

À PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA EM *SENTIMENTAL JOURNEY*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p106-116>

Sandra Guardini Vasconcelos¹
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Em *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* (1768), Laurence Sterne põe em xeque e tensiona uma série de concepções que se tornaram correntes principalmente a partir da segunda metade do século XVIII na Inglaterra. Valendo-se da tradição da narrativa de viagem, que ele também parodia, Sterne leva Yorick, sua personagem principal, à França para ficcionalizar um debate importante em seu tempo, tratando-o com humor e graça, sem, no entanto, apagar suas contradições.

ABSTRACT

In *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768), Laurence Sterne challenges a number of conceptions that became current in England mainly from the second half of the eighteenth century onwards. Availing himself of the tradition of travel writing, which he parodies, Sterne takes his main character Yorick to France in order to fictionalise an important debate in his own time, treating it humourously and wittily but not obliterating its contradictions.

PALAVRAS-CHAVE:

Laurence Sterne.
Melancolia.
Riso.
Sensibilidade.
Duplo sentido.

KEYWORDS:

Laurence Sterne.
Melancholy.
Laughter.
Sensibility.
Double entendre.

¹ Este artigo é parte de um projeto de pesquisa que ora desenvolvo com o apoio de Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Hamlet encarnou para os setecentistas o epítome da melancolia. Entretanto, foi o bufão shakespeariano Yorick que Laurence Sterne emprestou de uma das mais trágicas das peças do poeta de Stratford-on-Avon para figurar em seus dois romances, cobrindo-o com as vestes de clérigo de um vilarejo próximo a Shandy Hall em *Tristram Shandy* ou fazendo-o percorrer as estradas da França em sua *Viagem sentimental*. O “sujeito de chistes inesgotáveis e de uma fantasia soberba”² é também a máscara da morte que Hamlet segura nas mãos e, portanto, uma materialização da mescla dos “estranhos contrários” [“*strange contraries*”] de que fala John Norris em sua “Ode à Melancolia” (1687).³ Considerada como necessária para o temperamento poético e artístico, a introspecção característica do estado melancólico já havia sido associada por Robert Burton na *Anatomia da melancolia* (1621) tanto ao prazer da solidão quanto ao isolamento doentio, acentuando assim a natureza paradoxal da melancolia, fonte da criatividade literária mas semente da doença mental.

Atravessando os tempos como uma afecção que a medicina esforçou-se em compreender e curar e que a literatura buscou retratar, a melancolia chegou ao século XVIII para se tornar uma fonte de inspiração para a poesia e encontrar em Laurence Sterne um de seus grandes representantes. Mais do que apanágio de poetas, filósofos e artistas, naquele século a melancolia irá se transfigurar, na Inglaterra, em uma doença da moda – assim como seus congêneres como a hipocondria, o “spleen” e os “vapores”. Em um dos influentes tratados médicos da primeira metade do século XVIII, o médico escocês George Cheyne, que contava escritores, nobres e abastados entre seus pacientes e amigos, longe de atribuir à melancolia motivações psicológicas, vai buscar nos males do corpo e na fisiologia as raízes da depressão e da obesidade. A “desordem dos nervos”, em seus termos, seria consequência de desregramentos e de uma dieta inadequada, e exigia, portanto, um tratamento que envolvesse alimentação correta, exercícios físicos e purgativos. A teoria de Cheyne de que no excesso residia a causa de todos os males não constituía nenhuma novidade, mas ao nomear certo tipo de doença de “The English Malady”,⁴ conforme salienta Roy Porter, o médico sugeria a existência de uma síndrome que, longe de ser proveniente de fatores naturais, derivava “das

² William Shakespeare. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. *Hamlet*, ato V, cena I, p. 595. [‘a fellow of infinite jest, of most excellent fancy’]

³ John Norris, ‘Ode to Melancholy’: ‘Strange contraries in thee combine, / Both Hell and Heaven in thee meet / Thou greatest bitter, greatest sweet. / No pain is like thy pain, no pleasure too like thine.’

