⁹⁵Lehnen, 2007, p.85-86

Isto é, a narrativa demonstra a hipocrisia do personagem, que se crê um bastião da moralidade, mas possui desejos transgressores: “‘(: chamariz a menina-mostra para mim deixa eu ver não conta pra)’”. O uso do parêntese revela o espaço silenciado da própria contravenção, o desejo ilícito pelo – como sugere o texto – corpo impúbere de uma menina.”⁹⁶ Outro ponto que lhe mantém separado do discurso que prega é quando reclama do governo, mas se aproveita da corrupção: “o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo.”⁹⁷ Por fim, defende que mudem os outros, mas não ele mesmo. Se Ganymedes estivesse em EEMC, ele denunciaria este personagem.

1.1.5 – Gêneros intercalados

A filosofia acusa Luciano: “What is most monstrous of all, I have been turned into a surprising blend, for I am neither afoot nor ahorseback, neither prose nor verse, but seem to my hearers a strange phenomenon made up of different elements, like a centaur.”⁹⁸ Com isso, vê-se a outra característica apontada por todos os teóricos, os gêneros intercalados. Esses podem ser tanto literários, como extraliterários.⁹⁹ A menipeia trabalhou esta característica exemplarmente, incluindo, a maioria dos gêneros discursivos de sua época. Por isso Bakhtin comenta que a menipeia é como o Proteu mitológico, assumindo diversas formas e linguagens.

Vimos que, em bases antigas, inclusive na cristã antiga, a menipeia já revela uma excepcional ‘capacidade proteica’ de mudar sua forma externa (conservando sua essência interna de gênero), de desdobrar-se até constituir-se em autêntico romance, de combinar-se com os gêneros cognatos e introduzir-se nos outros gêneros grandes (por exemplo, no romance grego e grego antigo). Essa capacidade também se manifesta na evolução posterior da menipeia, tanto na Idade Média quanto na Idade Moderna.¹⁰⁰

Essa flexibilidade lhe garantiu sobrevivência em épocas posteriores. Pois permitia inserir outros gêneros em sua composição, sem perder os traços distintivos. Apesar de ocasionalmente, as fronteiras entre um gênero e outro ficassem tênues. Como ocorreu com “O Asno de Ouro”, “Satyricon”, “A consolação da filosofia” e até TS. Luciano, por exemplo, parodia diversos gêneros discursivos, sem perder a consciência do que constitui uma menipeia.

⁹⁶Lehnen, 2007, p.86

⁹⁷EEMC, 16, p.34

⁹⁸LC, III, p.147: “O mais monstruoso de tudo é que fui transformado em uma mistura surpreendente, pois não ando nem a pé nem a cavalo, não sou prosa nem verso, mas pareço aos meus ouvintes como um estranho fenômeno composto por elementos diversos, como um centauro”

⁹⁹Bakhtin, 1998, p.124

¹⁰⁰Idem, 2015, p.155

Os principais gêneros que trabalha são os encômios, os exercícios retóricos, o discurso historiográfico, os diálogos filosóficos e a poesia. Em sua opinião é necessário não apenas conhecer os outros gêneros intimamente, mas “how to select and interweave and combine them so that they will not be out of harmony with one another.”¹⁰¹ Sêneca, não fica atrás de Luciano nesse propósito. O início de “Apocoloquintose” é uma paródia ao discurso historiográfico: “Os acontecimentos que se passaram nos céus durante o dia 13 de outubro, primeiro ano de uma nova era de felicidade, eis o que eu quero transmitir à história.”¹⁰² Sua obra é entrecortada a todo momento por poesias. Como já dito, gênero literário tão importante na menipeia, que para muitos teóricos, a intercalação da prosa e do verso é o diferencial da menipeia. Porém, essa proposição deve ser considerada cuidadosamente:

Na definição da sátira menipéia, no entanto, a afirmação de que ela é uma mistura de prosa e verso parece exigir uma certa modificação. De fato, não basta que o verso seja introduzido em meio à prosa [...] pois isto pode acontecer, por exemplo, no caso de citações ou de diálogo em muitas formas de composição. O que encontramos aqui é o próprio autor, falando em sua própria pessoa, mudando de um estilo de expressão a outro, sem nenhuma desculpa visível a não ser o seu tom coloquial. A essência da sátira menipéia é exatamente o seu andamento variado e desenfreado, andando, correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo até uma cabriola retórica.¹⁰³

A presença da poesia combinada com a prosa, em si, não é sinal seguro de que se trata de uma menipeia. Quando se trata dos versos de outrem, deve haver uma apropriação autoral. Em outras palavras, deve ser reacentuada.

Cada época reacentua a seu modo as obras de um passado recente. A vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto da sua reacentuação sócio-ideológica. Graças às possibilidades intencionais nelas incluídas, eles, em cada época, são capazes de revelar sobre o seu novo fundo dialógico os momentos semânticos sempre novos; a sua composição semântica literalmente continua a crescer, a se recriar.¹⁰⁴

“Apocoloquintose” mostra como os poemas clássicos são usados de maneira parodiadora: “Então, responde com um outro verso de Homero, para indicar suas qualidades de César: -De Ílio os ventos levaram-me à terra onde os Ciconos moram.”¹⁰⁵ Em seguida, o narrador comenta: “Na verdade, o verso seguinte teria sido mais exato e igualmente homérico:

¹⁰¹LC, III, p 11-13: “Como selecionar e entrelaçar e combiná-los para que não fiquem em desarmonia uns com os outros”

¹⁰²Sêneca, 1973, p.261

¹⁰³Ball, 1902, p.62 apud Sá Rego, 1989, p.42

¹⁰⁴Bakhtin, 1998, p.209

¹⁰⁵Sêneca, 1973, p.264

‘Onde toda a cidade saqueei, destruindo os seus homens’¹⁰⁶, modificando as intenções originais de Homero para criticar Cláudio. O processo de reacentuação é exposto por Luciano, quando Menipo aparece vestindo a roupas dos outros, falando como os outros. Mas, sua voz que é ouvida, mesmo usando versos de Eurípedes e Homero: “Don’t be surprised, my dear fellow. I have just been in the company of Euripides and Homer, so that somehow or other I have become filled with poetry, and verses come unbidden to my lips.”¹⁰⁷ A voz é menipeia, pois usa a fala do outro. Mas é a própria voz, irônica e parodiadora. Também é assim, quando os versos são de criação própria. Em “Apocoloquintose” entre poemas de Homero e de Eurípedes estão três criados por Sêneca. O último, parodiando a maneira épica, versa a punição imputada em Cláudio pelos deuses. Um castigo rígido como o de Sísifo: Cláudio, sempre que jogasse dados, os faria em um copo sem fundo. Castigo que só lhe causa tormenta pela idiotice. Pois, não é obrigado a jogá-los novamente.

E quantas vezes quis jogá-los do copo sonoro,
Ambos os dados pelo seu fundo escapavam;
E quando, novamente reunidos, ousava jogá-los,
Sempre pronto a brincar, sempre pronto a pegar os seus dados;
Ficou desiludido; os dados lhe fogem das mãos.
Perenes traidores, escapando às ocultas, distantes.
Assim, quando está para chegar sobre o cume do monte,
Escapa-se das costas de Sísifo o inútil penedo¹⁰⁸

Os gêneros intercalados em TS são essenciais, citam-se os autores favoritos de Sterne, como Luciano, Rabelais, Cervantes e Robert Burton, que em certo momento apela por suas presenças: “Pela tumba de Luciano—se é que ela existe,—se não, pelas suas cinzas! Pelas cinzas do meu querido Rabelais e do meu queridíssimo Cervantes.”¹⁰⁹ A narrativa assimila diversas obras e gêneros, como poesias, cartas, tratados. Por conta disso, diversas vezes podem ser sentidas, debaixo da mediação do autor-narrador. “Uma das características da sátira menipeia que Sterne e Machado melhor souberam desenvolver, em suas narrativas, é a variedade de estilos e multiplicidade de vozes, seja de seus narradores ou de seus personagens.”¹¹⁰ De acordo com Bakhtin:

¹⁰⁶Sêneca, 1973, p.264

¹⁰⁷LC, IV, p.75: Não se surpreenda, caro amigo. Eu estivera na companhia de Eurípedes e Homero, e de alguma forma ou outra fiquei preenchido com poesia, e os versos saem espontaneamente de meus lábios

¹⁰⁸Sêneca, 1973, p.

¹⁰⁹TS, III, 19, p.211

¹¹⁰Nogueira, 2008, p.86

No romance humorístico inglês, encontramos uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo. Quase todos os romances dos autores clássicos citados, pertencentes a essa variante de gênero, constituem uma enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária.¹¹¹

A reacentuação em TS é abundante. Pelo fato de Tristram tudo comentar, é difícil encontrar algo que não esteja parodiado. Ressalta-se um exemplo, análogo a Sêneca, quando Tristram trabalha humoristicamente a teoria de Locke: “Pois engenho e juízo nunca andam juntos neste mundo, visto serem duas operações muito diferentes entre si, tanto quanto leste e oeste.— Assim é, diz Locke,—assim também são o peidar e o soluçar, digo eu.”¹¹² A maestria de Sterne, torna a reacentuação um ato criativo poderoso: “for Swift and Sterne, quotation, echo and allusion are not acts of deceit, but creative (and often subversive) instrument of communication with, and interrogation of, their readers.”¹¹³ Entre outros momentos, percebe-se isso no ataque ao plágio: “Estaremos sempre a produzir novos livros, como os boticários produzem novas misturas, com apenas passar de um recipiente a outro? Estaremos sempre a torcer e retorcer a mesma corda?”¹¹⁴ Que ironicamente foi plagiada de Robert Burton: “As apothecaries we make new mixtures every day, pour out of one vessel into another [...] but we weave the same web still, twist the same rope again and again.”¹¹⁵ O uso do conto de Slawkenbergius também é de interesse. Supostamente o que seria um conto externo, é, na verdade, inventado por Sterne e escrito à moda de Cervantes. Esse “conto” é tirado de um livro fictício, chamado “De Nasis”, que versa sobre narizes e suas correspondências com as personalidades humanas. Três observações devem ser feitas em relação a esse conto. 1) É uma tradução feita por duas mãos, Walter e Tristram, que comenta sobre a baixa qualidade da tradução de seu pai; 2) Se o latim for realmente traduzido, percebe-se que este é muito mais simplificado do que a tradução de Walter e Tristram; 3) O “original” em latim é suprimido após poucas páginas. Os três pontos convergem para uma mesma impressão: a de que Sterne quis ressaltar a extrapolação de sentido que pode ocorrer no ato de leitura e tradução/criação. Mesmo quando a palavra é a sua própria, fica difícil saber o que é original e o que é derivado.

¹¹¹Bakhtin, 1998, p.107

¹¹²TS, III, 20, p.212

¹¹³Walsh, 2009, p.26: Para Swift e Sterne citação, eco e alusão não são atos enganadores, mas um instrumento criativo (e frequentemente subversivo) de comunicação e questionamento com os leitores

¹¹⁴TS, V, 1, p.347

¹¹⁵Burton, 1883, p.19-20: Como os boticários fazemos todos os dias novas poções, derramando de um vaso a outro [...] mas tecemos ainda a mesma teia, sempre torcendo e retorcendo a mesma corda

O uso das epígrafes também é importante em TS. Algumas com alterações substanciais das frases originais. De acordo com Genette, a epígrafe exerce duas funções principais. A primeira, de esclarecimento do título. “Isto é, por causa de títulos ambíguos, a epígrafe serve como indicação preliminar do que se trata a obra. A prática da epígrafe como anexo justificativo do título impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica.”¹¹⁶ Já a segunda função destacada pelo teórico francês “consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente.”¹¹⁷ Este é o caso das epígrafes em TS. Por exemplo, a de Epicteto, retirada de “Enchiridion”: “Não são as coisas propriamente ditas, mas as opiniões concernentes a elas, que perturbam os homens”¹¹⁸, que explica o texto, pois o sofrimento dos homens Shandy é causado pelas opiniões que eles mantêm e não pela vida em si.

Em EEMC, a epígrafe também é elemento dos gêneros intercalados. Há duas epígrafes separadas por página. Discute-se aqui apenas a primeira, pois esta representa simultaneamente as duas funções designadas por Genette. “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...”. Essa frase derivada de Cecília Meireles explica o título da obra e também a direção que o texto de Ruffato pretende seguir: ressaltar os anônimos e os esquecidos.

Portanto, as escolhas dos trechos extraídos da obra meirelliana serão refrações, devemos assim enxergá-las, praticadas pelo autor-criador de Eles eram muitos cavalos em relação ao texto com que dialoga. Veremos que a orientação do discurso de Luiz Ruffato por entre as enunciações e a linguagem meirellianas recebe uma outra significação literária (discurso sobre o discurso, enunciação sobre a enunciação).¹¹⁹

Quando começam efetivamente os trechos, o início de EEMC remete a “Apocoloquintose”, porém não como uma paródia ao estilo histórico, mas ao discurso jornalístico. Pois se “eliminarmos os títulos e lermos o corpo das três primeiras partes em sequência, veremos que elas reproduzem, também, o introito de alguns programas de rádio matutinos.”¹²⁰ O aspecto parodiador é confirmado por Ruffato:

Talvez fosse possível que as histórias que narro no meu romance estivessem mesmo no jornal, mas a linguagem é diferente. Ao contrário do jornalismo, o que interessa

¹¹⁶Genette, 2009, p.141

¹¹⁷Idem, 2009, p.142

¹¹⁸TS, p.625

¹¹⁹Sandrini, p.191

¹²⁰Sá, 2007, p.93

não é o quem, mas o quê. A aproximação com o jornalismo está presente, sim, na tentativa de mostrar o que acontece no dia-a-dia. Mais do que isso, acho que EEMC reúne o que ficaria de fora do jornal, o sangue do jornal, aquilo que ninguém daria muito valor: o sangue humano, não o sangue da desgraça, mas as experiências corriqueiras das pessoas” - declarou Ruffato em uma entrevista na PUC-Rio, em junho de 2003.¹²¹

Dentro da narrativa de EEMC estão presentes os diversos gêneros literários e extraliterários, como os anúncios publicitários. O próprio uso de outros gêneros é defendido pelo personagem do trecho 55, que reacentua os poemas de amor, em seu benefício: “As poesias não foram escritas para ficar sepultadas nas páginas dos livros, mas pra se tornarem parte da nossa memória coletiva...”¹²²

Como TS, há uma “evocação parodística” de quase todos os gêneros discursivos de seu tempo. No entanto, quando os trechos não possuem um narrador ou personagens dialogando entre si ou com o leitor, perceber a reacentuação e a paródia se torna difícil. Todavia, todo trecho em EEMC possui algum grau de paródia. Mesmo os que aparentam ser apenas uma inclusão de material externo, como os classificados ou a listagem de livros em uma estante. É comum, pensar que esses trechos existem apenas para exacerbar uma adequação com a realidade, uma hiper-realidade. Como se não questionasse nada. Apenas fosse algo que você encontraria enquanto anda por São Paulo.

No romance de Ruffato (é um romance?), tudo acontece como se fosse ao vivo – levando ao extremo o que o realismo tradicional quis fazer, mas nunca conseguiu – como se o autor se limitasse a registrar objetivamente os “fatos significativos” da monstruosa metrópole paulista sem intervenção da sua subjetividade.¹²³

Entretanto, não é isso que ocorre. A ausência de narrador pode significar um distanciamento, mas não uma ausência de opinião. Se há uma ausência é a da obrigação de concordância entre leitor e autor. Assim, apesar de não aparentarem, são também reacentuados os trechos 18, 42 e 65. Anúncios de classificados respectivamente de: emprego, relacionamentos, e sexual.

Individualmente os trechos não são inócuos. Cada um deles possui situações destoantes, como se estivessem fora do lugar. Por exemplo, uma pessoa buscando amizade em meio aos classificados sexuais. A inserção de algo heterogêneo já é uma questão em si. No entanto, a impressão fortalece quando lidas em conjunto. A sugestão da proximidade entre os

¹²¹Gomes, 2007, p.138

¹²²EEMC, 55, p.100

¹²³Macedo, 2007, p.53

trechos decorre que todos usam o mesmo título: “Na ponta do dedo”, mudando-se apenas a numeração. E a reacentuação fica mais clara quando vê-se, logo no primeiro anúncio, que há um personagem por detrás dos classificados, olhando minuciosamente cada oferta. É pelos olhos desse personagem que os anúncios são reacentuados. Portanto, quando o primeiro trecho acaba com a escolha do personagem, presume-se que os outros trechos sigam a mesma lógica. E, pelo fato de suas escolhas serem as mais destoantes, cria-se um comentário sobre o texto. Porquê essas escolhas?

O trecho 3, “Hagiologia”, é outro exemplo, pois a forma hagiológica “não deixa espaço à iniciativa individual, à escolha individual da expressão: aí o autor renuncia a si mesmo, ao seu ativismo individual responsivo; daí a forma se torna tradicional e convencional.”¹²⁴ No entanto, o revestimento paródico ocorre quando é usado com outras intenções. Como ressaltado por Sandrini, o dia 9 de maio é também o dia “dessa santa que também é padroeira dos artistas. E, como que substituindo uma invocação à musa, poderíamos dizer que temos, abrindo Eles eram muitos cavalos, a presença de uma figura divina a servir como espécie de inspiração ao autor-criador para trilhar o percurso de sua obra.”¹²⁵ Portanto, em vez de renunciar a individualidade, afirma-a apontando a presença do autor-narrador e de sua composição artística. E o aspecto religioso fica em segundo plano.

1.1.6 – Conhecimento enciclopédico

Northrop Frye, ao caracterizar a menipeia inclui-a em gêneros que chama de enciclopédicos e atualiza o nome para algo que remeta à acumulação enciclopédica. A palavra é “anatomia”: “significa dissecação ou análise, e exprime com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica de sua forma.”¹²⁶ Na menipeia esta característica ganha um peso especial, porque o conhecimento enciclopédico serve de técnica para a exposição das outras características. Por exemplo, ao combinar-se com o alto e o baixo, acumulam-se as gírias, os regionalismos. Ou nos gêneros intercalados, ao acentuar o jogo intertextual.

Como característica singular realiza uma crítica ao próprio conhecimento e acumulação. Desde a busca desenfreada por informação e livros, mas sem lógica ou utilidade, até o pedantismo. A atmosfera intelectual da época é ressaltada por André Lemes Lopes, ao citar o escritor Aulo Gélío, contemporâneo de Luciano: “Pois sempre que me caía nas mãos

¹²⁴Bakhtin, 2010, p.170

¹²⁵Sandrini, 2007, p.136

¹²⁶Frye, 1973, p. 306

qualquer livro grego ou latino, ou que tivesse ouvido alguma coisa de que valesse a pena me lembrar, eu costumava anotar o que me agradasse, de todo e qualquer tipo, sem nenhum plano ou ordem definidas.”¹²⁷ A ideia do livro como objeto de status, sem uma reflexão sobre o que carrega é atacada por Luciano, em “The ignorant book-collector”: “Why, how can you tell what books are old and highly valuable, and what are worthless and simply in wretched repair – unless you judge them by the extent to which they are eaten into and cut up, calling the book-worms into counsel to settle the question?”¹²⁸

Exemplos são abundantes em Luciano, pois os excessos da filosofia e dos filósofos é um de seus assuntos prediletos. Ridiculariza-se os filósofos que falseavam sua erudição. Em “Dialogues of the Dead” é contrastada a reação de muitos pensadores que tanto falavam sobre a vida após a morte, mas, que ao se depararem com essa realidade ficam desolados. Ou, quando outros filósofos entretecem ideias cada vez mais absurdas, e acabam ignorando a realidade em seus exageros: “Moreover, was it not silly and completely absurd that when they were talking about things so uncertain they did not make a single assertion hypothetically but were vehement in their insistence and gave the rest no chance to outdo them in exaggeration.”¹²⁹ Em outras ocasiões Luciano faz troça com aqueles que adoravam falar de maneira pedante e por isso buscavam: “obscure, unfamiliar words, rarely used by the ancients, and have a heap of these in readiness to launch at your audience.”¹³⁰

Esse elemento é forte em Sterne, pois diversas linhas filosóficas são motivos para piadas. De 55 filósofos clássicos, 21 são citados em TS.¹³¹ Walter, pai de Tristram, representa esta característica. Seu conhecimento passa por assuntos náuticos, filosóficos, metafísicos, éticos, religiosos, para outros não tão “ortodoxos” como a história de narizes ou a influência do nome no destino dos homens. O problema é que apesar de tanta erudição, o personagem se recusa a viver na realidade: “Era sistemático, e, como todos os raciocinadores sistemáticos, moveria céus e terras e torceria e torturaria todas as coisas da natureza para justificar suas

¹²⁷Lopes, 2002, p.3

¹²⁸LC, III, p.175: “Me diga, como você sabe diferenciar quais livros são antigos e valiosos, e quais não valem nada, e estão simplesmente acabados – a não ser que você julgue-os pelo quão comidas e cortadas estão, chamando as traças para lhe aconselharem na questão?”

¹²⁹LC, II, p.279: “Além disso, não era idiotice e completamente absurdo que quando falavam de coisas tão incertas, não faziam nada hipoteticamente, mas eram veementes em sua insistência e não davam aos outros nenhuma chance a ultrapassar-lhos em exagero”.

¹³⁰LC, IV, p.157: “Obscuras, e incomuns palavras, raramente usadas pelos antigos, e manter um bando dessas em prontidão para lançar no público”

¹³¹Hawley, 2009, p.47. Em uma lista não exaustiva estão presentes: Newton; Locke; Francis e Roger Bacon; Catão; Cícero; Dioscurides; Euclides; Ficino; Xenofonte; Zoroastro; Burgersdijk; Aristóteles; Epicteto; Plínio; Tácito; Platão; Whiston; Keil; Cheyne; Rapin; Pufendorf; Malebranche; Quintiliano; Isócrates; Arquimedes; Galileu; Descartes; Copérnico, etc.

hipóteses.”¹³² Acreditava que todas as respostas da vida estavam na filosofia. Por isso, resolveu criar um guia para a educação de seu filho, que chamaria de “Tristrapedia”. Todavia, enquanto acumulava conhecimento, Tristram crescia e era educado pela mãe, e a Tristrapedia itornava-se obsoleta:

Esta é a melhor narrativa que tenciono fazer do lento progresso de meu pai na composição da sua Tristra-paedia, na qual (como eu disse) se estava empenhando havia três anos e pico, infatigavelmente; mal chegar a completar então, pelos seus próprios cálculos, metade da empresa a que se propusera; a desgraça era que todo esse tempo fiquei totalmente negligenciado e entregue aos cuidados de minha mãe; e, o que era não menos mau, devido ao mesmo atraso a primeira parte da obra, em que meu pai pusera o melhor dos seus esforços, tornou-se inteiramente inútil,—a cada dia que passava, uma ou duas páginas perdiam sua pertinência.¹³³

Entretanto, essa acumulação obsessiva de Walter não é apenas excêntrica ou inofensiva. É destrutiva. Aliena suas próprias relações pessoais e trata de forma leviana a vida dos outros, como sua mulher e filhos.

Walter is indifferent to the potentially disastrous effects of his theories when put into practice; he does not stop at theories, but puts them to the test, as his employment of Dr.Slop for a dangerously nonsensical experiment in the birth of his own child drastically demonstrates. Progress and enlightened thinking, in his hands, are totalitarian: he proposes a Caesarean cut to his wife in order to bring his son into the world, cerebellum unsqueezed, an operation which until well into the 19th century was almost always fatal to the mother.¹³⁴

A pedanteria é frequentemente alfinetada na obra. Michael Heseltine traça um paralelo entre “Satíricon” e TS: “Both alternate with flashing rapidity between exhibitions of pedantry, attacks on pedants.”¹³⁵ Sterne ridiculariza a pedanteria tanto usando-a, por exemplo, com palavras obsoletas, termos técnicos, ou uma afetação excessiva para assuntos absurdos. Ou atacando os próprios pedantes, como Dr. Slop e Didius o advogado da família.

Há várias instâncias na obra de Ruffato que remetem a este conhecimento enciclopédico. Uma delas é o trecho 5, “De cor”, no qual, três personagens caminham à margem da rodovia, pai, filho e um rapaz, “conhecido de vista”. O primeiro gaba-se do filho

¹³²TS, I, 19, p.91

¹³³TS, V, 16, p.376

¹³⁴GURR, 2006, p.23-24: Walter é indiferente aos efeitos potencialmente desastrosos de suas teorias quando postas em práticas; ele não para no teórico, mas as coloca para teste, como demonstra seu emprego de Dr. Slop para um experimento perigoso e sem sentido no parto de seu próprio filho. O progresso e o pensamento iluminista, em suas mãos, são totalitários: ele propõe à sua mulher uma cesariana, com o objetivo de trazer o filho ao mundo sem que se aperte o cerebelo, uma operação que até o meio do século 19 era quase sempre fatal à mãe.

¹³⁵Heseltine, 1913, p.X: Ambos alternam com uma velocidade estonteante entre exibições de pedanteria, ataques contra pedantes, e indecência, nos quais Sterne é mais bem-sucedido porque é menos óbvio.

saber decorado todas as cidades do Brasil, e o prova ao lhe perguntar os estados das cidades escritas nos letreiros dos ônibus interestaduais. Essa exibição impressiona o rapaz que sugere uma maneira de monetizá-lo. Esta maneira é ir na televisão, no que se pressupõe ser os programas de curiosidade dominicais. O que leva a pergunta: Na era da informática, esse tipo de conhecimento é algo além de exótico? Em seguida, no trecho 10, “O que quer uma mulher”, há outro exemplo. Uma esposa insatisfeita com a vida, após uma epifania causada por episódio de violência na cidade, reclama do marido, que em sua opinião é um conformista preso a seus livros. “estou cansada muito cansada cansada de viver com um um lunático que a única coisa que dá valor na vida é a esses livros que só servem pra encher a casa de fungos e adoecer as crianças.”¹³⁶

Outra situação ocorre com o jovem do trecho 47, “O crânio”, um dos personagens mais inteligentes de EEMC. Leitor voraz, engole livros que seus irmãos roubam, e, adequadamente, guarda-os em uma caixa cheia de armas e munições. Ruffato parece dizer que os livros são uma arma, mas que essas lhes são mais negadas do que as armas de verdade. Compatível com o discurso desestabilizador do “crânio”, uma arma contra o sistema, que oferece morte, em vez de educação. Em comparação, para o personagem do trecho 55, “Via internet”, o conhecimento serve apenas como instrumento de sedução, nada mais. “Ressuscitei a palavra como instrumento de sedução, entende? A melodia de um verso mordiscada no lóbulo da orelha... Ai! Eu elejo a beleza delas com frases emprestadas dos outros...”¹³⁷ Destes trechos percebemos a ideia que o autor quer criticar, isto é, a de que o conhecimento livresco não possui utilidade social, ou quando existe é negada.

Um caso especial é o do trecho 24, “Uma estante”, uma listagem de livros que, dentre outras funções, representa uma interrupção ao fluxo da vida e dos outros relatos violentos que estavam sendo narrados, como uma fuga, ou um espaço para se respirar. Mesmo se a leitura de EEMC for feita em uma ordem aleatória, “Uma estante” é um dos poucos períodos de paz. Na ordem convencional esta impressão se fortalece, pois, nos trechos anteriores a este há a morte, roubo, assédio. O trecho contíguo, número 23, narra de forma sanguinolenta a morte de trabalhadores que caíram de um andaime. “Quem preferir pode parar diante da estante e escolher um livro, entre os vários citados por Ruffato, e deixar lá fora os gritos e o ranger de dentes; se puder, sirva-se do cardápio requintado, que convida o leitor ao banquete da indiferença.”¹³⁸

¹³⁶EEMC, 10, p.25

¹³⁷EEMC, 55, p.100

¹³⁸Lima, 2007, p.144

Deve-se ressaltar que este “cardápio requintado” é constituído por livros como “Hitler”, “Ajuda-te pela psiquiatria”, “Vidas Secas”, “Cães de Guerra”, “Holocausto”, “Bhagavad Gita”. Livros relevantes para o cotidiano dos personagens de EEMC, já que todos falam de situações ou ânsias que se passam nos 68 trechos lidos. Seria, então realmente uma fuga? Pode-se fugir da violência, mesmo com livros de temática violenta? É dessa forma que Ruffato questiona seu próprio livro. A resposta dada pelo autor é ambígua, pois, frente a tantas outras violências, a leitura de “Uma estante” é um momento de alívio. No entanto, EEMC é um livro violento, e chama atenção de tal fato.

Portanto, em EEMC, esta característica é trabalhada de uma forma diferente, adaptada a contemporaneidade. Já não se ataca tanto a pedanteria, embora ainda apareça como algo indesejável. É criticado o conhecimento mesquinho, que aliena e distância seu usuário, não só da realidade de sua própria vida, como em Sterne, mas da vida em sociedade. Foca-se também na acumulação desordenada de conhecimento, mas partindo de premissas diferentes. Enquanto em um acumula-se o que é canônico e, por vezes, ultrapassado. Em outro, se acumula o que é descartado, o que levanta a questão do que é um conhecimento aceitável ou não:

Trata-se justamente de um movimento contrário ao buscado pelo conhecimento na sociedade ocidental, como mostra Scanlan quando demonstra que a enciclopédia é fruto da necessidade de classificar e controlar, própria do homem de nosso meio. [...] Ruffato faz o caminho contrário, pois, quando incorpora em seu livro os restos, revela que tais elementos são parte da ordem social que os fabrica, ou, mais do que isso, a ordem social é ela mesma feita de cacos, como bem mostra Scanlan, ao associar o lixo também à quebra de conhecimento: “O lixo concerne ao equivocado; ele não nos conta nem uma coisa nem outra, mas apenas desmancha o status do nosso conhecimento do objeto mundo.”¹³⁹

Capítulo 2 – Sterne e Ruffato: Híbridez e Performance

“Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema, etc) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade.”

(Luiz Ruffato)¹⁴⁰

A menipeia trouxe a Sterne e Ruffato um apreço pela multiplicidade e pela consciência social. Em busca da verdadeira totalidade da vida recusa-se oposições binárias, o que imprime às obras uma marca de realidade. Todavia, há outras relações que a sátira não consegue explicar perfeitamente. A menipeia aponta o uso de outros gêneros, mas não justifica como as diferentes artes dialogam entre si na construção de um texto e como isso impacta sua percepção. Uma afirmação de Ruffato leva a um questionamento. “A questão da linguagem da literatura começa com um paradoxo. Porquê temos dois caminhos: existe o caminho dos escritores que contam história e dos que escrevem história.”¹⁴¹ Afinal, a linguagem das obras aponta para uma referencialidade direta à realidade, ou estas obras trabalham com o real de forma artística? Em outras palavras, estas obras mostram ou contam história? Macedo aborda essa questão de forma ambígua.

No romance de Ruffato (é um romance?), tudo acontece como se fosse ao vivo – levando ao extremo o que o realismo tradicional quis fazer, mas nunca conseguiu – como se o autor se limitasse a registrar objetivamente os “fatos significativos” da monstruosa metrópole paulista sem intervenção da sua subjetividade. Ou seja: “mostrando” e não “contando”. Exceto, é claro, que em arte mostrar é contar, é dar forma ao informe.¹⁴²

¹⁴⁰Ruffato, 2011, p.5

¹⁴¹Idem, 2004

¹⁴²Macedo, 2007, 53

Tatiana Levy acredita que esta oposição é essencial na obra de Ruffato e expande a questão: “É verdade que esta não é uma questão propriamente nova, já que remete à distinção platônica entre mimesis e diegesis, que, posteriormente, foi traduzida pelos críticos americanos como showing (mostrar) e telling (contar).”¹⁴³ Sua análise concorda com Macedo ao dizer que Ruffato é um escritor que mostra, mas porque vivemos em uma era visual:

O segundo passo, a meu ver, seria pensar as conseqüências do que Thomas Mitchell chamou de uma verdadeira “virada pictórica” (Pictorial Turn). O momento atual se caracteriza pela passagem da “virada lingüística” (Linguistic Turn) para a “virada pictórica”, o que significa, no caso da literatura, que a preocupação auto-reflexiva foi substituída pela exploração do lado visual do signo lingüístico. A relação entre o discursivo e o figurativo está, hoje, na ordem do dia, tanto na literatura quanto nas artes plásticas.¹⁴⁴

Thomas Mitchell usa o próprio conceito de outra forma. A virada pictórica não se refere apenas ao nosso momento contemporâneo e nem o define, pois a cada avanço tecnológico uma virada ocorre. Por exemplo, do manuscrito à impressão, ou na invenção da escrita. Não significa que não existam divisões, mas elas são tênues: “I see the dialectic between word and image as unsurpassable fissure or fold in the fabric of representation, but one which is always ‘widening’ or being ‘overcome’ in the practical use of signs and symbols at any time.”¹⁴⁵ Por isso, Mitchell sugere que toda mídia é híbrida. “Media are always mixtures of sensory and semiotic elements, all the so-called visual media are mixed or hybrid formations, combining sound, sight, text and image. Even vision itself is not pure, requiring for its operation a coordination of optical and tactile impressions.”¹⁴⁶ A concepção da hibrididade como elemento de toda obra não é recente, os gêneros intercalados na menipeia seriam um exemplo por sua alternância com a poesia assim como o próprio trabalho de écfrase ao dialogar com as artes plásticas. Genette afirma:

A oposição entre descrição e narração – aliás acentuada pela tradição escolar – é um dos traços maiores de nossa consciência literária. Todavia, trata-se de uma distinção relativamente recente, da qual seria preciso um dia estudar o nascimento e o desenvolvimento na teoria e na prática da literatura. Não parece, à primeira vista, que ela tenha uma vida muito ativa antes do século XIX, quando a introdução de

¹⁴³Levy, 2003, p.174

¹⁴⁴Idem, 2003, p.174

¹⁴⁵Mitchell, 2008, p.28: Eu vejo a dialética entre palavra e imagem como uma insuperável fissura ou dobra na matéria representacional, mas uma que está sempre se alargando ou sendo superada no uso práticos dos signos e símbolos à qualquer momento.

¹⁴⁶Idem, 2008, p.15: Mídias são sempre misturas de elementos semióticos e sensoriais, todas as mídias chamadas de visuais são formações mistas ou híbridas, combinando som, visão, texto e imagem. Até a visão em si não é pura, requerendo para seu funcionamento a coordenação de impressões ópticas e táteis.

longas passagens descritivas em um gênero tipicamente narrativo como o romance põe em evidência os recursos e as exigências do procedimento.¹⁴⁷

De acordo com o teórico, a oposição pura entre mímese e diegesis não existe em Platão ou Aristóteles, pois ambos sugerem obras mistas ou se aplicados os termos atuais: uma obra híbrida. O diegético pelo ditirambo, o mimético pelo teatro, e o misto pela epopeia.¹⁴⁸

O que há de mais revelador no conceito de mímese é a sua própria ambiguidade: o fato de que ele evoca, às vezes, uma relação com a realidade exterior, outras vezes, a irreduzível liberdade do imaginário em face a esta mesma realidade. Exatamente como as palavras *imago* e *figura*, mímese é um termo cujo sentido oscila forçosamente entre essas duas direções. A estética da mímese afirma a referencialidade da arte sem negligenciar absolutamente a autonomia de sua linguagem.¹⁴⁹

Ou seja, é possível apontar uma realidade, imitando-a, mesmo que seja por meio de uma narração. No pensamento de Genette, quando escritores como Stendhal, Flaubert, Baudelaire e Proust começaram a questionar o realismo das artes, a divisão mímese e diegesis se fortaleceu. Flaubert, por exemplo, expôs uma visão artisticamente trabalhada, mas que parecia real. Suas obras são consideradas como precursoras da imagem cinematográfica. A partir de então, várias postulações teóricas foram feitas para que se dê conta do aspecto múltiplo das artes ou da chamada obra mista.¹⁵⁰ Nota-se, em especial, o conceito de hibridização, originário das ciências biológicas, mas transposto para análises socioculturais, refere-se a processos interétnicos, globalizadores, fusões artísticas, literárias e comunicacionais.¹⁵¹ Este capítulo tem como enfoque a relação da literatura com as outras artes afim de compreender como estas se hibridizam ou não. Canclíni lembra que antes de buscar o híbrido deve-se reconhecer o que não hibridiza, pois sem as contradições a hibridização poderia sugerir uma integração fácil entre as artes em vez de uma tensão dialética.¹⁵² Philadelpho Menezes, na análise da poesia concreta, ressalta essa armadilha.

Ao compararmos procedimentos, temos que localizar os traços distintos entre eles e não os comuns. Caso contrário, todos os informadores e antecessores do concretismo e, mais, toda a vanguarda do século XX, terá sido parte da “poesia concreta”. O que equivale dizer: o concretismo não terá existido, tendo sido apenas invenção de um rótulo a mais (o que não é verdade), adequado à designação da

¹⁴⁷Genette, 2015, p.58-59

¹⁴⁸Genette, 2015, p.54

¹⁴⁹Merquior, 2015, p.191

¹⁵⁰Uma lista não exaustiva inclui: Iconotexto de Kristin Halberg, Polissistemia de Lawrence R. Sipe, Imagem-texto de Thomas Mitchell, Intermidialidade de Gaudreault, Verbivocovisual de James Joyce, adotado pelos poetas concretistas, etc.

¹⁵¹Canclíni, 2008

¹⁵²Idem, 2008, p.XXV

poesia da modernidade, ou, opostamente, toda a modernidade terá sido uma variação do concretismo (o que seria um absurdo).¹⁵³

Portanto, para a análise de TS e EEMC realiza-se um movimento fático e apofático, no intuito de entender com quais artes os autores dialogaram e como elas influenciaram a tessitura das obras. Por tais obras não se limitarem a transpor para si outros gêneros artísticos, mas transformá-los por seu uso, estuda-se também o aspecto performático que possuem. De acordo com Paul Zumthor, a performance traz o contexto de produção cultural a uma conduta ativa, que refere-se simultaneamente ao ato de produção e recepção. Conceito amplo, mas que tem um elemento mínimo:

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades [...] Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo.¹⁵⁴

Renato Cohen, um dos teóricos brasileiro da performance, aponta como os dois conceitos estão conectados: “As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades.”¹⁵⁵

Na análise de TS e EEMC, destacam-se quatro abordagens que separam aspectos das obras, mas não as perspectivas teóricas, presentes em todas as divisões: 1) A materialidade da obra; 2) Página preta; 3) Cinematografia; 4) Performática. A materialidade é justificada por ser o suporte para a recepção das obras. Apesar de a página preta ser também uma afirmação material do livro, por estar presente em ambos os autores é analisada separadamente. Já a cinematografia e a performática dizem respeito ao diálogo que realizam com outras artes.

2.1 – Materialidade

Como ressaltado por Mitchell, não há uma visualidade pura, pois até a visão tem seu aspecto tátil. Logo, deve-se pensar também na materialidade da mídia usada que colabora para

¹⁵³Menezes, 1991, p.25

¹⁵⁴Zumthor, 2014, p.41 e p.67

¹⁵⁵Cohen, 2001, p.106

comentar e significar a obra. O livro é um objeto que apela a todos os sentidos, mesmo o olfato. Há prazer no cheiro de um livro novo.

Readers, in fact, never confront abstract, idealized texts detached from any materiality. They hold in their hands or perceive objects and forms whose structures and modalities govern their reading or hearing and, consequently, the possible comprehension of the text read or heard.¹⁵⁶

Para pensar o livro como um objeto total e em vista de uma exposição mais acurada, dividimos a materialidade em quatro partes: 1) O projeto gráfico; 2) O papel; 3) A tipografia; e 4) Outras relações materiais. Segue-se, portanto, um encadeamento lógico ao discutir primeiro quem realiza o projeto gráfico, o papel que escolhe usar e o porquê da escolha, a tipografia que imprime no papel e as outras relações materiais que decorrem do projeto.

2.1.1 – Projeto Gráfico

Há uma sutil diferença entre a composição que pensa o texto e a que pensa a obra. Diversas razões podem influenciar a escolha de um caminho ou outro, por exemplo, a falta de especialização do escritor ou divergências criativas e contratuais. Há editoras que insistem em um projetista específico. Os autores de TS e EEMC inserem-se em espectros opostos. O projeto gráfico do primeiro é realizado completamente por Sterne.

He wrote to his London publisher, Dodsley, about the first York imprint, that he correct every proof himself, and the extant manuscripts of his other masterpiece *A sentimental Journey through France and Italy* are evidence that Sterne corrected his proofs with very great care, revising his text in minor detail, specifying typographic accidentals such as italics, upper and lowercase with professional precision, and devoting much care to layout and paragraphing.¹⁵⁷

O mesmo não pode ser dito em relação as edições modernas de *Tristram Shandy* que diferem-se consideravelmente do projeto original, desde o tamanho à correção de erros ortográficos propositais. O projeto gráfico de EEMC também fica na mãos de outros profissionais. A primeira publicação do livro foi realizada em uma edição normal pela Editora

¹⁵⁶Majkut, 2014, p.142: Leitores, de fato, nunca encaram textos de forma abstrata ou idealizados, separados de alguma materialidade. Eles seguram nas mãos ou percebem objetos e formas cujas estruturas e modalidades governam suas leituras ou escuta e, conseqüentemente, a possível compreensão do texto lido ou ouvido.

¹⁵⁷Voogd, 2006, p.109: Ele escreveu para Dodsley, seu editor em Londres, falando que sobre a primeira edição em York ele mesmo havia revisado cada prova e os manuscritos sobreviventes de sua outra obra prima ‘*A Viagem Sentimental pela França e Itália*’ são evidência que Sterne corrigiu suas provas com extremo cuidado revisando o texto nos mínimos detalhes, especificando as formas tipográficas dos itálicos, caixa alta e baixa com precisão profissional e devotando muita atenção ao layout e paragrafação

Boitempo e projetada por Eliane Alves de Oliveira. A Editora Record publicou o livro em dois formatos: edição normal e livro de bolso.¹⁵⁸ A responsável pelo projeto do primeiro é Regina Ferraz, mas dada as similaridades com a versão de bolso da mesma editora, acredita-se que o mesmo projeto foi adaptado para um menor tamanho. Por último, a Editora Companhia das Letras lançou o livro em edição econômica, mas não especifica o responsável pelo projeto gráfico. Há poucas diferenças entre as edições da Record e Boitempo, enquanto a da Companhia das Letras é bem dissimilar, ressaltando a liberdade de criação dos projetistas. Por exemplo, nas duas primeiras editoras, os quatro trechos iniciais aparecem na mesma página. Na Companhia das Letras, apenas os trechos 1, “Cabeçalho”, 2, “O tempo” e 3, “Hagiologia”. O que implica além do cabeçalho propriamente dito, uma instância prefacial. Isso ocorre porque em um cabeçalho se identifica a autoria, a data, e o local. Ruffato começa o texto com um jogo autoral, pois “São Paulo” pode ser lido tanto como o lugar quanto como uma assinatura do personagem-narrador. A instância prefacial decorre da inscrição autoral. Pensa-se que um prefácio deve sempre estar separado do texto, porém em seus primórdios não havia divisão, sendo chamado de prefácio integrado: “Entendo aqui por pré-história todo o período que vai, digamos, de Homero a Rabelais, e durante o qual, por razões materiais evidentes a função prefacial é assumida pelas primeiras linhas ou primeiras páginas do texto.”¹⁵⁹ A prática do prefácio integrado tem como objetivos a “invocação à musa, anúncio do assunto [...] e determinação do ponto de partida narrativo.”¹⁶⁰ A partir do que se viu nos gêneros intercalados da menipeia, que o trecho 3 “Hagiologia” insinua a evocação de uma musa, pode-se pensar o prefácio de EEMC, da seguinte forma: Musa, Santa Catarina de Bolonha; Assunto, a vida da cidade; Ponto de partida, o dia 9 de maio; Autoria: São Paulo. Afinal, essas diferenças entre as edições demonstram a importância de um projeto bem realizado, pois podem mudar consideravelmente a maneira em que um texto é recebido e compreendido.