⁴ Ver a introdução de Roy Porter em *George Cheyne: The English Malady (1733)*. London: Routledge, 1991.

configurações históricas, sociais e culturais características do modo de vida inglês”.⁵ Na visão de Cheyne, o preço a pagar pela riqueza e opulência da nação era a depressão espiritual e uma gama de doenças nervosas. Cheyne estabelece, entretanto, uma “hierarquia social” ao argumentar que os trabalhadores manuais ou rurais, devido à natureza de sua ocupação, não eram suscetíveis a esses males, de que, ao contrário, padeciam os espíritos sensíveis e refinados. A ansiedade, a insônia, a tristeza e uma agitação nervosa, típicas do mundo urbano e de um estilo de vida imoderado e luxuoso, produziam uma combinação de sintomas físicos e nervosos nos “endinheirados, voluptuosos e preguiçosos”.⁶ Ao corpo se atribuía, assim, uma dimensão social que passava a redefinir a melancolia não apenas em termos da relação entre o organismo humano e a mente, mas reinscrevia os espíritos conturbados no tecido social como vítimas de hipersensibilidade, abrindo espaço para uma vinculação estreita entre a teoria sobre as doenças nervosas, o poder das emoções e o culto da sensibilidade. A capacidade de sentir, cultivada pelos homens refinados e educados, se traduzia no corpo ainda por meio das lágrimas, dos suspiros, dos desmaios. Considerada ora como privilégio, ora como fraqueza, a sensibilidade, se excessiva, por sua vez, podia levar à melancolia.

Se Cheyne produziu um dos tratados médicos mais populares à época, outros igualmente trataram das doenças de natureza nervosa, e abordaram-nas como sintomas dos privilegiados e dos dotados de aptidões elevadas ou inteligência superior. Para John Mullan, é esta “aparência de força e fraqueza juntas – de faculdades especiais que se manifestam como doença – que é a descrição mais importante comum ao texto médico e ao romance de sentimento”.⁷

É nesta perspectiva que muitos dos contemporâneos irão ler a obra de Laurence Sterne, pelo seu poder de representar o sentimento e o patético. Desde Samuel Richardson a palavra *sentiment* havia se tornado corrente para além do seu sentido primeiro de reflexão moral. A novidade do adjetivo correspondente foi registrada por uma leitora de Richardson, Lady Bradshaigh, em carta dirigida ao escritor em 1749:

Pray, Sir, give me leave to ask you (I forgot it before) what, in your opinion, is the meaning of the word *sentimental*, so much in vogue among the polite... Every thing clever and agreeable is comprehended in that word... I am frequently astonished to hear such a one is a *sentimental* man; we were a *sentimental* party; I have been taking a *sentimental* walk.⁸

⁵ Idem, *ibidem*, p. xxvi.

⁶ George Cheyne, *The English Malady*, op. cit., p. 158.

⁷ John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 205.

⁸ Mrs. Barbauld (ed.). *The Correspondence of Samuel Richardson (1804)*, vol. IV, p. 282-3. Trata-se, segundo o *Oxford English Dictionary*, do primeiro registro de uso da palavra *sentimental*, com o significado de “caracterizadas pelo sentimento” para referir-se a “pessoas, suas disposições e ações”. [“Por favor, Senhor, dê-me permissão para perguntar-lhe (esqueci-me antes) qual, em sua opinião, é o significado da palavra *sentimental*, tão em voga entre as pessoas refinadas... Tudo o que é inteligente e agradável está contido naquela palavra... Frequentemente me surpreendo ao escutar que alguém é um homem *sentimental*; éramos um grupo *sentimental*; dei um passeio *sentimental*”.]

A combinação entre mente racional e coração sensível irá aproximar *sentiment* e *sensibility*. Com Sterne, que a recobre do significado de “emoção terna e refinada”, *sensibility* se torna um conceito-chave sem, entretanto, perder os liames com as questões de ordem moral. Sem serem sinônimos, *sentiment*, *delicacy* e *sensibility* são termos cujos sentidos irão se sobrepor e passam a encarnar um espírito de época, uma moda literária e um movimento cultural que se propaga pela Europa ao apregoar a suscetibilidade física e moral de personagens, escritores e autores. É ainda John Mullan que observa que

Sensibility had originally referred to bodily sensitivities, began to stand for emotional responsiveness in the early eighteenth century, and came to designate a laudable delicacy in the second half of the century. It was a natural human resource or faculty often displayed by characters in sentimental fiction. “Sentimental”, by becoming a word for a type of text, promised an *occasion* for fine feeling. This fine feeling could be experienced by both the characters in a narrative and the reader of that narrative. A sentimental text depicted “sensibility” and appealed to it.⁹