2.1.2 – O papel e a página

Em um livro físico, o primeiro elemento de contato é o papel. Não é fácil determinar as características das folhas de TS, mas algumas conjecturas podem ser feitas: 1) Era

¹⁵⁸A diferença entre uma edição normal e econômica refere-se a alguns aspectos como a ausência da orelha do livro, a qualidade da folha e uma diagramação diferente. As mesmas características da edição econômica dizem respeito aos livros de bolso.

¹⁵⁹Genette, 2009, p.147

¹⁶⁰Idem, 2009, p.147

amarelado; 2) Era áspero e de gramatura maior. O primeiro ponto é apoiado pela época, afinal o processo químico de alveamento para as folhas cirurgicamente brancas ainda não existia. A segunda propriedade possui uma indicação na propaganda do livro ao declarar que era composto em “super-fine writing paper”. Como os papéis de anotação possuem maior peso e aspereza para que a pena não os fure, as folhas de TS devem ter essas características. A escolha por um papel de anotação também tem o objetivo de chamar o leitor para uma posição de co-autor. Em complementação, o papel áspero ressalta ainda a tensão da escrita. Outro aspecto do papel usado por Sterne é o tamanho “duodécimo”, ou 20 cm x 17,5 cm com 22 linhas de 40 caracteres. Sua composição original é de 1.594 páginas.¹⁶¹ A edição moderna da Editora Penguin é composta por 735 páginas e a da Editora Nova Fronteira por 681 páginas, ambas incluem introdução e notas, e permitem 38 linhas com 60 caracteres.

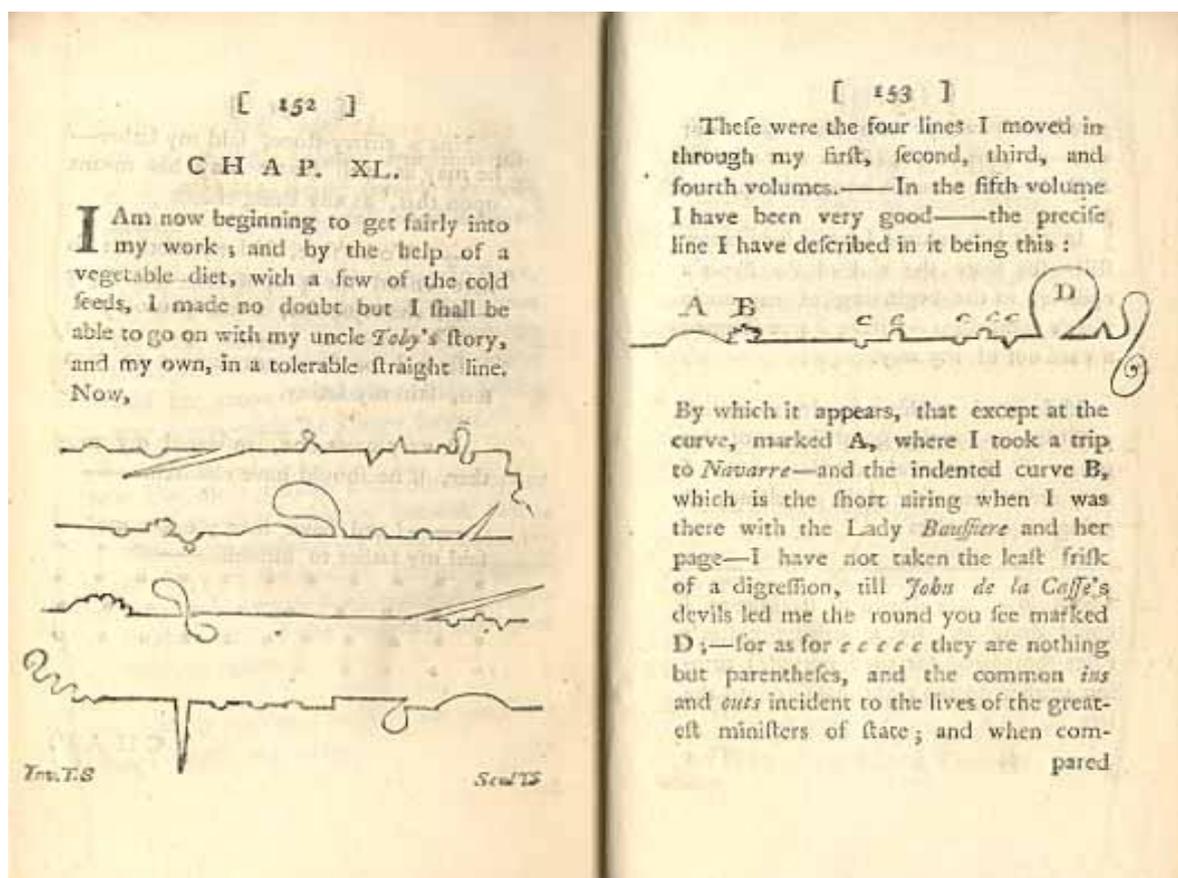


Figura 1: TS: Páginas com xilogravura Fonte: Coleção Universidade de Glasgow

O tamanho da página e ato de virá-la é diretamente relacionado ao papel e por si só performático. Em TS exerce a função de provocação, pois alonga as digressões para causar

¹⁶¹ Voogd, 2006, p.109

uma sensação de instabilidade. Como afirmado por Smith: “The exaggeration of turning pages back and forth purposely sets up tension, conflict or confusion.”¹⁶² A linha ao ser quebrada pela página pode também trabalhar outros sentidos na obra. Nas edições clássicas de TS, isto é realizado de forma especial. Peter J. De Voogd ressalta: “Sterne’s intriguing use of a contemporary printer’s convention, the use of a catchword on the signature line of the page to indicate the first word on the next.”¹⁶³ Como se vê na figura abaixo.

[5]
 who, by the bye, have the most enlarged
 understandings, (their souls being in-
 verferly as their enquiries) shew us incon-
 testably, That the HOMUNCULUS is
 created by the same hand,—engender’d
 in the same course of nature,—endowed
 with the same loco-motive powers and
 faculties with us :—That he consists,
 as we do, of skin, hair, fat, flesh, veins,
 arteries, ligaments, nerves, cartilages,
 bones, marrow, brains, glands, genitals,
 humours, and articulations ;—is a Be-
 ing of as much activity,—and, in all
 senses of the word, as much and as truly
 our fellow-creature as my Lord Chancel-
 lor of England.—He may be benefited,
 he may be injured,—he may obtain re-
 drefs ;—in a word, he has all the claims
 and rights of humanity, which *Tully*,
Puffendorff, or the best ethick writers
 A 3 allow

[6]
 allow to arise out of that state and rela-
 tion.
 Now, dear Sir, what if any accident
 had befallen him in his way alone ?—
 or that, thro’ terror of it, natural to so
 young a traveller, my little gentleman
 had got to his journey’s end miserably
 spent ;—his muscular strength and
 virility worn down to a thread ;—his
 own animal spirits ruffled beyond de-
 scription,—and that in this sad disorder’d
 state of nerves, he had laid down a prey
 to sudden starts, or a series of melan-
 choly dreams and fancies for nine long,
 long months together.—I tremble to
 think what a foundation had been laid
 for a thousand weakneses both of body
 and mind, which no skill of the phyfi-
 cian or the philosopher could ever after-
 wards have set thoroughly to rights.
 CHAP.

[7]
 C H A P. III.
 TO my uncle Mr. *Toby Shandy* do I
 stand indebted for the preceding
 anecdote, to whom my father, who was
 an excellent natural philosopher, and
 much given to close reasoning upon the
 smallest matters, had oft, and heavily,
 complain’d of the injury ; but once more
 particularly, as my uncle *Toby* well re-
 member’d, upon his observing a most
 unaccountable obliquity, (as he call’d it)
 in my manner of setting up my top, and
 justifying the principles upon which I
 had done it,—the old gentleman shook
 his head, and in a tone more expressive
 by half of sorrow than reproach,—he said
 his heart all along foreboded, and he
 saw it verified in this, and from a thou-
 sand other observations he had made up-
 on
 A 4 on

Figura 2: TS: CHAP: Fonte: Sterne, 1760

Cada página de Sterne traz uma linha quebrada com uma palavra da próxima página. Isto é, cria-se um suspense em relação ao conteúdo da folha seguinte. Escrever “CHAP” é um ato subversivo do escritor, pois nessa convenção não se avisa que acabará o capítulo para não quebrar o suspense. O uso dessa técnica é parecido com o encavalgamento da poesia, que neste contexto quebra a frase e versifica a prosa.

O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexó sintáctico, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade.¹⁶⁴

¹⁶²Smith, 2004, p.85: O exagero em virar páginas para frente e para trás propositalmente cria tensão, conflito e confusão

¹⁶³Voogd, 2006, p.116: Sterne de forma intrigante usa uma convenção dos escritores contemporâneos, um bordão na linha de assinatura para indicar a primeira palavra da próxima página

¹⁶⁴Agamben, 1999, p.32

Em cada página há linhas que são simultaneamente autônomas e subordinadas ao texto. Na figura 2, o último desses elementos é um exemplo: “and from a thousand other observation he had made up-on”, que pode ser interpretado como “sobre”, “em cima de”, “inventou”, entre outras formas. “Sterne’s use of catchwords can be compared with one important feature of rhyme. The skilled reader tries to anticipate what follows while the poet tries to surprise.”¹⁶⁵ O ato de leitura em si também é digno de nota. TS realiza um movimento ao mesmo tempo contíguo e contingente¹⁶⁶, por exemplo, ao induzir o leitor a voltar capítulos. No volume III, capítulo 1, o autor aponta no rodapé uma página do volume II que deve ser lida novamente, levando a contingência até a outros livros.

Os papéis das versões de EEMC, exceto o livro de bolso, são ásperos e amarelados, para que se relacione com a crueza da vida na metrópole. A edição da Companhia das Letras é a única que poderia ser definida como “super-fine writing paper”, pois utiliza um papel mais caro e comumente usado nas edições de luxo da extinta editora Cosac Naify: pólen bold.

Obras	Dimensão (cm)	Linhas/Caracteres	Páginas totais
TS: Originais	20 x 17,5	22/40	1.594
TS: Penguin	20 x 13	38/60	735
TS: Nova Fronteira	20 x 13	38/60	681
EEMC: Boitempo	21 x 14	33/60	150
EEMC: Record	21 x 14	33/60	160
EEMC: Record pocket	18x 12	34/60	148
EEMC: Cia. das Letras	23 x 16	39/70	131

Quadro 3 – Tamanho das obras

Além da aspereza do corpo para ressaltar a tensão na escrita, EEMC também transforma o ato de virar as folhas em uma performance, mas não como os bordões de TS. As páginas de EEMC são feitas para ir e voltar em um movimento contingente. Por isso, muitos críticos apontam o que chamam de “zapping” na obra:

¹⁶⁵Voogd, 2006, p.116: O uso dos bordões por Sterne pode ser comparado com uma importante característica da rima. O leitor hábil tenta antecipar o que segue enquanto o poeta tenta surpreender

¹⁶⁶Movimento contíguo é realizado pela leitura sequencial, página após página. Já o movimento contingente refere-se a ir e voltar na narrativa.

O jogo com as possíveis montagens, que o escritor nos propõe, nos afasta, de modo definitivo, da cronologia sugerida pela numeração dos fragmentos. Os números tornam-se paradoxalmente, índices de uma ordenação artificial. Zappiando de um segmento para outro, o leitor passa a ser responsável pela sua cidade.¹⁶⁷

O zapeamento está relacionado à ausência de ordenação das páginas e numeração de capítulos ou índices para transformar o acesso a um texto em randômico, permitindo ao leitor construir sua leitura de uma forma não preconizada pelo autor. Argumenta-se que muitos dos trechos do livro não possuem conclusão e, por isso, estimulam o leitor a buscar sentidos no texto.

Luiz Ruffato, podemos dizer, repassa ao seu leitor o controle remoto, o mouse, para a leitura de seu romance ao promover uma obra não linear, em que não é preciso ler do começo para o final, em que se pode embaralhar os canais (capítulos), promover o zapping mudando de história intencionalmente e até inesperadamente, pois há histórias que simplesmente não se concluem (deixando uma idéia de canal fora do ar), que sofrem um corte brusco em sua narrativa.¹⁶⁸

Por ser um termo derivado da televisão é possível uma comparação para entender o funcionamento do zapear. O “zapping” refere-se a uma troca de canais que quebra a estrutura narrativa. Por exemplo, se ao assistir a um filme, troca-se para outro e posteriormente retoma-se ao primeiro, realizou-se um corte na narrativa que não foi pensado pelo autor. É um ato criativo do receptor. Porém, se no ato de assistir o mesmo filme, ele é interrompido por uma propaganda, e retoma-se quando esta acaba, trocando de canal ou não, a narrativa manteve-se inalterada. Ela foi quebrada de uma forma concebida pelo autor. Este é o caso de EEMC, que apesar da fragmentação, possui conexões entre trechos. Para que ocorra o zapeamento dever-se-ia esfacelar a narrativa de Ruffato em pedaços ainda menores e desconexos, por exemplo ao se ler um pedaço de um trecho aqui e de outro acolá. Ora, ler o trecho inteiro e buscar conexões em outros é apenas uma leitura contingente e não zapeamento.

Salles não aponta apenas o zapeamento, mas também uma possível ordenação artificial por causa da numeração dos trechos. Fanny Abramovich, na edição da Boitempo conta 70 trechos. Essa edição pula do trecho 67 para o 69. Fanny, assim como muitos outros, possivelmente viu a página preta como um trecho separado. O número total escrito nas outras edições é 68. A opinião mais interessante sobre esse assunto é do próprio autor, que diversas vezes aponta números diferentes. “Eles eram muitos cavalos [...] também é leitura, que é a

¹⁶⁷Salles, 2007, p.46

¹⁶⁸Sandrini, 2007, p.107-108

seguinte: tem 77 capítulos, ou fragmentos numerados.”¹⁶⁹ Por que Ruffato se refere a números diferentes? Poderia ser uma alusão a capítulos que estão faltando? Estaria no original de EMMC uma página em branco, entre o trecho 67 e 69? Essas relações são observadas em TS que possuiu tanto páginas em branco quanto capítulos omitidos. Pensa-se no espaço deixado para que se desenhe a viúva Wadman, ou nos capítulos 18 e 19, do volume IX, substituídos por páginas em branco que Rouanet afirma serem um espaço de performance carregado de significação.

Sterne poderia ter facilmente invertido a ordem dos capítulos, sem ter deixado as páginas em branco. Mas teria com isso omitido uma informação essencial, a de que os dois capítulos correspondiam na verdade a dois não-acontecimentos. No capítulo 18, o tio Toby não fez nada para demonstrar o seu amor. Por inexperiência na arte de fazer a corte, ele se limita a dizer que estava enamorado, e senta-se no sofá, sem acrescentar nada. A viúva espera, em vão, que ele desenvolva o tema; mas o tempo passa, e Toby continua mudo e imóvel. O capítulo 19 descreve outra não-ação. Toby faz uma proposta de casamento e mergulha, ato contínuo, na leitura da Bíblia, na parte mais apaixonante para seus interesses guerreiros – o cerco de Jericó.¹⁷⁰

Já o capítulo omitido ocorre no volume IV, no qual pula-se do 23 ao 25. A justificativa de Tristram é que o capítulo 24 estava superior ao resto do livro e deveria ser retirado para não destoar. Em decorrência da omissão, pula-se também as páginas, que, no original, modifica a página ímpar (lado direito) para a página par (lado esquerdo), um verdadeiro pesadelo editorial. Mas a omissão não é simples excentricidade, pois aponta as entrelinhas. O capítulo 24 dizia respeito a viagem a cavalo de Walter e Toby para o banquete da visitação, porque o pai de Tristram recusou-se a usar o coche da família com o brasão pintado incorretamente.

O narrador não deixa dúvida sobre sua a opinião a respeito: esse orgulho nobiliárquico era grotesco, e a questão era indigna de ocupar a atenção de pessoas sérias [...] Ou seja, insignificante demais, a questão podia ser dada por inexistente, e o episódio da cavalgada até a casa do teólogo, relacionada com essa não-questão, podia ser tratada num não-capítulo.¹⁷¹

Levando esta perspectiva em consideração na análise de EEMC, o que há entre os trechos 67 e 69? Uma possível interpretação reside na presença da voz espectral do autor. O último trecho chama atenção a materialidade da obra. Já o trecho anterior, chamado “Insônia”, é composto por imagens que aparecem a quem não consegue dormir. Quem é este personagem? A questão se aprofunda quando as imagens dos outros trechos aparecem neste.

¹⁶⁹ Delgado, 2014, p.86

¹⁷⁰ Rouanet, 2007, p.136

¹⁷¹ Idem, 2007, p.135-136

O carro, óleo e música (trecho 4), uma alusão a infância (trecho 5), uma sucessão rápida de lugares (trecho 6), “anúncio no jornal” (trecho 7), mangas e vizinha do 43, “modelo?, atriz?”(trecho 15), “uma menina, 15 anos, ouviu?” (trecho 16), “compro pra minha mãe” (trecho 19), prostitutas, médicos, e assim por diante. Portanto, entre a insônia do personagem que tudo vê e o trecho da página preta, figura no espaço em branco a presença do escritor e sua imagem indizível. Preso, em outro mundo, entre o dormir e o não-dormir. São Paulo como Nova Iorque nunca dorme.

2.1.3 – A tipografia

A tipografia é um conceito que envolve o uso das fontes tipográficas, a diagramação, as margens e paginação, etc: “all of which are related to the meaning in text and with the ability of altering that meaning and, on occasion, working against that meaning.”¹⁷² Ao relacionar-se com o corpo, possui um forte elemento performativo:

A linguagem do leitor e sua percepção das formas escritas são muito complexas, pois no processo da leitura, além do reconhecimento objetivo da imagem de uma letra dentro de seu significado convencional de símbolo de um som, elas apelam ao mesmo tempo para o corpo, para a natureza humana em sua dimensão material e para o “espírito” na interpretação do mundo visível.¹⁷³

Iremos nos referir especificamente ao aspecto da fonte tipográfica. A família usada originalmente por TS é a Caslon Pica, criada pelo inglês William Caslon em 1732, que por seu aspecto irregular, serve também para evidenciar a tensão do texto.

Caslon’s is a highly irregular letter for compositors and printers to work with, especially on smooth “superfine” writing paper. The “T” is asymmetric, the “g” too slanting, the verticals of the “W” are no parallel, the “N” slants and is too wide, the “A” looks topped of, the italics are higly irregular, almost too italic, and the ampersand is quite exuberant.¹⁷⁴

¹⁷²Majkut, 2014, p.134: Todos relacionados ao significado do texto e com a habilidade de alterar esse significado e, ocasionalmente trabalhar contra ele

¹⁷³Mandel, 2011, p.33. As aspas francesas (<< >>) foram modificadas para as usadas no Brasil.

¹⁷⁴Voogd, 2006, p.114: Caslon é uma letra profundamente irregular para projetistas e impressores trabalharem, especialmente em uma folha de anotação uniforme e “superboa”. O “T” é assimétrico, “g” muito inclinado, as verticais do “W” não são paralelas, o “N” inclinado e muito largo, o “A” parece transbordar, as itálicas muito irregulares, quase itálicas demais e o “ampersand” [&] muito exuberante.

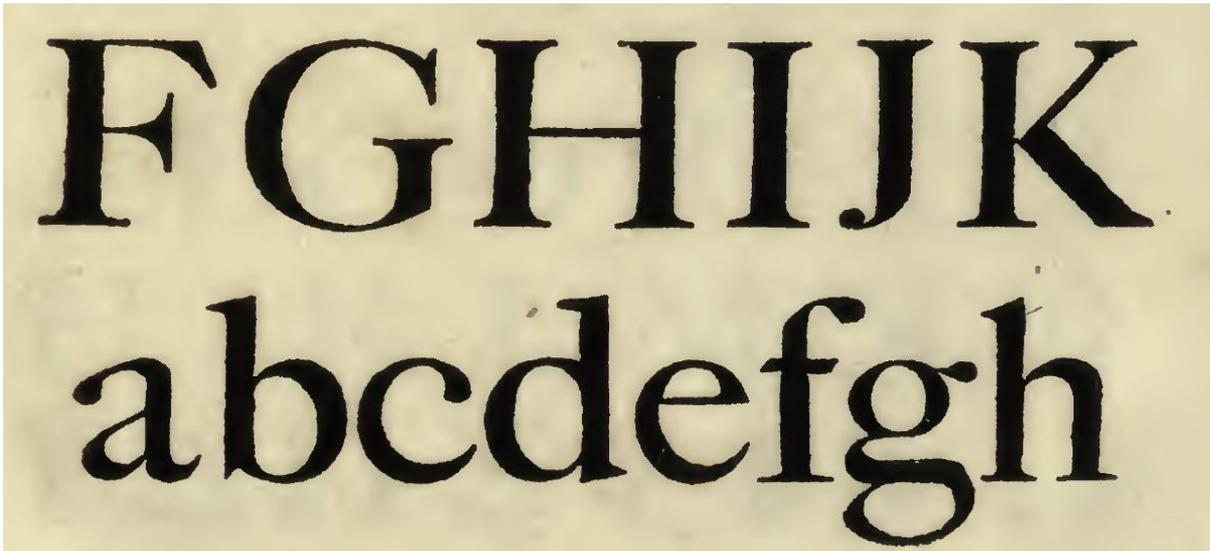


Figura 3: Caslon Pica Fonte: Caslon, 1785

Na figura acima, observa-se suas características. A irregularidade dos tipos fragmentados e com bordas tremidas para emular uma colocação de tinta desigual. Os traços modulados que variam entre o grosso e o fino, o estilo neoclássico com elementos barrocos e as serifas adnatas ou com terminais em gota.¹⁷⁵ De forma geral, esta fonte demonstra uma junção de aspectos tradicionais com outros inovadores. Perfeito para o estilo de TS.

As editoras Record e Boitempo escolhem como família tipográfica a “Minion”, usada comumente para diminuir o tamanho do livro e deixá-lo mais denso. Esteticamente reflete o inchaço populacional de São Paulo.

A Minion é uma família de texto neo-humanista desenvolvida na íntegra, que no sentido tipográfico, é especialmente econômica para se compor – ou seja, ela produz alguns caracteres a mais por linha do que a maioria das fontes do mesmo corpo sem parecer espremida ou comprimida.¹⁷⁶

¹⁷⁵Serifas são traços adicionados no começo ou no final dos traços principais das letras. A serifa adnata fluem organicamente para a haste da letra. Os terminais em gota é uma protuberância que aparece em letras como o c, f, r, entre outras. Na figura 3 aparece nas letras a, f e g.

¹⁷⁶Bringhurst, 2011, p.267

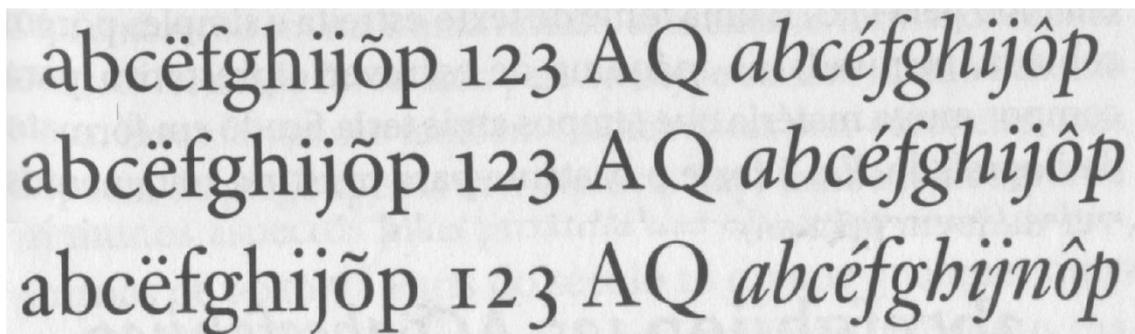


Figura 4: Minion "Subhead"; Minion "regular"; Janson Text (Kis). Fonte: Bringhurst, 2011, p.263 e 267

A Companhia das Letras escolhe uma família tipográfica diferente, apontada no colofão como “Janson Text”. Se o objetivo de uma edição econômica é ser mais barato, a “Minion” abriria mais espaço no livro. Como se observa na figura 4 as três fontes estão de tamanho proporcional, porém, a “Janson Text” foi escrita com dois pontos¹⁷⁷ a menos que a “Minion”. Então, porque esta escolha? A resposta pode estar relacionada ao projeto gráfico.

O húngaro Miklós Kis é uma figura de destaque na tipografia holandesa e na de seu próprio país. [...] No entanto, durante muitos anos seu trabalho foi incorretamente creditado ao puncionista holandês Anton Janson e tomado como a suma do desenho barroco da Holanda. Como o comércio não tem consciência, os tipos de Kis são vendidos até hoje, mesmo por conhecedores, com o nome de Janson. A linotype Janson Text (1985) é baseada nos originais de Kis.¹⁷⁸

Como a edição da Companhia das Letras é a única que não nomeia o projetista, a escolha de fonte pode subliminarmente apontar este aspecto, um aceno para os colegas de profissão. Afinal, os leitores que não tiveram acesso a outras edições de EEMC, não se questionam quem realizou o projeto gráfico: foi Luiz Ruffato. Entretanto, como Miklós, quem está por detrás?

2.1.4 – Outras materialidades

Há mais relações que chamam atenção a materialidade, presentes apenas em TS, como a página marmoreada, a xilogravura de Tristram e o desenho da viúva Wadman. Momentos de conexão com outras linguagens artísticas e sua performance. A figura abaixo representa um dos lados da página marmoreada.

¹⁷⁷O ponto é uma das medidas de tamanho da fonte. Em editores eletrônicos como o Microsoft Word cada ponto equivale a 1/72 de polegada. Uma unidade de medida mais comum é a chama de paica, que equivale a doze pontos. Portanto, a fonte usada aqui uma paica, ou 1/6 de polegada. Aproximadamente 0,423 centímetro.

¹⁷⁸Bringhurst, 2011, p.263

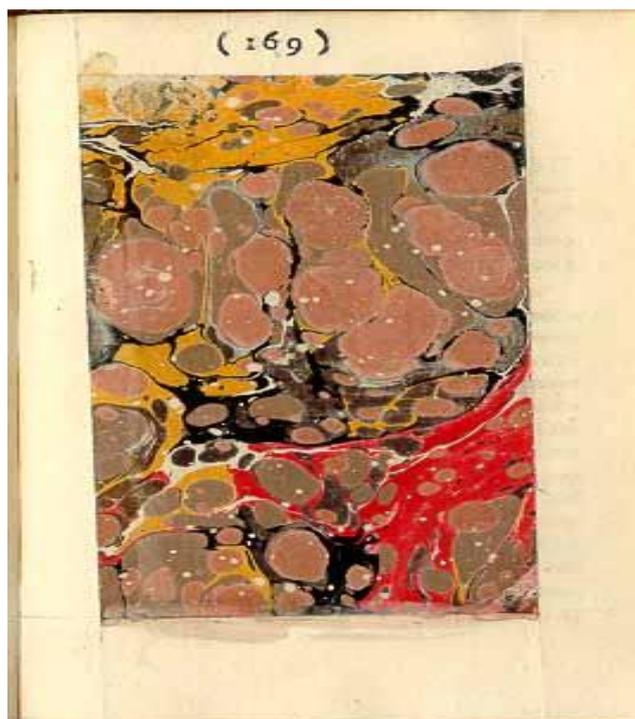


Figura 5: TS: Página Marmoreada Fonte: Coleção Universidade de Glasgow

Richard Wolfe comenta que o marmoreamento, técnica popular no Oriente Médio, ficou conhecido na Europa no século 16 e 17, mas produzido comercialmente na Inglaterra apenas em 1770.¹⁷⁹ Poderia o volume III, publicado em 1759, ter influenciado a subsequente comercialização? Aparte dessas questões, a página é um material único que traz um corpo para cada livro, mas, em consequência é um longo trabalho manual: “the marbled pages in volume 3 required 8,000 times folding of the leaf, marbling, and stamping.”¹⁸⁰

In the third volume it could only have been Sterne himself who authorized (and very likely oversaw) the almost incredible process by which two pages were marbled, but only in the type area, tipped into the book at the appropriate place, and then hand-stamped with the page number.¹⁸¹

Christopher Fanning comenta que a página realiza uma mediação do autor e ressalta sua individualidade no processo. Isso porque o marmoreamento produz um resultado diferente

¹⁷⁹Wolfe, 1990

¹⁸⁰ Voogd, 2006, p.110: As páginas marmoreadas no volume III requereram 8000 dobragens da folha, marmoreamento e carimbo

¹⁸¹Moss, 1982, p.183: No terceiro volume só poderia ter sido o próprio Sterne que autorizou (e provavelmente supervisionou) o processo quase inacreditável em que duas páginas foram marmoreadas, mas apenas na área de texto, entornada no lugar apropriado do livro, e então estampada com o número da página manualmente.

toda vez que é feito, e ao possuir um livro personalíssimo, o contato com o autor também é único.

It is as if Sterne – so insistent on the physicality of the text – finds in the uniformity of print an abstraction that represents the absence of the author from the reader. By transcending the idiosyncrasy of his printed presentation in a entire edition with the idiosyncrasy of each individual copy, Sterne has asserted the singularity and originality of his work.¹⁸²

Outro marco da presença do autor ocorre nas xilogravuras que ressaltam o trabalho artístico na composição da obra, assinada como um quadro. “Again, we know it was Sterne who paid the five shillings which procured the woodcut for Trim's flourish in Volume IX, not a great sum but evidence of his unflagging relationship with the making of the book.”¹⁸³ Essa relação é observada na figura 1, quando abaixo das xilogravuras há a inscrição: *Sculpsit T.S* e *Invenit T.S*.

“The question is implicit in Tristram's inscription: ‘invenit T.S’ suggest both literacy senses of ‘invention’ - the first of five parts of classical rhetoric, which seeks out existing arguments for deployment – and the modern conception of ‘originality’. ‘Sculpsit T.S’, the personal act of engraving, implies the uniqueness of the artefact (another sense of originality), and its direct connection to the author.”¹⁸⁴

Por fim, como movimento de performance ativa e afirmação da presença material, Sterne oferece o que Regina Melin chamaria de “espaço de performance”: “Ou seja, uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional.”¹⁸⁵ Isto ocorre, quando na obra, insere-se uma folha em branco com a instrução de que se desenhe a viúva Wadman. Pois chama o leitor para o papel de co-autor e o leva a questionar a função dos espaços em branco em um livro, assim como os limites do meio.

¹⁸²Fanning, 2009, p.133: É como se Sterne – tão insistente na materialidade do texto – achasse na uniformidade da impressão uma abstração que representa a alienação do autor com o leitor. Ao transcender a idiosincrasia da apresentação impressa em uma edição inteira com a idiosincrasia de cada cópia individual, Sterne afirmou a singularidade e originalidade de seu trabalho.

¹⁸³Moss, 1982, p.183: Novamente, sabe-se que foi Sterne que pagou os cinco xelins que adquiriu a xilogravura para o floreio de Trim no volume IX, uma soma não vultosa, mas evidência de sua relação inabalável com o feito do livro

¹⁸⁴Fanning, 2009, p.134: A questão está implícita na inscrição de Tristram: “invenit T.S” sugere ambos o sentido literário de “invenção” – a primeira das cinco partes da retórica clássica, que busca argumentos existentes para se usar – e a concepção moderna de “originalidade”. “Sculpsit T.S”, o ato personalíssimo do ato de gravar, implica a singularidade do artefato (outro sentido de originalidade), e sua conexão direta com o autor

¹⁸⁵Melim, 2008, p.61

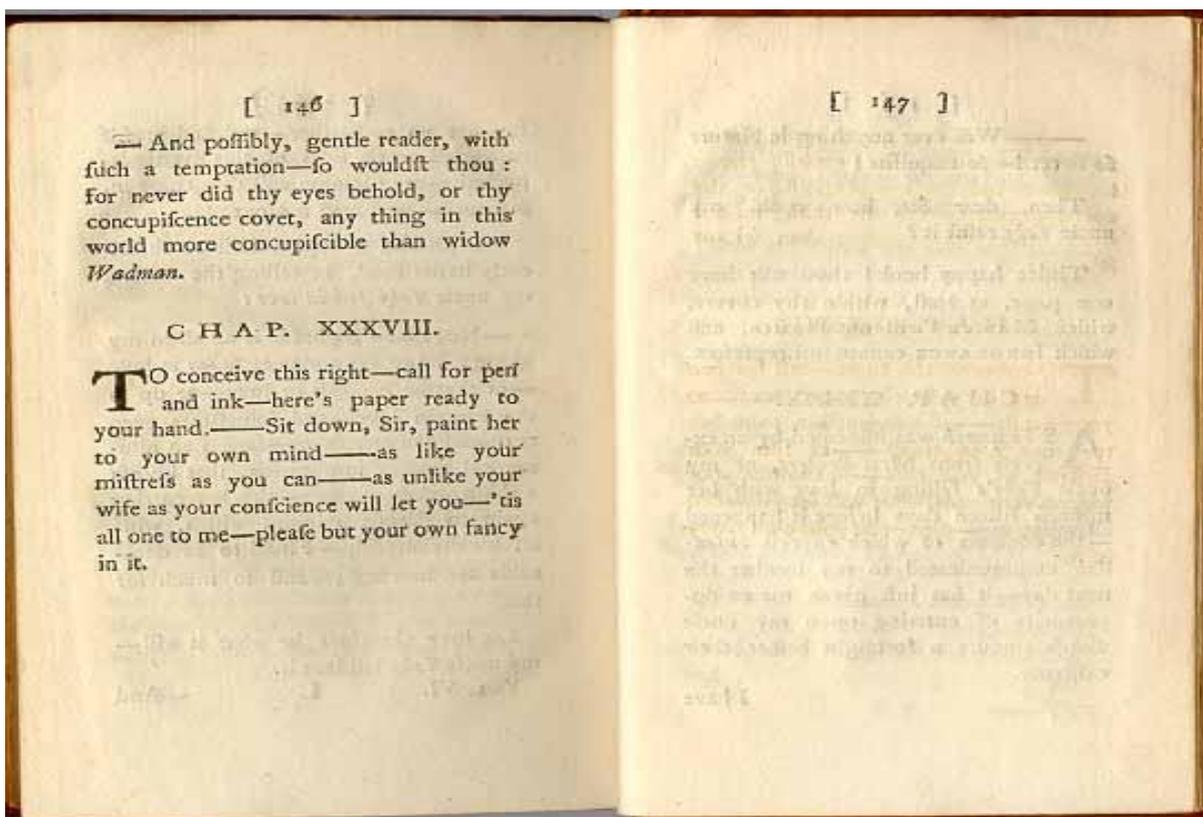


Figura 6: TS: Desenho da viúva Wadman: Fonte: Coleção Universidade de Glasgow

2.2 – Página Preta

A página preta, presente tanto em TS quanto em EEMC, promove a junção da textualidade, performance e materialidade. Não é à toa que este é um dos elementos mais comentados nas duas obras. Em EEMC, normalmente sustenta-se que a página representa o silêncio e a morte. Marguerite Harrison lista algumas interpretações.

A página em negro talvez possa representar a acumulação absoluta de palavras, ou de recursos gráficos, que se multiplicam até o ponto de “blecaute” (Schollhammer), eliminando a página branca em si por completo. Para Andrea Saad Hossne, esta página é representativa da noite e do breu dos tempos sombrios, efeitos temporais atmosféricos que se agravam na interpretação existencial de Leila Lehen para simbolicamente abranger o abismo.¹⁸⁶

¹⁸⁶Harrison, 2007, p.16

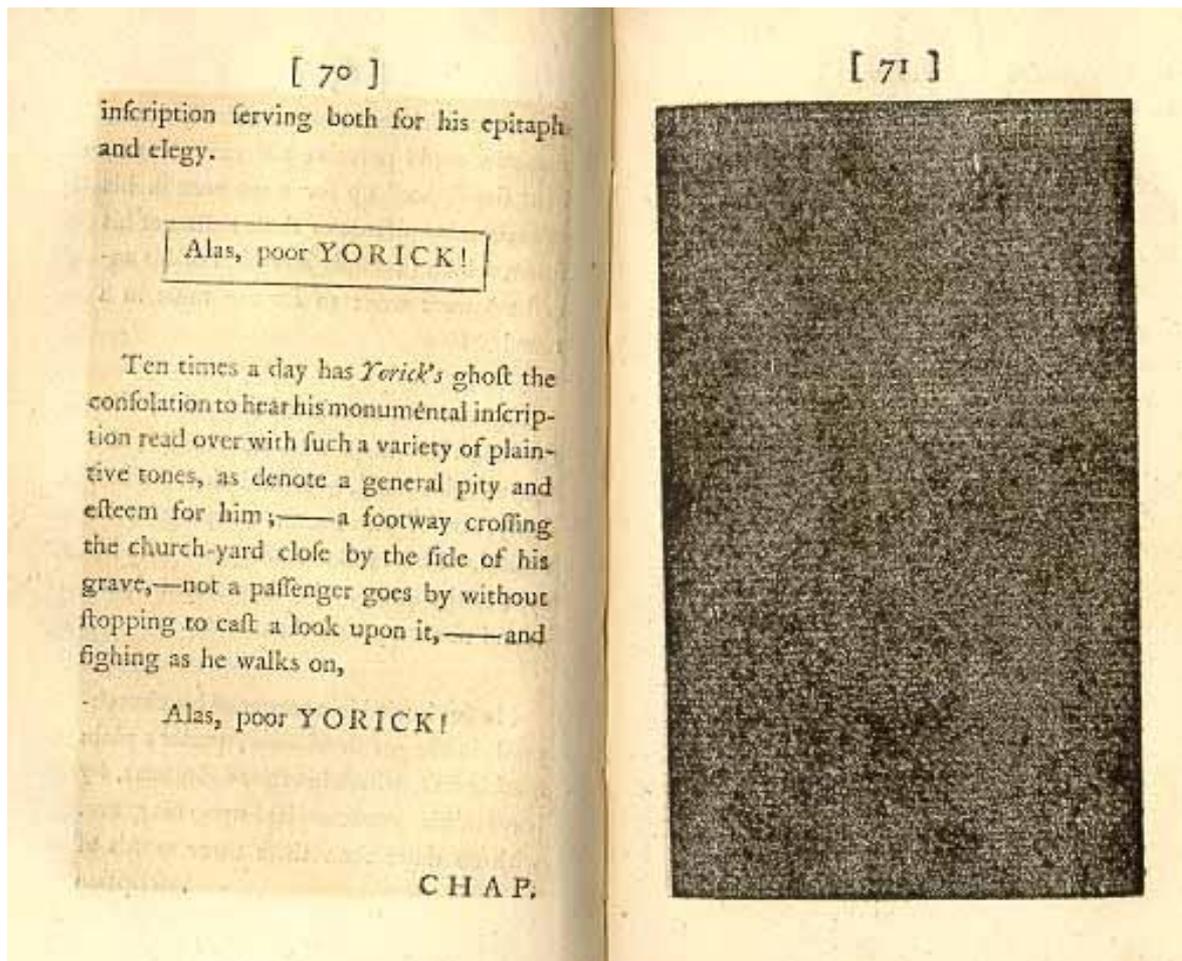


Figura 7: TS: Página preta Fonte: Coleção Universidade de Glasgow

Todavia há um diálogo intertextual entre as duas obras que para ser analisado, deve-se primeiramente observar o sentido da página em TS, vista também como silêncio ou incomunicabilidade, mas não apenas isso.

The black pages which mourn Yorick's death are only the last in a chain of devices that take us away from sentimentality to noncommunication. The first link in that chain is that Yorick dies incidentally, in the course of a digression, and not climactically; he also only 'dies' allegorically, if we know how to read the locality back into the satire; and he dies to serve a punning allusion, one that is itself already dead since the joke about Yorick's name has already been made, and made redundant.¹⁸⁷

Ou seja, a página preta é usada de forma cômica, quase patética. E o mesmo tom pode ser pensando para EEMC ao ser conectado a felicidade do banquete e do sono. Como

¹⁸⁷Moss, 1982, p.192: As páginas pretas enlutadas pela morte de Yorick são apenas o último de uma cadeia de artifícios que nos tiram do sentimentalismo para a não-comunicação. O primeiro elo da cadeia é que Yorick morre de maneira incidental, no meio de uma digressão, e não climaticamente; ele também morre apenas alegoricamente, se sabemos como ler a localidade da sátira; e ele morre para servir em um trocadilho alegórico, uma que por si só já está perdida, já que a piada sobre o nome de Yorick já havia sido feita, e tornada redundante.

logo em seguida, há um diálogo de um casal que ouviu um esfaqueamento e teme sair para observar a cena, a página preta em EEMC simboliza os dois planos de TS. A morte da pessoa desconhecida e o momento cômico no banquete. De fato, parte do apelo da página é seu contraste. Por isso, a alimentação não é separada em outro trecho.