Sterne fará da linguagem do sentimento e da compaixão temas dominantes de seus dois romances, mas insuflará neles uma dose notável de ambiguidade e ambivalência, ao submeter suas personagens, as teorias e a ciência de seu tempo ao crivo da crítica ou da sátira. Com um enredo esquivo e labiríntico, se é que se pode falar em enredo em seu caso, permeado de *double entendres* e obscenidades mal dissimuladas, com episódios impregnados de páthos, como o de Le Fevre, em *Tristram Shandy*, o romance sterniano irá mobilizar toda uma linhagem de autores e pensadores e, ao integrar esse conhecimento na narrativa, injetar-lhe ironia e agudeza (*wit*). O terreno é escorregadio e movediço em Sterne e nunca se pode levar completamente a sério a aparente erudição que permeia sua narrativa. Trata-se de uma erudição brincalhona (ou “sabichona”, nos termos de Marta de Senna)¹⁰ que tudo transforma em constante alvo de plágio, paródia, sátira e chacota. Da mesma forma, como crer em seus narradores quando do relato de episódios permeados de sentimentalismo e, não poucas vezes, pieguice? Como compreender a passagem frequente da seriedade ao ridículo, fonte do proverbial *humour* desses romances? A acreditar-se nas palavras de Tristram quase ao final do volume IV, se o seu livro

⁹ John Mullan, John. Sentimental Novels. In: Richetti, John (ed.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge University Press, 1996, p. 238. O sentido moral é um acréscimo caracteristicamente setecentista. [“Sensibilidade havia se referido originalmente a sensibilidade corporais, começou a significar sensibilidade emocional no início do século XVIII e passou a designar uma delicadeza louvável na segunda metade do século. Era um recurso ou faculdade humana natural frequentemente exibida por personagens na ficção sentimental. “Sentimental”, ao tornar-se uma palavra para [referir-se a] um tipo de texto, prometia uma *ocasião* para o sentimento delicado. Esse sentimento delicado podia ser experimentado tanto pelos personagens numa narrativa quanto pelo leitor daquela narrativa. Um texto sentimental retratava a “sensibilidade” e a invocava”.]

¹⁰ Marta de Senna. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. 2a. ed. revista e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

“a algo se opõe [...] é ao mau humor; visa, mercê da elevação e depressão mais frequente e mais convulsiva do diafragma, e das succussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a *bile* [spleen] e outros sucos amargos da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles”. (TS, IV, 22, p. 296)¹¹

A ironia ao verborrágico jargão médico não nos escapa. O que aqui se prescreve, em resumo, é uma modalidade cética de riso como antídoto contra a melancolia, um propósito que a dedicatória ao Sr. Pitt no pórtico do romance já havia escancarado. Ali, em texto assinado por “O Autor”, o que em si já produz uma confusão entre Sterne e o narrador Tristram, fica assentado o “constante empenho de resguardar-me dos achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, – mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida.”¹² Era ainda Sterne quem, em carta a David Garrick datada de 1761, ressaltava o parentesco entre pranto e riso: “I laugh till I cry, and in the same tender moments cry ‘till I laugh. I Shandy it more than ever, and verily do believe, that by mere Shandeism sublimated by a laughter-loving people, I fence as much against infirmities, as I do by the benefit of air and climate.”¹³

A narrativa caótica e digressiva de Tristram Shandy, assim como a *sui generis* narrativa de viagem de Yorick, que foge totalmente às convenções do gênero, parecem ser a demonstração da inutilidade de se buscar alguma racionalidade no mundo, busca essa que só leva à melancolia e ao desespero, contra os quais o *humour* cético dos romances constitui uma defesa.

Não aparenta ser diverso o desígnio de Yorick ao decidir atravessar a pequena distância que separa a Inglaterra da França e lançar-se em uma deambulação que definirá como uma “viagem sentimental”. Na visão de Yorick, são três as causas que estão por trás dos motivos que levam os ociosos ao exterior: “enfermidade do corpo, imbecilidade do espírito, ou necessidade inevitável”.¹⁴ Segue-se uma redução do “círculo de viajantes” em categorias que o narrador assim descreve:

¹¹ Todas as citações de *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* são da edição da Companhia das Letras (São Paulo, 1998, 2ª. edição corrigida, tradução de José Paulo Paes) e passam a ser indicadas na seguinte ordem: volume em algarismo romano, capítulo e número de página.