O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção. Sem ele, a mente tenderia a erradicar todas as sensações, criando um clima de morte e de ausência de ser. Sintamos ou não um forte desejo de morrer, aquela voz insistente e insinuante que sussurra “É agora” no ouvido do trapezista, o fato é que esse estado de resolução e confinamento absolutos não nos satisfaz enquanto estado de sensação zero, consumada e definitiva.¹⁸⁸

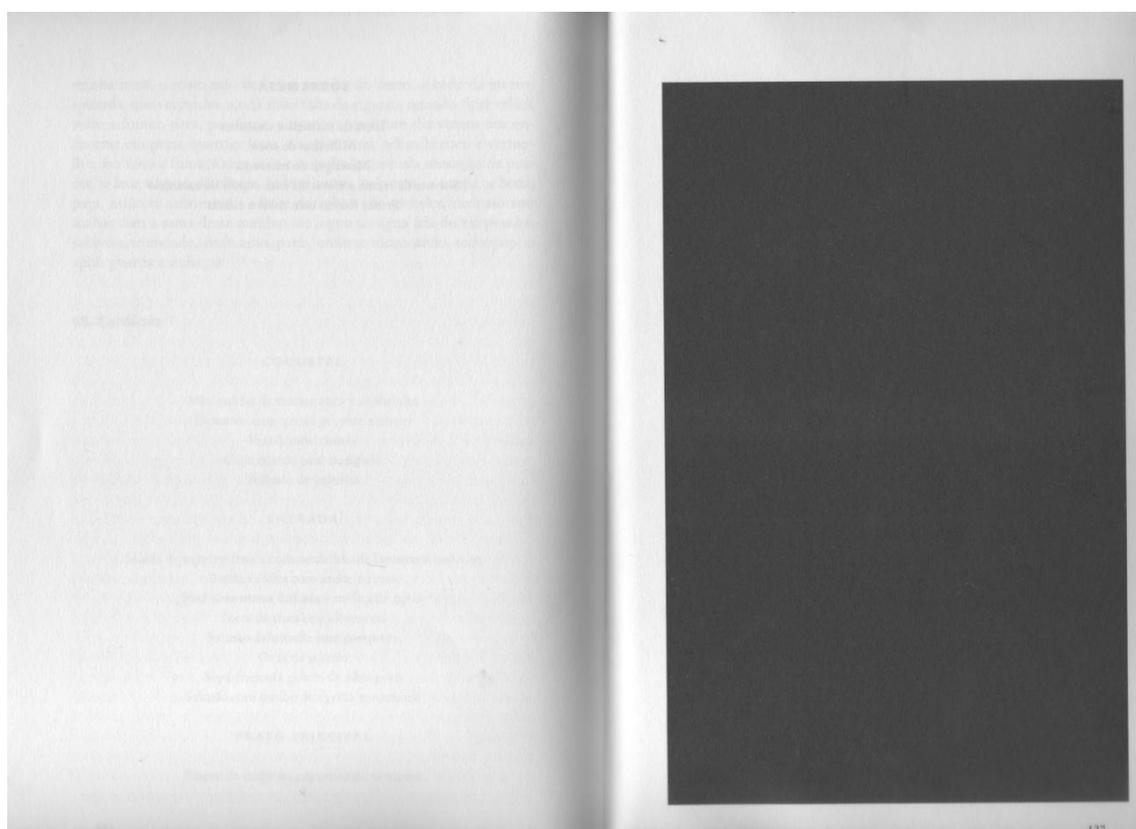


Figura 8: Página preta - Companhia das Letras. Fonte: EEMC, 68, p.127

É possível fazer o seguinte questionamento: porquê a página não é inteiramente preta mas contida em margens? Ou no caso da Companhia das Letras, porquê é precedida de uma página em branco, enquanto as outras não são? Outra questão é a organização das páginas, que poderiam ser realizadas não em página ímpar-par como feito, mas em par-ímpar, pois,

¹⁸⁸Dondis, 1997, p.108

assim a surpresa seria maior. A resposta para todas as perguntas é que o contraste é necessário. Por isso, está encapsulado no branco, o contraste não se sentiria se não o tivesse. A página em direção ao preto mostra esse movimento da vida, do calor ao frio e do som ao silêncio. Como ressaltava Kandinsky na análise das cores. “Se considerarmos a temperatura do Preto e do Branco, é antes o Branco que parece quente e o Preto absoluto é interiormente frio. Não é por acaso que a escala cromática horizontal vai do Branco ao Preto.”¹⁸⁹ Se as páginas pretas fossem par-ímpar e completamente negras, a movimentação não existiria, como um salto brusco do branco ao negro.

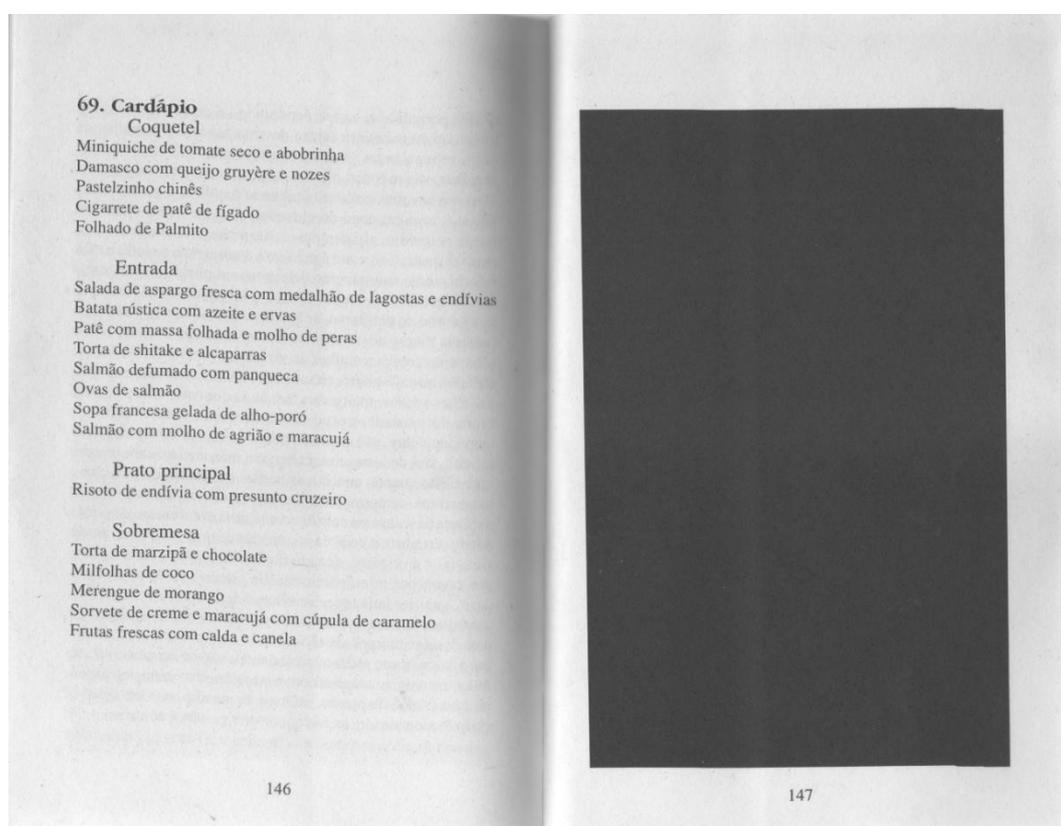


Figura 9: Página Preta - Editora Boitempo. Fonte: Ruffato, 2001, p.146-147

Por fim, ambas as páginas demonstram outro aspecto híbrido não limitado ao diálogo com as artes plásticas pela pintura da página, mas também relacionado às adaptações que foram realizadas: TS para o cinema e EEMC para o teatro.

¹⁸⁹Kandinsky, 1991, p.55

2.3 - Cinematografia

A página preta aparenta ser de difícil adaptação para o cinema, pois, em um filme não se espera ver uma tela preta, já que esta sinaliza o fim. Também é de se espantar, que TS, como um todo, foi adaptado ao cinema:

O caráter “cinematográfico” de Tristram Shandy só ficou plenamente evidente quando Michael Winterbottom produziu um filme inspirado no livro (*A Cock and Bull Story*, BBC, 2006). Verificou-se então que muitas técnicas que até então pareciam exclusivas da linguagem do cinema (flashbacks, freezing, câmara lenta, câmara acelerada) tinham sido utilizadas por Sterne para construir seu romance. De certo modo Winterbottom limitou-se a pôr na tela o filme virtual que já existia em estado latente nas páginas de Tristram Shandy.¹⁹⁰

O filme é uma adaptação livre que não limitou-se a reproduzir as páginas de TS. O conteúdo é radicalmente diferente, mais fiel a uma verve metatextual do que o enredo do livro, por ser narrado pelo ator que interpreta Tristram e abordar o feitiço do filme. Apesar, das frequentes comparações de Sterne com o modernismo e pós-modernismo, com o cinema não são comuns.

If Tristram Shandy remains an anachronism for many critics, it is because Sterne is too often viewed as a freak, a prophet of modernity, or even postmodernity. To be sure, if we look for evidence of “pre-Romanticism,” existentialist angst or postmodern relativity, Tristram Shandy will offer comforting glimmers of confirmation, but the more difficult task is to face a less congenial anachronism.¹⁹¹

A página preta, como realizada no filme, simplesmente escurece a tela e mantém um comentário do ator de Tristram. Por isso, perde-se parte da significação da página preta. Há uma forma de adaptação fílmica que seria mais adequada, o “Dark Movie” de Joe Rubin, em que projeta-se uma imagem negra, realizada por um padrão de cristais.¹⁹²

A invisibilidade da tela é uma das condições – convencionais – de visibilidade do cinema. Ora, a invisibilidade da imagem torna o espectador consciente da presença da manifesta da tela e, conseqüentemente, da sala de cinema e dos espectadores durante a sessão cinematográfica [...] Para “ver”, literalmente, neste filme, o espectador terá, contudo, de vencer o constrangimento e levantar-se: a surpresa ou a

¹⁹⁰Rouanet, 2007, p.244

¹⁹¹Parnell, 2006, p.24-25: Se Tristram Shandy permanece anacrônico para muitos críticos, isto é porque Sterne é frequentemente visto como um excêntrico, um profeta da modernidade ou mesmo pós-modernidade. Para não ter dúvidas, se procuramos por evidências de “pré-romantismo,” ou angústia existencial ou relatividade pós-moderna, Tristram Shandy oferecerá confortantes bruxuleios de confirmação, mas a tarefa mais difícil é partir de uma visão menos anacrônica.

¹⁹²Graça, 2006, p.71

irritação – como expectativa do autor do filme – deveriam poder fazê-lo assumir-se claramente como sujeito de ação, rejeitar o estado de entorpecimento previsto, e levá-lo – como possibilidade prática – a pôr um de seus olhos – apenas um, tal como para a perspectiva, mas, desta feita, concretamente, enquanto sujeito – na origem do cone de luz que sai do projetor, ostensivamente presente e observável na sala.¹⁹³

Portanto, em “Dark Movie” é possível observar um dos aspectos essenciais da página preta, a abertura material. Que neste caso, aponta a existência da tela e do projetor. Apesar de EEMC não ter sido adaptado para o cinema mas para o teatro, as mesmas ressalvas quanto a adaptação desta página podem ser feitas à obra de Ruffato, pois como a escuridão é comum no teatro não há o questionamento do meio em si.

Aparte da página preta, haveria como afirmado por Rouanet, a linguagem cinematográfica em TS? Estaria presente também em EEMC? Não há como negar que o cinema e a TV influenciaram a forma de ver contemporânea e o que o diálogo entre essas artes é fértil. A correlação entre o cinema e EEMC é realizada por muitos críticos. O sentimento pode ser resumido por Flávio Carneiro ao afirmar que o leitor parece estar: “diante de uma tela de cinema, passeando entre closes e panorâmicas que o diretor vai alternando, de modo a compor um filme cujo ritmo se harmoniza com o da própria cidade.”¹⁹⁴ Como a página preta não é suficiente para entender o diálogo das obras com o cinema, analisa-se outros três aspectos relacionados a linguagem cinematográfica: 1) As temporalidades, especificamente dos “flashback” e “flashforwards”; 2) A focalização, em especial os “closes-ups” e o efeito de zoom; 3) Montagem/colagem. A escolha desses aspectos diz respeito às correlações costumeiramente feitas às obras.

2.3.1 - Temporalidades

O primeiro ponto a ser analisado é o tempo cinematográfico e como este se relaciona com as obras. Para EEMC, os críticos costumam especificar o uso dos “flashbacks” e “flashforwards”. O mesmo é feito por Rouanet em relação a Sterne ao dizer que este usa uma técnica chamada inversão, no qual “o narrador age sobre a flecha do tempo, corrigindo sua irreversibilidade. Há flashbacks, flash-forwards e a interpenetração de ambos.”¹⁹⁵ Porém, por serem técnicas derivadas do cinema, elas seguem o tempo cinematográfico que é o tempo presente. Genette comenta essa diferenciação: “a característica essencial da imagem

¹⁹³Graça, 2006, p.73-74

¹⁹⁴Carneiro, 2005, p.71-72

¹⁹⁵Rouanet, 2007, p.130

(cinematográfica) é a presença. Enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permitem situar os acontecimentos uns em relações aos outros, pode-se dizer que na imagem os verbos estão sempre no presente.”¹⁹⁶ Alain Robbe-Grillet complementa ao dizer que não apenas a imagem se faz no presente, mas também sua recepção:

O filme, a exemplo da obra musical, tem seu tempo marcado de maneira definitiva (enquanto que a duração da leitura pode variar ao infinito, de uma página para outra e de um indivíduo para outro). Em compensação, como dissemos, o cinema conhece apenas um tempo verbal: o presente do indicativo.¹⁹⁷

É no ato da recepção que esta se realiza no presente. Mesmo o filme sendo uma imagem gravada, logo feita no passado, ela é atualizada no momento da performance. Opinião ecoada por muitos outros teóricos como Albert Laffay, François Jost e André Gaudreault.¹⁹⁸ Este último teórico, elencou uma frase de Proust para explicar a diferença entre os tempos da literatura e do cinema.¹⁹⁹ Fazemos o mesmo com uma frase de Sterne:

[0]Bem, este é o mais intrincado de todos os enredos—[1]pois desde o capítulo anterior, pelo menos na medida em que me ajudou a atravessar Auxerre, [2]empreendo duas diferentes viagens ao mesmo tempo e com o mesmo traço de pena—[3]visto que saí inteiramente de Auxerre nesta viagem acerca da qual ora escrevo, e [4]ainda estou em vias de deixá-la na outra viagem que passarei a descrever.²⁰⁰

A primeira parte da oração [0] situa-se no presente do indicativo, em seguida [1] leva-se para o passado (“capítulo anterior ajudou”) com o pretérito perfeito e retorna-se [2] ao presente do indicativo (“empreendo”), para lançar-se outra vez ao passado [3] com um particípio e pretérito perfeito (“visto que saí”) e finalmente projetados num futuro do presente [4] (passarei a descrever). Por causa dessa expansividade temporal que a literatura permite, alguns autores defendem a separação de termos. Pois as técnicas cinematográficas, como os “flashbacks”, estariam conectadas necessariamente ao tempo presente e, portanto, seriam limitantes.

But the terms “flashback” and “flashforward” should probably be limited to the specifically cinematic medium. It was not mere ignorance of the literary tradition that led early filmmakers to introduce these colorful metaphors. In the cinema, “flashback” means a narrative passage that “goes back” but specifically visually, as

¹⁹⁶Genette, 1972, p.79

¹⁹⁷Robbe-Grillet, 1969, p.101

¹⁹⁸Gaudreault, 2009, p.131-132

¹⁹⁹Idem, 2009, p.135

²⁰⁰TS, VII, 28, p.500

a scene, in its own autonomy, that is, introduced by some overt mark of transition like a cut or a dissolve [...] Flashbacks and -forwards are only media-specific instances of larger classes of analepsis and prolepsis.²⁰¹

Os termos analepse e prolepse foram criados para “evitar os termos ‘retrospecção’ ou ‘antecipação’, que poderiam marcar a análise temporal com conotações demasiadamente psicológicas, e também flash-back ou flash-forward, cuja utilização está bastante ligada à exclusiva análise das imagens.”²⁰² Genette as define assim: “as prolepsis any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later, designating as analepsis any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment.”²⁰³ Por serem restritivas, “flashbacks” e “flashforwards” não são tão comuns na literatura quanto analepses e prolepses. Muito do que é classificado como “flashback” é, na verdade, analepse. A situação é mais crítica no caso dos “flashforwards”, que são incomuns até no cinema.²⁰⁴

Afinal, as obras realizam “flashbacks”, “flashforwards”, analepses ou prolepses? Para TS, a comparação seria facilitada se Rouanet tivesse elencado qualquer exemplo, mas não o fez, limitando-se a comentar brevemente sobre a organização do enredo. A maior parte da narrativa é analéptica se considerado que Tristram já adulto reconta histórias de sua infância, porém, as prolepses são um pouco mais raras. Um exemplo claro ocorre logo no primeiro volume, quando Tristram conta sobre o esfacelamento de seu nariz, que será narrado posteriormente: “so that I was doom’d, by marriage articles, to have my nose squeeze’d as flat to my face, as if the destinies had actually spun me without one.”²⁰⁵ Entretanto, não há exemplos de “flashback” e “flashforwards”, porque Tristram com sua mediação assegura que nada do passado seja visto como presente. “O narrador invade o passado do seu personagem, com vistas a modificar seu futuro. É o que ocorre quando Tristram avisa o tio, há muito falecido, de que a viúva Wadman estava com más intenções.”²⁰⁶ Em EEMC a situação é diferente, ocorre tanto prolepses e analepses quanto “flashbacks”, mas não “flashforwards”.

²⁰¹Chatman, 1978, p.64: Mas os termos “flashback” e “flashforward” provavelmente deveriam ser restringidos ao meio cinematográfica. Não foi mera ignorância da tradição literária que levou os primeiros cineastas a introduzir essas metáforas vivazes. No cinema “flashback” significa que um momento narrativo “volta no tempo” mas especificamente de forma visual, como uma cena com sua própria autonomia, isto é, introduzido por uma marcação óbvia de transição como um corte ou fusão [...] “Flashbacks” e “forwards” são apenas instâncias específicas de uma mídia, pertencentes à classe maior de analepse e prolepse

²⁰²Gaudreault, 2009, p.136

²⁰³Genette, 1980, p.40: Como prolepse qualquer manobra narrativa que consiste em narrar ou evocar com antecedência um evento que ocorrerá depois, designando como analepse qualquer evocação posterior de um evento que ocorreu antes do ponto em que a história se encontra em um dado momento.

²⁰⁴Gaudreault, 2009, p.142

²⁰⁵TS, I, 15, p.38

²⁰⁶Rouanet, 2007, p.127

Mesmo os “flashbacks” ocorrem em pouca quantidade. O trecho 35, “Tudo Acaba”, começa com uma prolepse: “Se daqui a alguns milhares de anos sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio estômago”²⁰⁷, mas termina em um “flashback” do personagem, que revivencia uma situação traumática: “o sujeito no farol se assusta e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado o povo puto atrás dele”²⁰⁸. Portanto, essa faceta da linguagem cinematográfica não é usada por Sterne e é usada de forma insípida por Ruffato, o que até então não justificaria que suas narrativas sejam caracterizadas como cinematográficas.

2.3.2 - Foco

O escritor James Baldwin costumava dizer que a pintura ensina os escritores a ver melhor. Por exemplo, os reflexos nas poças de água, os detalhes em um objeto. Em suma, a ver a beleza do mundo.²⁰⁹ O mesmo pode ser dito sobre o cinema, que exerceu forte influência na literatura, principalmente na maneira de se trabalhar uma imagem. A crítica costuma associar à EEMC alguns efeitos cinematográficos específicos. “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos... Sei que me joguei voraz pelos setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a sufocante paulicéia.”²¹⁰ Sérgio Sant’anna tem a mesma opinião: “E aproximando sua câmera em zoom, foi capaz de capturar uma amostragem exemplar dos seres no espaço, em suas ansiedades, angústias, dores e prazeres.”²¹¹ Nas análises da obra destacam-se, além dos “flashbacks” e “forwards”, os “close-up” e “zooms”. O “close-up” é uma tomada do plano que preenche o enquadramento com seu objeto para trazer uma carga dramática a imagem, já o efeito de zoom é um movimento da câmera que puxa ou afasta a imagem. Para entender a relação com a literatura compara-se a forma de visualização da imagem fornecida pelo texto com a do filme: “Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais. Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro.”²¹² Muitos autores insistem que no ato do cinema, a imagem

²⁰⁷EEMC, 35, p.64

²⁰⁸Idem, 35, p.65-65

²⁰⁹Baldwin, 1984.

²¹⁰Abramovich, 2001

²¹¹Sant’anna, 2007

²¹²Dondis, 1997, p.14

cinematográfica invade e substitui essa visualização. “Christian Metz e outros argumentaram que no século XX tanto o cinema quanto a televisão entraram em uma ‘concorrência funcional’ com o devaneio.”²¹³ Logo, porque o produto da visualização na literatura e do cinema são similares, é possível compará-los. Neste caso, trabalha-se especificamente os objetos e os personagens.

Como visto anteriormente, em EEMC, as listagens e os objetos são caracterizados pelo busca do indivíduo. Os trechos “Na ponta do dedo” demonstram um personagem lendo vagorosamente e não um “close” em cada item. A mesma relação ocorre em TS, após Walter buscar sobre calções mas ser apresentado a uma longa listagem de roupas do vestuário antigo: “—Mas o que tem tudo isso a ver com os calções? Perguntou-se meu pai. Rubenius pôs-lhe diante, sobre o balcão, todos os tipos de calçados que foram moda entre os romanos.— Havia”²¹⁴

O sapato aberto.
 O sapato fechado.
 A sandália.
 O sapato de madeira.
 O soco.
 O coturno.
 E O calçado militar com tachões, de que Juvenal dá
 notícia.
 Havia Os tamancos.
 As galochas de sola de madeira
 Os pantufas
 As chancas
 As sandálias com correias [...]²¹⁵

Observa-se que é uma listagem focalizada no personagem, a reação de Walter e não os objetos em si. Isto é, porque a visualização na literatura é plural, enquanto no cinema o controle é maior, cuja visualização já vem pronta. Quando lê-se uma listagem é possível observar um objeto por vez, como se fosse um “close-up” para cada item, ou juntá-los em uma imagem, de acordo com um nexos. A forma de visualizar na literatura é influenciada principalmente pelo ritmo. Se o ritmo de leitura é acelerado, o leitor não demora-se em cada objeto, busca as conexões. Assim, na visualização decorrente do exemplo de TS, Rubenius pode colocar cada calçado por vez no balcão, ou jogá-los todos juntos. A mesma possibilidade de leitura pode acontecer no trecho 32, “Uma copa”, de EEMC. Mas como a leitura de ambos

²¹³Crary, 2013, p.103

²¹⁴TS, VI, 19, p.433

²¹⁵TS, VI, 19, p.433

é feita de forma acelerada, os objetos não são visualizados separadamente, logo não se caracterizaria o “zoom”. Entretanto, os “closes” não se referem apenas a objetos. No cinema é usado também para mostrar uma expressão facial, ou um detalhe físico em algum personagem. Essas imagens, ao contrário dos objetos, ocorrem nas obras analisadas, que preferem trabalhar as relações humanas a uma objetificação fetichista. Em EEMC isso acontece de forma ambígua, por exemplo, no trecho 37, “Festa”, ao listar diversos objetos usados por uma paciente sofrendo com a AIDS, mas o foco narrativo é a história e a personalidade de Idalina. “Suspirosa, Idalina na pele cinza do rosto macilento o algodão desliza a base espalha o creme aviva o pó-compacto o blush os olhos sombreia de azul batom vermelho delineador lápis rímel.”²¹⁶ Em TS, um exemplo é quando Walter, profundamente triste, atira-se prostrado na cama:

A palma de sua mão direita, quando tombou sobre o leito, segurou-lhe a fronte cobriu-lhe quase totalmente os olhos; afundou-se, de manso, junto com a cabeça (o cotovelo deslizou para trás) até o nariz tocar a colcha;—o braço esquerdo pendeu, insensível, do lado do leito, descansando os nós dos dedos na asa do urinol, que ressaltava sob o rodapé da cama, —a perna direita (por estar a esquerda encolhida contra o corpo) ficou dependurada a meio sobre o lado do leito, cuja beira lhe pressionava a tíbia.— Ele nem o sentia. Um pesar permanente, inflexível apoderara-se de todas as linhas de seu rosto.²¹⁷

2.3.3 – Montagem/Colagem

Por fim, a montagem “constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica e uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra ‘montagem’. Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração.”²¹⁸ Este elemento é o mais relacionado à literatura e cujas influências mútuas são vastas. Como apontado por Leyla Perrone-Moisés, por exemplo: “O cinema e as séries televisivas, com seus cortes abruptos na ação, passando de um cenário a outro e de uma personagem a outra, liberaram a narrativa escrita da velha explicação introdutória ‘Enquanto isso...’”²¹⁹ Outro conceito correlato é a colagem, procedimento originado nas artes plásticas modernas, em particular na pintura cubista, que fazia uso de imagens e texturas, não

²¹⁶EEMC, 37, p.68

²¹⁷TS, III, 29, p.232-233

²¹⁸Martin, 2005, p.167

²¹⁹Perrone-Moisés, 2016, p.176

necessariamente vinculadas ao tema, para compor a obra.²²⁰ O seu uso é parecido com o da montagem.

A essência da collage é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora.²²¹

Entretanto, a junção de ambos os conceitos nesta seção não se deve apenas pelas similaridades, mas também por serem associados a Ruffato de forma indistinta. Karl Erik Schøllhammer, por exemplo, ressalta a presença da montagem e da colagem de uma só vez.

Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista lançando mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes.²²²

Apesar de similares, as técnicas exercem funções diferentes na literatura. “A colagem exerce a mesma função que nas artes plásticas e uma conseqüente disfunção na poesia, já que a organização caótica dos signos, regida pela finalidade plástica, faz pender a dominante para o aspecto sensório-visual do trabalho.”²²³ É frequentemente realizada pela inclusão de palavras estrangeiras e alusões que não são conectadas por um sentido unificador, mas um critério estético.

No entanto, a desorganização da sintaxe é o que caracteriza a colagem e a distância do método da montagem. O caos composicional não permite mais do que uma série de leituras fracionadas do trabalho, onde cada signo responde por si e reage aleatoriamente com o resto.²²⁴

Em comparação, a montagem busca um sentido e deve ter algo que as unifica. “A montagem no cinema é o método que não leva em conta essencialmente o conteúdo das imagens, mas a ‘impressão final do espectador’, fundada no ritmo das tomadas, o que faz com que Martin adote o nome de ‘montagem rítmica.’”²²⁵ Para Marcel Martin, a unificação se realiza pela proximidade do assunto. “Entre dois planos deve existir, em primeiro lugar,

²²⁰Menezes, 1991, p.113

²²¹Ismael, 1984, p.9 apud Cohen, 2009, p.64

²²²Schøllhammer, 2007, p.71

²²³Menezes, 1991, p.114

²²⁴Idem, 1991, p.116

²²⁵Idem, 1991, p.125

continuidade de conteúdo material, isto é, a presença num e noutra de um elemento idêntico que permitirá a identificação rápida do plano e de sua situação.”²²⁶ Com base nas definições, montagem e colagem se aplicam as obras? Levy acredita que ambas estão presentes em EEMC.

O estilhaçamento da narrativa nos remete à idéia de enquadramento cinematográfico, como se cada fragmento correspondesse a um determinado quadro. São como diferentes takes, ora mais nítidos, ora mais borrados, mas sempre uma imagem. As narrativas transmitem flashes da realidade, como se apanhados por uma câmera. Os cortes bruscos, a montagem, os diferentes ângulos e a simultaneidade do tempo (todas as histórias se passam num único dia – 9 de maio de 2000 – em São Paulo) revelam estratégias utilizadas pelo cinema.²²⁷

Os diversos nexos propostos pela obra influenciam a visão de montagem. No entanto, essa opinião está longe de ser unânime. Há aqueles que dizem que Ruffato trabalha apenas com a colagem. Andrea Hoosne sustenta que o leitor de EEMC busca um eixo unificador ao se ver “diante dos diversos ready-made, das variações de registros linguísticos, das colagens que o texto congrega, da dúvida se os vários trechos são fragmentos que ambicionam a superposição [...] ou se são coletânea de poemas em prosa, contos, cenas etc.”²²⁸ Na sua opinião, por não haver um eixo, não há montagem.

Nos casos em que a individuação está ausente do texto, como em EEMC, já não se trata, por outro lado, da montagem, ou do conjunto de metáforas individuais que se agrupam sem uma necessidade lógica, para manter como esteio as formulações de Eisenstein – base de toda teoria da montagem, seja ela em cinema ou em literatura – pois que a montagem implica a ideia de combinação e pressupõe, ainda que liberta da linearidade do discurso, uma “representação perfeitamente acabada”, uma “justaposição de blocos.”²²⁹

O argumento usado para sugerir a colagem é a inserção de material externo, como os anúncios publicitários. Esses, por possuírem um sentido autônomo e fechado na própria imagem, caracterizariam a técnica.

Esses fragmentos têm uma característica ambígua de serem signos da cidade incluídos entre os signos da ficção, obtendo assim uma concretude objetiva como se fossem objetos de uma bricolagem textual, “coisas” coletadas na rua, índices referenciais da cidade presentes na colagem do texto com o poder de arraigar ou indexar o texto no real.²³⁰

²²⁶Martin, 2005, p.179

²²⁷Levy, 2003, p.176-177

²²⁸Hossne, 2007, p.35

²²⁹Hossne, 2007, p.36

²³⁰Schøllhammer, 2007, p.71

Apesar de ser possível pensar alguns trechos de EEMC como unidades autônomas, as inserções também são ancoradas no conjunto. A imagem formada não é apenas o anúncio por conta própria, mas o indivíduo por trás e suas relações com a cidade. De acordo com essa linha de raciocínio, Ruffato realiza uma montagem, mas não colagem, pois seus fragmentos trabalham em conjunto para ressaltar uma totalidade da vida em São Paulo. Este mesmo raciocínio se aplica a TS, cujos materiais distintos como os pareceres dos médicos de Sorbonne, possuem seu sentido realizado em conjunto e são unificados pela opinião de Tristram que os comenta.

2.4 - Performática

Na leitura das obras, a voz, o corpo e o ritmo exercem um papel forte. É de especial interesse a intersecção que as obras realizam com a poesia, o teatro e a música. Zumthor afirma que: “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que ai ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.”²³¹ O contexto de performance não se limita a declamação poética, mas ocorre também na leitura solitária. “Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.”²³².

Todavia, em relação ao ritmo, cabe uma ressalva: “Os efeitos rítmicos abarcam todas as estruturas do discurso: tanto a versificação quanto a distribuição das unidades narrativas; tanto a declamação musical quanto seu acompanhamento gestual.”²³³ Privilegiar a fonação se torna um problema na análise das obras, por conta de seu ritmo visual e corporal. Bakhtin comenta essa distinção:

Le problème de savoir si, dans le rythme, le primat appartient à l'oreille ou aux organes phonatoires ne peut recevoir de solution unique, valable pour toutes les étapes du développement historique [...]. Le problème se complique encore du fait que l'oeil. Qui est devenu l'intermédiaire entre l'oreille et les organes phonatoires, joue ici un rôle considérable. La généralisation de la représentation graphique de

²³¹Zumthor, 2014, p.55

²³²Idem, 2014, p.84

²³³Idem, 1993, p.171

l'oeuvre poétique a conduit incontestablement à l'affaiblissement et à la réduction de l'image sonore.²³⁴

Henri Meschonnic trata o ritmo como um movimento de significação, distanciando-se da pura oralidade. Assim, sua famosa tradução da bíblia para o francês, usa a visualidade dos espaços em branco e das palavras para alcançar um ritmo ideal. “Porque no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. [...] Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando corpo na linguagem.”²³⁵ Considerando o ritmo como uma estrutura que perpassa vários sentidos, analisa-se três aspectos nas obras: 1) Musicalidade; 2) Teatralidade; 3) Ritmo Plural. O primeiro ponto diz respeito à relação das obras com a música e o ritmo oral. Já o segundo ponto, refere-se a relação com o teatro e ao ritmo corporal. Por fim, o terceiro ponto trata a relação da poesia e do ritmo visual, oral e corporal.

2.4.1 - Musicalidade

Nas obras vicejadas, a música e a oralidade têm um papel importante. Em EEMC há trechos associados diretamente ao gênero musical, por exemplo, o trecho 4, “A caminho”, como apontado por Sandrini: “em vez de o narrador dizer que a personagem dança, ele nos dirá que a personagem—rege o tronco que trança, não só por um motivo de se criar aqui uma aliteração tronco/trança, mas de associar o tum-tum-tum-tum a um tipo de música eletrônica chamada trance.”²³⁶ Há um outro trecho que se aproxima de Sterne pela música: o trecho 28, “Negócio”, no qual um rico traficante de armas busca o filho na escola. “Haydn (Quarteto para Cordas em Sol, Opus 76, N. 1) conduz o carro, uma bolha fria, dezoito graus, no desgoverno da hora do almoço.”²³⁷ Quando esse fragmento é lido, também se escuta a música. Então, por que Haydn, e não Wagner? Afinal, a “cavalgada das valquírias” combinaria melhor com o tom nefasto do trecho. A resposta está na constante associação de Haydn com Sterne. “Laurence Sterne remains the only figure consistently associated with Haydn throughout the late eighteenth and early nineteenth centuries. It would appear, moreover, that Haydn is the

²³⁴Bakhtin 1981 apud Dahlet,1997. O problema de saber se, no ritmo, a primazia pertence ao ouvido ou aos órgãos fonatórios não pode chegar a uma solução única, válida para todas as etapas do desenvolvimento histórico [...]. O problema se complica ainda pelo fato do olho, que tornou-se intermediário entre ouvido e os órgãos fonatórios, desempenha aqui um papel considerável. A generalização da representação gráfica da obra poética conduziu incontestavelmente ao enfraquecimento e à redução da imagem sonora.

²³⁵Meschonnic, 2010, p.xxxii

²³⁶Sandrini, 2007, p.60

²³⁷EEMC, 28, P.53

only composer of his day to have been compared to this particular writer.”²³⁸ O que torna-se uma outra indicação de Ruffato à influência de Sterne em sua obra.

Entretanto, em EEMC, há outros trechos em que não se ouve as músicas. Uma menção a uma canção não é suficiente para que ela seja escutada na leitura, pois pode possuir outras funções. Por exemplo, no trecho 32, “Uma copa”, os CDs de “Só Pra Contrariar”, “Molejo”, ou “Xuxa”, são apenas observados, tornam-se objetos inertes que servem para questionar quem os possui.

Em TS, a função que a música exerce na obra é ampla. Toby está sempre a assobiar seu “lillibullero”: “Neste ponto, meu tio Toby, aproveitando-se de uma mínima no segundo compasso de sua toda, ficou assoviando uma nota sustentada até o fim da frase.”²³⁹ Esta canção popular de origem irlandesa é usada quando Toby sente-se envergonhado por algum assunto, geralmente de teor sexual. Toby assobia a melodia para não escutar o que lhe desagrade. Sua importância é tão grande, que algumas edições de TS, à revelia de Sterne, incluem a letra da música e sua partitura. Termos musicais e onomatopeias são constantes, por exemplo: “Ptr.r.r..ing—twing—twang—prut—trut—eis um violino danado de mau.—Sabeis se meu violino está afinado ou não?—trut..prut.—Deveriam ser quintas.—Está pessimamente afinado—tr...a.e.i.o.u.—twang.”²⁴⁰ Em EEMC, “o violão no aconchego dos braços, as unhas bem tratadas sem esmalte arranham as cordas, blem-blom, blem-blom.”²⁴¹

A musicalidade não se define apenas pela relação com a música, inserida de forma direta ou não. Diz respeito também à oralidade, que nas obras é caracterizada pelas repetições, ora acelerando ou retardando o ritmo de leitura. Levy pergunta-se: “Quais são os efeitos desta repetição constante? O que consegue o romance quando repete insistentemente algumas palavras?”. Expandimos este questionamento à TS.

Na obra de Sterne, a alternância rítmica exerce função estrutural. Observa-se isto na queda em câmera lenta de Dr.Slop contraposta à velocidade de Obadiah, cujas ações ocupam menos espaço na narrativa: “quando Obadiah e seu cavalo de tiro surgiram na curva, rápidos, furiosos,—zás!—bem em cima dele!”²⁴² A reação de Dr. Slop é marcada pela repetição de palavras.

²³⁸Bonds, 1991, p.58: Laurence Sterne permanece a única figura constantemente associada à Haydn durante o final do século 18 e o início do século 19. Além do mais, aparentemente Haydn é o único compositor de sua época a ser comparado com esse escritor em particular

²³⁹TS, III, 11, p.199

²⁴⁰TS, V, 15, p.373

²⁴¹EEMC, 43, p.80

²⁴²TS, II, 9, p.134

Que poderia fazer o Dr. Slop?—Fez o sinal da cruz † — Irra!—mas o doutor, senhor era papista.—Não importa; ele teria feito melhor se se agarrasse ao arção. Pois agarrou-se.—como as coisas aconteceram, antes não tivesse feito nada, absolutamente;—pois, ao persignar-se, deixou cair o chicote,——e ao tentar apanhá-lo entre seu joelho e a aba da sela, perdeu o pé do estribo,——e, ao perdê-lo, perdeu o assento,——e, em meio a tantas perdas (as quais, diga-se de passagem, mostram quão pouco ganha alguém em persignar-se), o infeliz doutor acabou perdendo a presença de espírito.²⁴³

Quando a repetição perpassa vários capítulos, estimula-se um ritmo digressivo. Por exemplo, quando Toby tenta expor sua opinião diversas vezes, repetindo a frase: “Eu desejaria, disse o tio Toby, que tivésseis visto que exércitos prodigiosos tínhamos em Flandres,”²⁴⁴ no capítulo 18 do segundo volume e posteriormente nos capítulos 1, 2 e 6, do terceiro volume. Ao contrário, em outras ocasiões a repetição acelera o ritmo. A viagem de Tristram para a França é um exemplo claro: “E assim, a toda a velocidade possível, de Ailly-au-clochers, fui a Hixcourt, de Hixcourt, fui a Pequignay, e de Pequignay, fui a Amiens, cidade a cujo respeito nada tenho a informar-vos.”²⁴⁵ Na obra como um todo, a alternância rítmica imprime uma precariedade ao texto. Pois, surpreende o leitor que esperava um tratamento longo e demorado sobre a situação abordada, mas em vez disso recebe uma narrativa lacunar.

Essas sutis manobras shandianas de promessa e despiste, de incitação e desapontamento, ilustram à maravilha o conceito de forma literária proposto por Kenneth Burke como a psicologia do leitor, ou seja: a criação de uma apetência na mente [do leitor] e a adequada satisfação dessa apetência.²⁴⁶

Em EEMC, a alternância também é essencial, o trecho de número 56, “Slow motion”, deixa a narrativa em uma velocidade mínima pela repetição da frase: “a lata semivazia de cerveja descreveu uma trajetória descendente em rotação na diagonal.”²⁴⁷ Uma ação que demora segundos, talvez milésimos de segundo. Ocorre que a cada “trajetória descendente em rotação diagonal”, a situação é descrita de forma extensiva até atingir o “cocoruto de um sujeito”. Neste ponto, o ritmo inverte-se, as descrições que eram pormenorizadas em parágrafos de 12 linhas transformam-se em um diálogo acelerado. Salles cita outros exemplos:

É interessante observar que essa sintaxe ligeira mistura-se com o vagar de cuidados e numerosas repetições. Tomemos dois exemplos interessantes desse lento dizer. No

²⁴³TS, II, 9, p.134

²⁴⁴TS, II, 18, p.168

²⁴⁵TS, VII, 16, p.482

²⁴⁶Paes, 1984, p.38

²⁴⁷EEMC, 56, p.101

fragmento 17. “A espera”, o trecho “a calça de moletom cinza arrasta o chinelo-raider” é repetido duas vezes, trazendo a lentidão do arrastar, que ecoa na escolha feita, em outro momento, de cinco repetições, ao longo do fragmento, do trecho “aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi”. Parece que as repetições fazem as personagens se movimentarem vagarosamente em seus cenários.²⁴⁸

Entretanto, o trecho apontado por Salles não é totalmente vagaroso, pois alterna momentos de grande velocidade. A partir do momento que o jovem sai de casa, a narrativa torna-se acelerada. O personagem se movimenta pela cidade cujas “vozes atropelam-se, amalgamam-se, aniquilam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, pulseiras brincos colares gargantilhas anéis, lã em gorros ponches blusas mantas xales, pontos-de-ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos-de-pipoca.”²⁴⁹ Por ter chegado adiantado a sua entrevista de emprego, “tem tempo”, e repete indignado “décima entrevista em dois meses, *Décima entrevista!*”. Após o desabafo uma elipse completa o resto do trecho. Outro exemplo de alternância ocorre no trecho 20, “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, que começa com uma única frase igual ao título. Em seguida, os parágrafos aumentam de tamanho à medida que a relação hipotética se solidifica. A extensão dos parágrafos se torna: 1, 6, 14, 14, 16, 23, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 1. No sétimo parágrafo chega-se ao ponto de parada. “Mas nós não nos conhecíamos”,²⁵⁰ e começa a acelerar até terminar com a morte. “O corpo foi encontrado hoje de manhã. O carro ainda não.”²⁵¹ A alternância rítmica na obra de Ruffato ressalta a mesma precariedade vista em TS, porém não apontando a fragmentação, mas uma união. Todos os trechos, sem exceção, estão presos a um ritmo alucinante, mesmo a desaceleração é momentânea.

2.4.2 – Teatralidade

As obras trabalham a voz e ritmo também de uma forma corporal. TS oferece uma leitura quase teatral, com direcionamentos como “fecha a porta”, ou “descem as cortinas”. Mas o questionamento principal desta obra está na maneira como as palavras se relacionam com o corpo, e em um nível mais amplo com a realidade. Nas palavras de Tristram não importa o quanto fale, o corpo e a presença de seu pai não podem ser transpostas. “Malgrado os muitos retratos que já dei do meu pai, por mais parecidos com ele que fossem nos estados

²⁴⁸Salles, 2007, p.45

²⁴⁹EEMC, 17, p.36

²⁵⁰EEMC, 20, p.42

²⁵¹EEMC, 20, p.42

de espírito e nas atitudes.—nem um só, ou todos em conjunto, poderão jamais ajudar o leitor a conceber como meu pai pensaria, falaria ou agiria.”²⁵² A narração é insuficiente, por isso acrescida com a performance.

The performance of language is at issue in the text as pervasively and intriguingly as the performance of the body. Perhaps more than any other fictional work of the eighteenth century, *Tristram Shandy* explores the conditions for the successful performance of conventional acts or procedures, specifically acts of utterance and their contextual surroundings.²⁵³

Uma figura que trabalha essa questão é Trim, orador que usa os gestos e posturas para complementar o significado de seus discursos. “Neste momento, estamos aqui, prosseguiu o cabo (batendo com a ponta do seu bastão no solo, para dar uma idéia de saúde e estabilidade)—e um momento depois!—(deixando cair o chapéu ao chão) já não estamos, desaparecemos!”²⁵⁴ Sua intensa preparação física para a performance de leitura do sermão de Yorick é característica.

Ele se postara diante de sua audiência com o corpo inclinado para a frente o bastante para formar um ângulo de 85 graus e meio em relação ao plano do horizonte:—ângulo esse que os bons oradores, a quem endereço o pormenor, sabem muito bem ser o verdadeiro ângulo de incidência persuasivo;—podereis predicar em qualquer outro ângulo,—sem dúvida alguma,—como se faz todos os dias;—qual o efeito produzido, porém—é coisa que deixo ao julgamento do mundo!²⁵⁵

EEMC tem uma performática aguda, afinal, foi levado para o teatro pela Companhia do Feijão, com o nome “Mireveja.”²⁵⁶ Dos 68 trechos, 24 estão presentes na peça. O trecho 53, “Tetrólogo”, marcadamente teatral, não foi adaptado. Outros trechos que aparentemente poderiam ser avessos a teatralização, o foram, como os classificados lidos por um locutor. EEMC trabalha o questionamento de Merquior quanto a relação do teatro e a literatura.

A partir desse repertório clássico, Grotowski institui um modo especial de contato com o texto, em nova convergência com as ideias de Artaud. Seu princípio é que o teatro não é nenhuma ilustração da literatura (como prova a energia cênica de teatros “sem textos” como a *commedia dell’arte*), mas antes o lugar de uma confrontação

²⁵²TS, V, 24, p.382

²⁵³King, 2006, p.129: A performance da linguagem está em questão no texto de maneira tão pervasiva e intrigante quanto a performance do corpo. Talvez mais do que qualquer outra obra de ficção do século 18, *Tristram Shandy* explora as condições para a performance bem-sucedida de atos ou procedimentos convencionais, especificamente atos de declamação e seus contextos.