¹² Laurence Sterne, Dedicatória, in *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

¹³ *Letters of Laurence Sterne*, ed. L. Curtis, Oxford, 1935, p. 139. [“Rio até chorar e nos mesmos ternos momentos choro até rir. Eu shandeio mais do que nunca e acredito verdadeiramente que, por mero shandeismo sublimado por um povo amante do riso, eu me protejo das enfermidades tanto quanto o faço por meio do benefício do ar e do clima.”]

¹⁴ Laurence Sterne. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Revisão, introdução e notas de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002, p. 19. De agora em diante, todas as citações são dessa edição e serão indicadas por VS seguido do número de página.

As duas primeiras (enfermidade do corpo e imbecilidade do espírito) incluem todos aqueles que viajam por terra ou por mar, padecendo com orgulho, curiosidade, vaidade ou melancolia, subdivididos e combinados *in infinitum*.

A terceira classe inclui todo o exército de mártires peregrinos; mais especificamente aqueles viajantes que partiram em viagem, com direito a foro especial, quer como delinquentes, viajando sob a orientação de mentores, recomendados pelos magistrados – quer como jovens cavalheiros transportados pela crueldade dos pais e guardiões, e viajando sob a orientação de mentores, recomendados por Oxford, Aberdeen e Glasgow. (VS, p. 19)

Esclarecendo ter viajado por necessidade, Yorick declara-se pertencer à categoria dos viajantes sentimentais; porém, em um relato tão fragmentário, repleto de elipses, silêncios e hiatos, suas verdadeiras razões para ter ido à França nunca são de fato reveladas. Na contramão de viajantes como Smelfungus, o Tobias Smollett de *Travels through France and Italy* (1766), e de Mundungus,¹⁵ provavelmente o Samuel Sharp de *Letters from Italy* (1766), cujas narrativas são alvo da zombaria de Sterne e da crítica de Yorick pelo desdém deles e pelos comentários mal-humorados quanto ao desconforto e às inconveniências das viagens no exterior, o nosso viajante alega que “tanto as minhas viagens quanto as minhas observações serão de um tipo completamente diferente das de qualquer um dos meus predecessores” (VS, p. 20).

De fato, a viagem de Yorick provará ser distinta de todas as outras, pois logo se descobrirá que o dele é um relato de situações que não necessariamente se encadeiam, mas que relevam as relações que o narrador estabelece com as personagens que depara pelo caminho, sobretudo com as mulheres, objeto privilegiado do interesse desse viajante nada convencional. Os incidentes que recorta parecem ser especialmente talhados para pôr em cena seu coração virtuoso, sua “sensibilidade moral e casta”,¹⁶ capaz de envolvimento simpático com seus semelhantes. Do mesmo modo, o narrador nos faz crer que a tolerância, as boas maneiras, o decoro são virtudes civilizatórias, que favorecem o que chama de “sociality”, o que explicaria sua indiferença aos “quadros, estátuas e igrejas”, tendo em vista, ao contrário, uma “viagem tranquila do coração em busca da NATUREZA e daquelas emoções que dela emanam e que fazem com que amemos uns aos outros – e ao mundo, de uma maneira melhor do que o fazemos”. (VS, p. 105, 106)

O tratamento descortês e hostil que dispensa ao monge assim que chega em Calais não mais se repetirá e Yorick passará a adotar a polidez e a exercer a delicadeza dos sentimentos no comércio com os outros homens. A recusa da esmola e a linguagem maldosa, no entanto, deveriam servir de alerta para que não nos fiemos no narrador, o qual procurará a

¹⁵ Smelfungus = Cheiramofó; Mundungus = tabaco de baixa qualidade; mal cheiroso.

¹⁶ A expressão é de Thomas Keymer, em *A Sentimental Journey and the failure of feeling*. In: Thomas Keymer (ed.). *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 83.

partir daquela cena construir uma autoimagem de compaixão humana e benevolência. Não parece ter outro propósito o “ato público de caridade” durante o qual Yorick distribui uns tantos tostões aos mendigos que o cercam quando de sua partida de Montreuil-sur-Mer. Duas outras ocasiões se apresentarão para que ele demonstre sua piedade e amor, desta vez envolvendo respectivamente um asno morto e seu dono e um estorninho engaiolado, circunstâncias que também darão ensejo às filosofias daquele que se define como um “pobre diabo” e “amostra de filósofo”.