²⁵⁴TS, V, 7, p.363

²⁵⁵TS, II, 17, p.147

²⁵⁶A adaptação está disponível na íntegra no canal de youtube da Companhia do Feijão: <https://www.youtube.com/watch?v=vMuMoMZxaR0>

A leitura é feita de forma direta, não se deixa muito espaço para que se trabalhe o ritmo de uma forma diferente, que aumente a ambiguidade. O trecho enfatiza as dificuldades inerentes a uma adaptação, pois privilegiou uma performance oral e corporal e deixou de lado o aspecto visual da palavra.

Poetry written with few or no punctuation marks permits a word or a line to float. It is a means of creating transition. If a line is combined by the reader with the previous word or line, it has one meaning; with the next, a different. Sometimes the writer wishes both meanings. [...] Ambiguity of line cannot be conveyed by recitation; it is only possible in the written word.²⁶³

Os espaços em branco costumam representar silêncios e pausas rítmicas, que podem ser parcialmente transposta para a verbalização, porém, neste caso representa também uma ação. O ato de leitura do personagem que busca o horóscopo mas só lê o que lhe interessa, “mais dinheiro e prestígio”, e ignora as partes em branco que não foram lidas. Para quem vê de fora (o leitor da obra), o mesmo trecho de EEMC pode ser lido de formas diferentes, sobrepondo ou cruzando as frases: “A vibração do número de hoje estimula a realização dos aspectos materiais da vida, o momento é para ser prático e objetivo, pode receber uma promoção de mais dinheiro e prestígio, pode contar com a ajuda um amigo influente, ou herança”. A vocalização rejeita a ambiguidade. “Na materialização da cena, o teatro perde, em muitas ocasiões, para a literatura, que sempre ao caminhar sobre o discurso do imaginário tem a possibilidade da obra aberta (na descrição do livro a fantasia é do leitor; na cena uma das possibilidades já está delimitada)”.²⁶⁴

2.4.3 – Ritmo Plural

As obras pedem uma concepção plural de ritmo. Fanning comenta o desejo de Sterne de que o volume 3 de TS fosse recitado em público. Mas, como se declama os asteriscos e os travessões? Na excomunhão, lê-se em latim ou a tradução? Como se lê a página marmoreada

²⁶³Smith, 2004, p.61: Poesia escrita com pouca ou nenhuma pontuação permite que uma palavra ou linha flutue. É um meio de criar uma transição. Se a linha é combinada pelo leitor com a palavra ou linha anterior, isso tem um significado. Com a próxima linha, outro significado. As vezes o escritor deseja os dois sentidos [...] A ambiguidade da linha não pode ser expressa pela recitação; é apenas possível na palavra escrita

²⁶⁴Cohen, 2009, p.119

do mesmo volume?²⁶⁵ “Tristram Shandy is a visual text that problematizes the conventions of oral delivery”²⁶⁶. Em complemento ao ritmo oral e corporal, as obras usam o ritmo visual. A aproximação com a poesia visual é flagrante. No caso de EEMC, Schöllhammer chama atenção ao uso das experiências futuristas e dadaístas. Outros associam diretamente à poesia concreta: “Vãs não foram também as provocações do concretismo na dissecação do discurso [...] Uma formidável linha evolutiva – Oswald-Concretistas-João Antônio-Ignácio-Ruffato que tem como foco principal a cidade de São Paulo.”²⁶⁷ Dada as semelhanças no ritmo visual imposto em TS, ambas as obras realmente adequam-se a tais gêneros?

Philadelpho Menezes aponta uma divisão na poesia visual: a espacializada que se caracteriza pela “conformação de palavras ocupando o espaço da página, mas mantendo, em regra, a sintaxe verbal inalterada (mais do futurismo, e dadaísmo, que do concretismo)”²⁶⁸ e a poesia concreta propriamente dita. A nomenclatura proposta pelo autor explica também os precursores confessos do concretismo, apontados no manifesto “plano-piloto para poesia concreta”.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l'idée”: **espaço (blancs) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição**. Pound (the cantos) : método ideográfico. joyce (ulysses e finnigans wake) : palavra-ideograma; **interpenetração orgânica de tempo e espaço**. cummings: atomização das palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes) : como visão, mais do que realização. Futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. No brasil : oswald de andrade (1890-1954) : “em comprimidos, minutos de poesia”. João cabral de melo neto (n. 1920 — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode) : linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.²⁶⁹

As características desses autores incluem-se na poesia concreta, em comparação na poesia espacializada estão presentes apenas técnicas grifadas acima. Ou seja, o espaço da página é utilizado em sentido rítmico-organizacional e as lacunas: “assumia uma conotação simbólica de vazio, de dificuldade do ato de escrever, de silêncio, o que rarefazia o campo relacional das palavras, na poesia concreta o arranjo do signo verbal na página adquire uma função de organização estrutural.”²⁷⁰

²⁶⁵Fanning, 1998, p.431

²⁶⁶Idem, 1998, p.431: Tristram Shandy é um texto visual que problematiza as convenções da performance oral

²⁶⁷Ricciardi, 2007, p.50

²⁶⁸Menezes, 1991, p.13

²⁶⁹Campos, 1975, p.156 – Grifos nossos

²⁷⁰Menezes, 1991, p.43

Neste momento, surge a poesia concreta detectando a crise do verso e tentando reordenar o caos gráfico do esfacelamento da linearidade. Para tanto, o concretismo abre o período de implosão do sistema poético verbal ao resolver o problema de espacialização dirigindo-se ao centro da verbalidade, com a ruptura da sintaxe verbal, reaglutinando as palavras pela similaridade sonora e na ocupação racional do espaço da página.²⁷¹

TS e EEMC estariam relacionados à poesia espacializada ou a poesia concreta? Um renomado poema do concretismo permite entender melhor esta relação: “Ovonovelo” de Augusto de Campos.

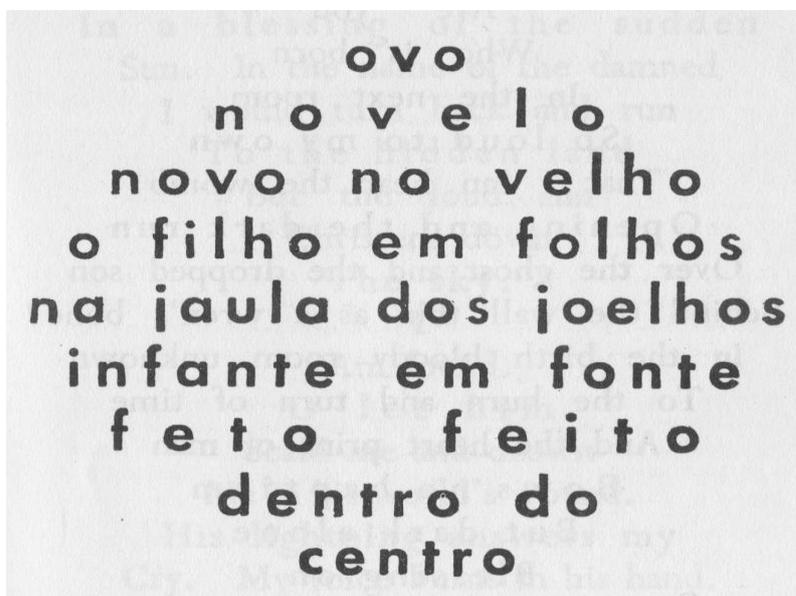


Figura 10: Ovonovelo. Fonte: Campos, 1975, p.133

Um dos elementos que chamam a atenção no poema é a forma de caligrama, ou seja, um texto em que as linhas formam um desenho. O conteúdo é trabalhado em trocadilhos ritmados e encadeados de cima para baixo. O espaçamento entre palavras e o “kerning”²⁷² das letras são tratados de forma estrutural, ou seja, os espaços em brancos entre elas não são uma chave de leitura: não soletra-se uma letra de cada vez. O espaço em branco no resto da página também não influencia a leitura, o fato de estar centralizado ou não segue um aspecto de balanceamento estético da imagem e não uma significação. Mas que relaciona-se com o corpo, como poderia dizer Ladislav Mandel:

²⁷¹Menezes, 1991, p.13

²⁷²Refere-se ao processo de adicionar ou remover o espaço entre as letras, para melhorar a legibilidade ou estética de um texto. O termo em português é “crena”, porém, não é comumente usado.

O primeiro nível da percepção das formas como sinais abstratos ocupando um espaço nos remete ao nosso sentido de gravitação, ao nosso sentido de equilíbrio e de repouso e (por meio das distorções causadas pela imperfeição de nossos órgãos de visão) à nossa própria projeção no espaço, comum ao universo físico e ao sistema nervoso.²⁷³

Na figura 11 abaixo, o trecho 45, de EEMC insinua algumas diferenças. A função do espaço em branco é diferente da realizada no poema de Augusto de Campos. O contexto do trecho é dentro de um ônibus, o segundo parágrafo termina em “corpo”, como se o focalizasse e o espaço em branco nas linhas horizontais serve para ressaltar o tempo e o movimento. Portanto, o corpo oscilando para frente e para trás, no balançar do ônibus. Como ressaltava Kandinsky: “A criação ritmada do poema encontra sua expressão nas linhas retas e curvas, e sua alternância lógica se desenha com uma precisão gráfica na métrica poética.”²⁷⁴ A linha em EEMC expressa este ritmo para criar um significado que não é fechado na imagem, mas no conjunto dos passageiros.

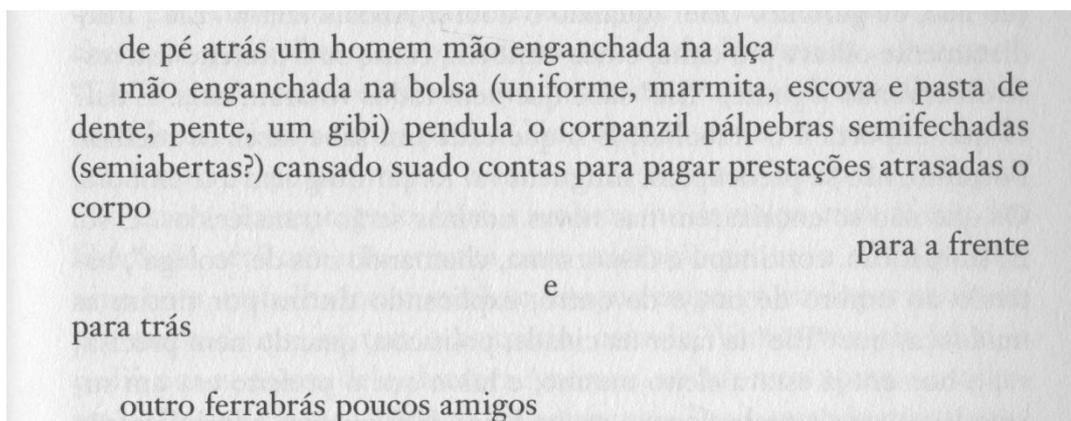


Figura 11: Trecho 45 - Vista Parcial da Cidade. Fonte: EEMC, 45, p.83

Um trecho no volume VII de TS também demonstra a diferenciação. A abadessa e sua criada, por medo de pecarem ao falar palavrões, decidem que: “como um pecado venial é o menor e o menos grave dos pecados, —se for dividido ao meio [...] acaba ele por diluir-se tanto que deixa de ser pecado.”²⁷⁵

²⁷³Mandel, 2011, p.33

²⁷⁴Kandinsky, 1997, p.89

²⁷⁵TS, VII, 25, p.494

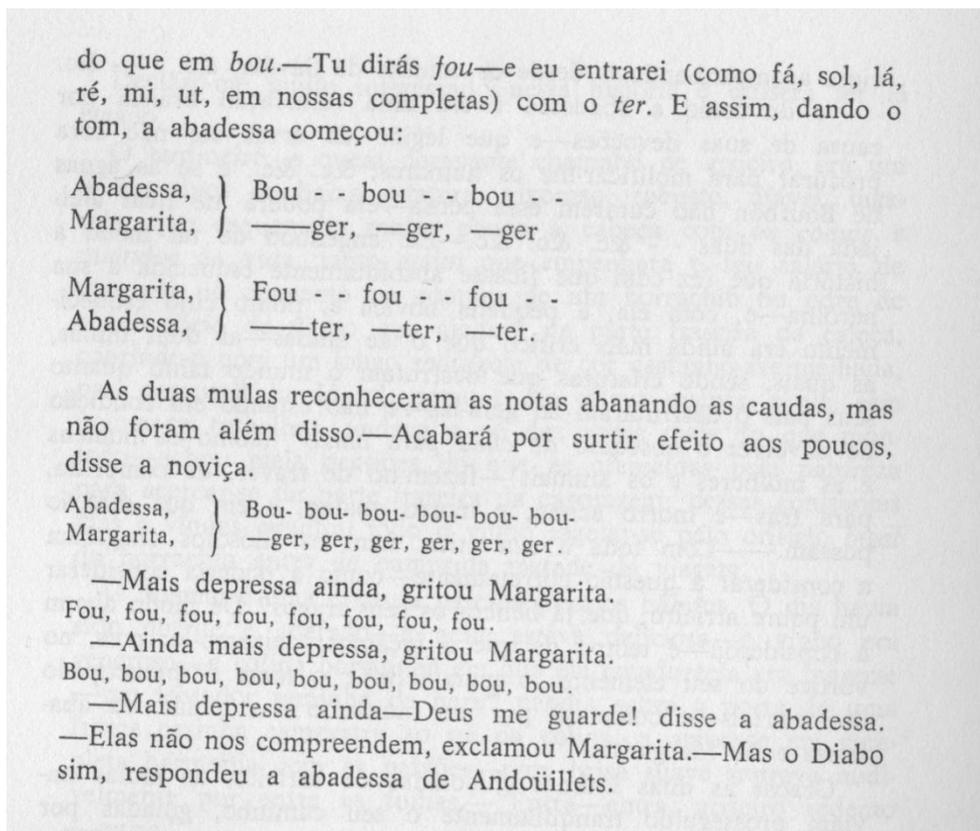


Figura 12: Os palavrões da Abadessa. Fonte: TS, VII, 25, p.495 .²⁷⁶

Percebe-se que os espaços entre as palavras criam um ritmo auxiliado pelo tamanho da fonte gradativamente menor para dar a impressão de velocidade. A afirmação de Adorno: “There is no element in which language resembles music more than in the punctuation marks”,²⁷⁷ é demonstrada por Sterne com o abano das mulas às notas das palavras. Logo, os espaços em branco, tanto em TS quanto em EEMC, mudam a maneira de significar o texto ao inserir também um ritmo.

Every paragraph in the first edition of *Tristram Shandy* is separated by a double space. This spatial arrangement helps to establish a rhythm and a pace for the chapter—Because of the short paragraphs in volume 6 there is extra white space on each page [...] Treating the chapter as a score for performance, the question arises: should the pages be tuned more quickly, because we are receiving “less” information, or should the tempo of page turning be kept constant, and rests added to fill out the time of each page? The question is not so easily answered when one considers Sterne’s careful pacing (and spacing) of his sermonic discourses. The white space on the page is given meaning if we account for the resonance of the

²⁷⁶Neste caso, a piada se perde ao não ser traduzida. “Fou-Ter” é na verdade “foutre”, uma maneira vulgar de se referir ao sexo, e “bouger” significa mover, mas alude a “bugger”, outra palavra vulgar.

²⁷⁷Adorno, 1990, p.300: Na linguagem não há elemento que lembre mais a música do que a pontuação

preacher's voice. However, this chapter is not only a means to a performance: it is, in many ways, the performance itself, a ritualized space.²⁷⁸

Consequentemente, pela ausência de outros elementos do concretismo, conclui-se que ambas as obras estão mais conectadas à poesia espacializada. Afinal, se EEMC fosse realmente ligado a poesia concreta, o projeto gráfico não ficaria sob responsabilidade de outros profissionais. Não apenas o espaço em branco, mas as linhas também servem de indicativo da espacialização, pois os travessões na obra são usados como instrumento de performance ao cadenciar o tempo das narrativas. No caso de Sterne, “the extent to which the dash is used is truly staggering (9,560 times in 1,594 pages of text, or rather in 27,899 text lines, that is to say there is on average one dash in every three lines).”²⁷⁹ O termo alemão para o travessão é mais adequado ao sentido usado pelos autores: “Gedankenstrich, linha do pensamento.”²⁸⁰ Já que, de fato, quebram a estrutura sintática.

Sterne needed a much looser and less directed junction between units of meaning than normal syntax allows, for his psychology, for his narrative mode, for his manipulation of the reader, and for expressing his view of life. Dashes were invaluable for enacting the drama of inhibited impulse, of the sudden interruptions and oscillations of thought and feeling, which characterize Tristram both as a person and as a narrator.²⁸¹

Em EEMC, os travessões não são usados da mesma forma que Sterne, tanto em relação a quantidade, quanto ao tamanho. O autor irlandês utiliza o hífen, o travessão ene, eme, dois eme, e assim por diante, chegando, algumas vezes, a cobrir metade de uma página.²⁸² Ruffato utiliza apenas o hífen, o travessão ene, eme e dois eme. Os dois últimos sinais gráficos foram utilizados apenas na edição da Companhia das Letras, a indistinção nas

²⁷⁸Fanning, 1998, p. 444: Todo parágrafo na primeira edição de *Tristram Shandy* é separado por um espaçamento duplo. Esse arranjo espacial ajuda a estabelecer um ritmo e cadência para o capítulo. Por causa dos parágrafos curtos no volume VI, há um espaço em branco extra em cada página [...] tratando o capítulo como partitura para performance, levanta-se uma questão: deveriam as páginas serem viradas mais rapidamente, porque estamos recebendo “menos” informação, ou o tempo da página deve se manter constante pois o espaço adiciona serve para completar a cadência da página? A questão não é facilmente respondida quanto se considera a cadência (e espaçamento) cuidado de Sterne em seus sermões. O espaço em branco na página é significado se levarmos em consideração a ressonância da voz do pastor. No entanto, este capítulo não é apenas um meio para a performance: ele é, de várias maneiras, a performance em si, um espaço ritualizado

²⁷⁹Voogd, 2006, p.115: A amplitude em que o travessão é usado é realmente assombrosa (9,560 vezes em 1,594 páginas de texto, ou melhor em 27,899 linhas, isso quer dizer que em média há 1 travessão para cada 3 linhas

²⁸⁰Tschichold, 2007, p.165

²⁸¹Watt, 1967, p.321: Sterne precisava de uma junção entre as unidades de sentido muito mais soltas do que a sintaxe norma permitia para sua psicologia, para seu modo narrativo, para seu manuseio do leitor, e para expressar sua visão de mundo. Travessões foram inestimáveis para encenar o drama do impulso desinibido, das súbitas interrupções e oscilações do pensamento e do sentimento que caracterizam Tristram tanto como pessoa quanto como narrador

²⁸²O espaçamento horizontal é medido em emes. Refere-se ao tamanho da letra eme em um tipo. Logo, o travessão dois eme equivale ao espaço usado por “mm” Ou seja: “—”.

outras edições dificulta a percepção das nuances dos sinais e a relação com Sterne. No caso do travessão dois eme, sua função é a mesma de TS: representa interrupção do pensamento e a passagem do tempo. Destaca-se um exemplo no trecho 16:

são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da (**nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?**) a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são paulo até que não é assim tão*
 — vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa
 — mas já não vivemos em guetos? *a violência*
 (johannesburgo, conhece?, *feia tão suja tão*
 à noite não se pode sair do) *perigosa*
 entra governo, sai governo, muda o quê? Na hora de pedir contribuições pra campanha são dóceis, são afáveis. a contrapartida... autoramía (:chamariz a menina — mostra pra mim deixa eu ver não conto pra) hélices o rio (podres, as águas) (**eu sei, também odeio escândalo, mas você**)

Figura 13: Travessões e fontes. Fonte: EEMC, 16, p.34

No total, este sinal foi utilizado 55 vezes como marcador temporal. Por exemplo, na figura acima, demonstra o intervalo entre chamar a menina e pedir para que mostre o corpo. Porque o tempo é melhor percebido em linha, do que em um espaço em branco. “O elemento tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto – o comprimento corresponde a uma noção de duração.”²⁸³ Nas obras dos autores, também são dignos de nota o uso dos tipos de fontes e pontuações como elemento de performance:

Bold font represents phonological accent, akin to shouting for emphasis, as in Pay Attention! Italics represent special use in American academic convention, foreign words and books titles, whispering or internal thought in a novel. [...] In each instance, a layer of textual meaning beyond lexical definition is added.²⁸⁴

²⁸³Kandinsky, 1997, p.86

²⁸⁴Majkut, 2014, p.136: Fontes em negrito representam acentuação fonológica, tal qual gritar para ênfase, como em Preste Atenção! Itálico tem um uso específico na convenção acadêmica americana, palavras estrangeiras e títulos de livros, sussurros ou pensamentos em um romance [...] Em cada instância uma camada de significação textual além da definição lexical é adicionada.

As obras utilizam estas associações tipográficas de forma recorrente, na figura 13, o trecho de EEMC demonstra o uso do negrito, itálico, tamanhos diferentes e uma fonte sem serifa dissimilar à usada no resto do trecho. O contexto do fragmento é de um empresário em um helicóptero, logo, o negrito é realmente usado para ênfase quando o personagem por causa do barulho é obrigado a levantar sua voz. O itálico representa seu pensamento ao observar a cidade de cima. A primeira observação: “vista de cima são paulo até que não é assim tão” não é verbalizada. Em resposta, o empresário transforma o que pensou para falar de outra forma: “vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa”. O conjunto desses elementos cria um itinerário do mundo do personagem, que vê a beleza da cidade e lamenta o dia que talvez não poderá mais observá-la.

Curiosamente, até mesmo a ousadia gráfica de EEMC, analisada em detalhe por Harrison, parece servir como uma forma de “coreografia”, pois marca os diálogos na página como se se tratassem de personagens no palco, ou “veste” diferentes falas com tipos distintos (itálico, negrito) a fim de caracterizar os personagens. As experimentações tipográficas tentam compensar a linearidade natural da escrita alfabética, criando uma forma de simultaneidade que ocorre mais facilmente no teatro por meio da distribuição espacial no palco, por exemplo, ou do uso simultâneo de diferentes formas de comunicação.²⁸⁵

Sterne também usa os mesmos elementos, mas incluem-se o versal-versalete para grifar algumas palavras, o itálico para representar outras vozes, a letra gótica para emular documentos oficiais, e as rasuras para cortar palavras. Há os tamanhos diferentes, por exemplo, na figura 12, da abadessa e sua criada. Na figura 14 abaixo, Sterne utiliza as aspas de forma personalizada.

²⁸⁵ Sá, 2007, p.95

“ May the Father who created man,
 “ curse him.—May the Son who suffer-
 “ ed for us, curse him.—May the Holy
 “ Ghost who was given to us in baptism,
 “ curse him (Obadiah.) — May the holy
 “ cross which Christ for our salvation
 “ triumphing over his enemies, ascend-
 “ ed,— curse him.

“ May the holy and eternal *Virgin*
 “ *Mary*, mother of God, curse him. —
 “ May *St. Michael* the advocate of holy
 “ souls, curse him.—May all the angels
 “ and archangels, principalities and
 “ powers, and all the heavenly armies,
 “ curse him.” [Our armies swore ter-
 “ ribly in *Flanders*, cried my uncle *Toby*,—
 “ but nothing to this.—For my own part,
 “ I could not have a heart to curse my
 “ dog fo.]

“ May

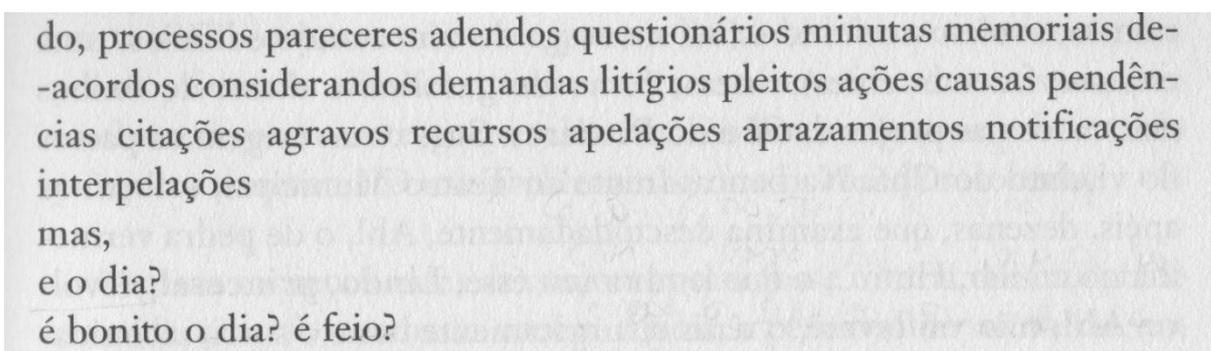
Figura 14: TS: Aspas. Fonte: Sterne, 1761

Este fragmento é um pedaço da excomunhão que durante toda a leitura é marcada por aspas: sinal de pontuação usada para afirmar que a fala não pertence ao autor. Todavia, em TS serve de comentário ao texto de formas diferentes. A reiteração de que a fala não é de Tristram demonstra o desapareço pela excomunhão, vista como algo ridículo. Apesar de parecer que as aspas estão gramaticalmente incorretas, não é o caso, pois em citações que compreendem mais de um parágrafo é possível pontuar-se com aspas o começo de cada um deles e fechar-se no último. Todavia esta regra é obscura e pouco utilizada, o que ressalta o aspecto de erudição desnecessária, e uma limitação da escrita.

The writer is in a permanent predicament when it comes to punctuation marks; if one were fully aware while writing, one would sense the impossibility of ever using a mark of punctuation correctly and would give up writing altogether. For the requirements of the rules of punctuation and those of the subjective need for logic and expression are not compatible: in punctuation marks the check the writer draws on language is refused payment. The writer cannot trust in the rules, which are often rigid and crude; nor can he ignore them without indulging in a kind of eccentricity and doing harm to their nature by calling attention to what is inconspicuous and inconspicuousness is what punctuation lives by.²⁸⁶

²⁸⁶Adorno, 1990, p.305: O escritor está permanentemente em uma situação complicada quantos aos sinais de pontuação; se fossemos completamente conscientes quando estivermos escrevendo, sentiríamos a

A mesma liberdade gramatical ocorre em EEMC, ao ignorar o uso de vírgulas e pontos finais para criar um ritmo frenético. Outro exemplo é a hifenação, também usada para efeitos rítmicos: “colchão-de-mola-de-casal”²⁸⁷ ou “ônibus-metrô-ônibus-dois-ônibus-trem-metrô.”²⁸⁸ Entretanto, na versão da Companhia das Letras, um caso em específico chama atenção, isto é, ao quebrar a regra da hifenação 44 vezes na narrativa, talvez de maneira não intencional e com outra função. Como se vê na figura a seguir.



do, processos pareceres adendos questionários minutas memoriais de-
-acordos considerandos demandas litígios pleitos ações causas pendên-
cias citações agravos recursos apelações aprazamentos notificações
interpelações
mas,
e o dia?
é bonito o dia? é feio?

Figura 15: Hifenação quebrada: Fonte: EEMC, 21, p.43

Apenas as palavras, as quais poderiam ser encavalgadas para dar outro sentido, são hifenadas com um duplo hífen. Como no trecho 7, que carne de sol é quebrada na última parte da palavra para criar a aliteração sol e sal, e deixar ambíguo: o sal da carne ou sal do suor? Todavia, este exemplo é uma das poucas exceções, já que esta maneira de pontuar não expande significativamente a interpretação da obra, além de não estar presente em todas as editoras.

In every act of punctuation, as in every such musical cadence, one can tell whether there is an intention or whether it is pure sloppiness. To put it more subtly, one can sense the difference between a subjective will that brutally demolishes the rules and a tactful sensitivity that allows the rules to echo in the background even where it suspends them.²⁸⁹

impossibilidade de usar as pontuações de forma correta e desistiríamos de escrever completamente. Pois os requisitos das regras de pontuação e os requisitos subjetivos da lógica e da expressão não são compatíveis: nos sinais de pontuação o cheque que o escritor escreve para a linguagem é sem fundo. O escritor não pode confiar nas regras, que frequentemente são rígidas e brutas; mas também não pode ignorá-las sem entregar-se a alguma excentricidade e desvirtuá-las ao chamar atenção ao que é inconspícuo, pois inconspicuidade é o meio de vida da pontuação

²⁸⁷EEMC, 9, p.22

²⁸⁸EEMC, 23, p.45

²⁸⁹Adorno, 1990, p.305: Em todo ato de pontuar, assim como toda cadenciamento musical, é possível dizer se há uma intenção ou se é puro desleixo. Para dizer de maneira mais sutil, é possível sentir a diferença entre uma

CONCLUSÃO

“Na verdade, a literatura é a tradição. E a renovação da literatura se dá no diálogo entre a renovação e a tradição.”

(Luiz Ruffato)²⁹⁰

No capítulo 1, trabalharam-se as relações de gênero de TS e EEMC, apesar dos romances serem avessos a classificações, observou-se como as obras usam o mesmo gênero literário e não se atém a ele, extrapolando-o. Não significa que devam ser vistas estritamente como sátiras menipeias, mas não se pode negar que ambas verteram da mesma tradição, adaptando suas características a contextos diversos. A sátira menipeia propôs um modelo teórico que provou-se útil para trazer à tona algumas relações das obras analisadas que talvez passassem despercebidas. Não apenas a relação de Ruffato com Sterne, mas de Ruffato com Petrónio e outros autores. Pensar no gênero e na tradição como elemento importante na literatura contemporânea pode parecer contraproducente, já que sugeriria uma imobilidade, como se pregasse aos escritores uma adequação aos modelos de “excelência” estabelecidos. Nesse ponto Todorov comenta que: “cada grande obra literária supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes; e assim por diante. O modelo, portanto nunca é definitivo.”²⁹¹ Portanto, a vanguarda está relacionada ao que veio antes, não é uma inovação que se dá espontaneamente, sem conexões. Ao contrário, é um processo longo que pensa todas as suas etapas.

No capítulo 2, concluiu-se que ambos os livros existem entre o interstício do contar e do mostrar, trafegando de um lado ao outro em liberdade. Para tanto, os autores fazem uso de outros gêneros artísticos como complemento ao significado de suas obras, demonstrando o aspecto híbrido e performático ao transcenderem uma pura textualidade, tanto que de uma forma parcial e anacrônica, TS usa a linguagem cinematográfica. Surpreendentemente, as obras, apesar de fragmentadas, se alinham à montagem cinematográfica e não à colagem. Também são alheios ao concretismo, adequando-se mais a uma poesia espacializada. As

vontade subjetiva que brutalmente demole as regras e uma sensibilidade arguta que permite que as regras ecoem no plano de fundo, mesmo quando as suspendem.

²⁹⁰Ruffato, 2004

²⁹¹Todorov, 2013, p.11

leituras dos romances exigem um papel ativo do leitor, que deve atualizá-la e performá-las, seja assumindo uma posição frente aos espaços em branco ou buscando conexões. Em suma, o leitor entra em contato com uma obra que não se limita ao livro. Observou-se também a relação plural que as obras mantêm com o ritmo, ao trabalhar os aspectos visuais, corporais e orais simultaneamente. A concepção de ritmo como um escoar ou fluir se faz tão presente quanto como movimento de significação. EEMC escoar como o rio Tietê, entrecortado e sinestésico, sujo mas belo. TS flui com o rio Ouse, cujas margens são contidas por antigas rochas sedimentares, mas a água nunca a mesma. Logo, um quadro clássico percorrido pelo novo.

A relação entre as obras pode ser representada pelo sentimento da página preta, de contraste e complementaridade. TS e EEMC, que são tão diferentes e separados por séculos, se contrastam para iluminar-se mutuamente. Pela moldura de um, percebe-se o outro. No diálogo entre elas uma constatação sobre a literatura é levantada. Que de fato, a literatura traz reflexos de épocas anteriores. O movimento da tradição é perceber e valorizar tais contribuições, como afirmado por Machado de Assis:

Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.²⁹²

Harold Bloom concorda com Borges quando este diz que cada escritor escolhe seus precursores, mas expande a relação: “Literary teaching is precisely like literature itself; no strong writer can choose his precursors until first he is chosen by them, and no strong student can fail to be chosen by his teachers.”²⁹³ Pode-se afirmar, que entre Ruffato e Sterne ocorre uma escolha mútua. Sterne e sua obra foram o gatilho necessário para Ruffato dar um passo em sua carreira literária. Em resposta, Ruffato reafirma o papel do escritor irlandês para a literatura brasileira. Assim como Machado de Assis, que apontou Sterne entre seus precursores, Ruffato faz o mesmo. Reconhecer a importância do escritor irlandês em sua obra é uma maneira de Ruffato apontar a outros literários a possibilidade de se manter o diálogo vivo. Tenha-se ou não o distanciamento de séculos, e mesmo quando se trata de literatura de vanguarda, a tradição não pode ser ignorada. A obra de Sterne ainda tem muito a oferecer.

²⁹² Assis, 1973, p.808

²⁹³ Bloom, 1974, p.537: O ensino literário é exatamente como a própria literatura; nenhum escritor talentoso pode escolher seus precursores antes de ser escolhido por eles, e nenhum estudante talentoso pode deixar de ser escolhido por seus professores

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Fanny. Orelha. In: RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2001.
- ADORNO, Theodor W. punctuation marks. In: *The Antioch Review*, Vol. 48, No. 3, Poetry Today (Summer, 1990), pp. 300-305.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973, Volume. 3, p.801-809.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Les frontieres entre poétique et linguistique. Tradução: Tzvetan Todorov. In: *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique suivi de ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981. pp.243-285.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernadini. 4ª ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BALDWIN, James. The art of fiction N.78. In: *The Paris Review*, n.91, Spring/1984, New York. Edição eletrônica disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/2994/james-baldwin-the-art-of-fiction-no-78-james-baldwin> Último acesso em: 21/08/2017.
- BALL, Allan P. *The Satire of Seneca on the Apotheosis of Claudius*. Londres: Macmillan, 1902.
- BLOOM, Harold. The Dialectics of Literary Tradition. In: *Boundary 2*, vol.2, n. 3. (Spring, 1974), pp.528-538.
- BONDS, Mark Evans. Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 1 (Spring, 1991), pp.57-91.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luiz Borges*, volume 2/ Rev. das trad. Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Globo, 2000.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 4.0). Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2011

- BURTON, Robert. *The anatomy of melancholy*. Philadelphia: E. Claxton, 1883.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta: Textos criticos e manifestos, 1950-1960*. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1975.
- CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASLON, William. *A specimen of printing types by William Caslon letter-founder to his majesty*. London: Galabin and Baker, 1785.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. *A cidade de São Paulo e o Mesmo (entre Ruffato, Runia e Tom Zé)*. In: Teresa – revista de Literatura Brasileira. N.10/11; São Paulo, p.266-281, 2010.
- CHATMAN, Seymour Benjamim. *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University, 1978.
- COHEN, Renato. *Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade*. In: Revista Sala Preta. Vol. 1, 2001, p.105-112 São Paulo.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CUDDON, J.A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5^a ed. USA: Wiley-Blackwell, 2013.
- DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: *Brait, Beth* (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Unicamp, 1997.
- DELGADO, Mirian Estides. Entrevista com Luiz Ruffato. In: *Alter – Revista de Estudos Psicanalíticos*. Vol 31 (½) – 2013 / Vol 32 (1) – Junho 2014.
- DePORTE, Michael V. “Digressions and Madness in ‘A Tale of a Tub’ and ‘Tristram Shandy.’” *Huntington Library Quarterly*, vol. 34, no. 1, 1970, pp. 43–57.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREITAS, Luana Ferreira de. *Sterne em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro*. In: Machado de Assis em linha. Rio de Janeiro, v.7, n.14, p.183-197, dezembro 2014.

FANNING, Christopher. On Sterne's Page: Spatial Layout, Spatial Form, and Social Spaces in Tristram Shandy In: *Eighteenth-century fiction*, V. 10, Number 4, July 1998 p.429-450.

FANNING, Christopher. "Sterne and print culture" In: *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, UK, Cambridge University, 2009.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: an essay in method*. Tradução: Jane E. Lewin. New York: Cornell University, 1980.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução: Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GRAÇA, Marina Estela. *Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

GRÜNAGEL, Christian; WIESER, Doris. O Brasil é um país extremamente machista": entrevista com Luiz Ruffato. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.45, p. 383-395, jan./jun. 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. Móbiles Urbanos: eles eram muitos... In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

GURR, Jens Martin. Postmodernism in the eighteenth century? Enlightenment intellectual contexts and the roots of 21st century concerns in Tristram Shandy. In: *XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N. 63, 2006, pp.19-40.

HARRISON, Marguerite Itamar. Introdução. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HAWLEY, Judith. Tristram Shandy, learned wit, and enlightenment knowledge. In: *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, UK, Cambridge University, 2009.

HESELTINE, Michael. Introduction. In: *Petronius. Loeb Classical Library*. N.15. New York: MacMillan. 1913.

- HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- ISMAEL, J. C. Collage em nova superfície. In: *O estado de São Paulo*. Suplemento Cultural, p.9. 23/09/1984.
- KING, Ross. Tristram Shandy and the Wound of Language. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy: a casebook*. New York: Oxford University, 2006.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre plano*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LEHNEN, Leila. Os não-espacos da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.
- LEVY, T. S. O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. In: *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.22, jul/dez. 2003.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. Painel da condição humana. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.
- LOPES, André Lemes. *Como se deve escrever a história verdadeira: verdade, história e ficção segundo Luciano de Samósata*. 135p. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB, 2002.
- LUCIANO. Lucian I. *Loeb Classical Library*. Tradução: A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University, 1913.
- LUCIANO. Lucian II. *Loeb Classical Library*. Tradução: A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University. 1915.
- LUCIANO. Lucian III. *Loeb Classical Library*. Tradução: A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University, 1921.
- LUCIANO. Lucian IV. *Loeb Classical Library*. Tradução: A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University, 1925.
- LUCIANO. Lucian VI. *Loeb Classical Library*. Tradução: K. Kilburn Cambridge: Harvard University. 1959.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução: Rainer Patriota. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACEDO, Helder. Um livro que exacerba. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- MAJKUT, Paul. *Smallest Mimes*. Bucharest: Zeta Books, 2014.

- MANDEL, Ladislav. *O poder da escrita*. Tradução: Constância Eggejas. São Paulo: Rosari, 2011.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1954-1989: Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. 2.ed. São Paulo: É Realizações, 2015.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MITCHELL, W. J. T. Visual Literacy ou Literary Visualcy? In: *Visual Literacy*. New York: Routledge, 2008.
- MOSS, Roger B. Sterne's Punctuation In: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 15, No. 2 (Winter, 1981-1982), pp. 179-200.
- NOGUEIRA, Nícea Helena. O romance do pastor irlandês e a narrativa polifônica do bruxo do cosme velho, p.85-111. In: *Verbo de Minas: letras*, vol. 7, n.13, jan/jun, 2008. Juiz de fora.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.
- OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Blazes the Trails – From Objective Drama to Ritual Arts. In: *The Drama Review*, 35 (1), 1991, p.95-112.
- PAES, José Paulo. Introdução. In: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PARNELL, J.T. Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy: a casebook*. New York: Oxford University, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PETRÔNIO. *Satíricon*: São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução: Sissa Jacoby. Porto Alegre: Difel, 2014.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um nôvo romance*. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

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.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

RUFFATO, Luiz. Entrevista In: *Encontros de interrogação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VzY_GsNT_YM . 5:59. Acesso em: 28/07/2017.

RUFFATO, Luiz. *Para Ruffato “busca pela felicidade apodrece tudo”*. São Paulo: 2005. Folha de S. Paulo. 19 de Março de 2005. Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903200507.htm> . Acesso em: 28/07/2017.

RUFFATO, Luiz. Literatura com um projeto. Entrevista com Heloísa Buarque de Holanda. In: *Revista Z Cultural: revista do programa avançado de cultura contemporânea*. Ano III, vol. 01, 2006. Rio de Janeiro: UFRJ. Edição eletrônica disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/> Último acesso em: 28/07/2017.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA. 2007.

RUFFATO, Luiz. Meu projeto literário. In: *Teresa – revista de Literatura Brasileira*. N.10/11; São Paulo, p.384-385, 2010.

RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! In: *Água da Palavra – revista de literatura e teorias*. N. 3. Mar/2011. Revista eletrônica. Disponível em: <https://revistaaguadapalavra.files.wordpress.com/2012/08/atc3a9-aqui-tudo-bem-luiz-ruffato.pdf> Último acesso em: 05/04/2017.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy (1760-67)*. Disponível em: <https://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.com.br/2015/09/a-vida-e-as-opinioes-do-cavalheiro.html> 2015, Último acesso: 05/04/2017.

SÁ, Lucia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1989.

- SALLES, Cecília Almeida. Um 9 de maio qualquer. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. *Que romance é este? Uma análise estético-sociológica de Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Out/2007. 211p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná – UFPR.
- SANT’ANNA, Sérgio. Orelha. In: *RUFFATO, Luiz. Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA. 2007.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- SÊNECA, Lúcio Aneu. *Apocoloquintose do divino Cláudio*. 1973. São Paulo: Cultrix.
- SHKLOVSKY, Victor. Sterne’s Tristram Shandy: stylistic commentary. In: *Russian formalist criticism: Four essays*. Tradução: Lee. T. Lemon, Marion J. Reyes. EUA: University of Nebraska. 2.ed. 1969.
- SINDING, MICHAEL. *The Mind’s Kinds: cognitive rhetoric, literary genre, and menippean satire*. Tese de Doutorado. Hamilton, Canada. 2003, 258p.
- SMITH, Keith A. *Text in the book format*. Rochester: keith smith BOOKS, 2004.
- STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Vol I. 2.ed. London: Dodsley, 1760. Digitalização: Google Books.
- STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Vol III. London: Dodsley, 1761.
- STERNE, Laurence. Letters of Laurence Sterne to his most intimate friends. Vol 1. In: *The Works of Laurence Sterne*. Cambridge: The Jenson Society, 1906.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman. Coleção especial da Universidade de Glasgow*. Disponível em: special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html Último Acesso em: 13/07/2017
- TIEGHEM, Paul Van. Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada. In: *Literatura Comparada: textos fundadores*. Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalho, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. 5.ed.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução: José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIEIRA, Nelson H. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato: espaço, práxis e vivência social. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.

VOOGD, Peter J. De. Tristram Shandy as Aesthetic Object. In: *Laurence Sterne's Tristram Shandy: a casebook*. New York: Oxford University, 2006.

WALSH, Marcus. Scriblerian satire, A Political Romance, the 'Rabelaisian Fragment', and the origins of Tristram Shandy. In: *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, UK, Cambridge University, 2009.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Anonimato e resistência em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.

WATT, Ian. The comic syntax of Tristram Shandy In: *Studies in criticism and aesthetics, 1660-18000*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967.

WOLFE, Richard J. *Marbled Paper: its history, techniques, and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.