O caso do pássaro cativo, narrado no momento em que Yorick tece conjecturas sobre o perigo que corre de ir parar na Bastilha, cria de imediato uma analogia entre as duas situações e sugere que os ternos sentimentos despertados pela deplorável situação do estorninho poderiam igualmente ser destinados a ele, Yorick, em uma demonstração de autoindulgência que não será rara em seu relato. O pássaro engaiolado ainda o perseguirá no seu quarto de hotel, quando Yorick dá asas à sua imaginação para pintar um quadro da escravidão na figura de um homem encerrado na masmorra, cuja angústia e desesperança fazem sangrar o coração do narrador e desatar seu pranto, levando-o a tomar a súbita decisão de partir para Versalhes e requisitar um passaporte.¹⁷ O pássaro, metáfora do cativo humano, é logo esquecido e outros assuntos passam a ocupar o narrador. A esta altura, só o leitor incauto ainda se deixa enganar pelos impulsos benevolentes e manifestações de sofrimento e dor do “douto prelado” (SJ, p. 144). Cada uma delas é sistematicamente minada pela ambiguidade das suas reações, o que, no limite, põe em xeque o sentimentalismo que Yorick faz questão de exhibir e alardear como traço distintivo de sua alma sensível. O retrato benevolente que pinta de si próprio é repetidas vezes contradito por um acesso de fúria, ainda que fugaz, por pensamentos egoístas, pelo ensimesmamento. Para Thomas Keymer, Yorick é “uma figura divertida [ridícula] por meio da qual Sterne afirma que o sentimento autocomplacente do turista sentimental é superficial, autoindulgente, e explorador do sofrimento sobre o qual se debruça [detém].”¹⁸

A ambivalência será também a marca dos encontros casuais de Yorick com as diversas mulheres que depara pelo caminho. A aflição ou sofrimento delas é o pretexto que justifica seu desejo de aproximação e as atenções que lhes reserva. Alegando possuir um “coração que se interessa por tudo”, Yorick dissimula a atração que sente pelo belo sexo com uma linguagem sentimental que mal esconde o jogo erótico e as insinuações que o recurso frequente a palavras ou expressões de duplo sentido favorece. A solidariedade é uma máscara que o narrador porta mas deixa entrever que o que o move está para além do gesto simpático e piedoso,

¹⁷ Como Yorick partira intempestivamente, não carregava passaporte e agora se via na iminência de ser mandado para a Bastilha por falta do documento. Cabe notar que o contexto da viagem é o da Guerra dos Sete Anos entre Inglaterra e França (1756-1763).

¹⁸ Thomas Keymer. Introduction. In: Laurence Sterne. *A Sentimental Journey and Other Writings*. London: J.M. Dent, 1994, p. xxi.

disposto a ouvir histórias de desventuras, enxugar lágrimas e oferecer seus préstimos. Assim, com a mão na mão da jovem dama de Bruxelas, inicia um jogo de sedução cheio de avanços e recuos, todo ele encoberto pelo subterfúgio de “partilhar os incidentes revoltantes de uma narrativa de infortúnio [...] relatada por tal sofredora” (VS, p. 57). Na loja da bela *Grisset* em Paris, depois de lhe sentir as pulsações, resolve comprar luvas. Enquanto a moça segura aberto um par, para que ele o experimente, Yorick desliza sua mão para dentro da luva, ao que se segue uma longa troca de olhares e a observação do narrador de que, com seus “olhos negros e vivos”, ela “olhava para dentro do meu coração e de minhas entranhas”. Yorick então acrescenta: “Pode parecer estranho, mas eu podia sentir que ela o fazia –” (VS, p. 70). O subtexto não deveria passar despercebido.

A ida à ópera e uma troca de cortesias com um oficial francês no camarote fazem Yorick recordar uma outra ocasião, em um concerto em Milão, em que se viu envolvido à porta do teatro em uma espécie de *pas-de-deux* desengonçado e cômico com a Marquesina di F***, numa cena digna de comédia de pastelão, não fosse o anacronismo. A conotação sexual sugerida pelo uso reiterado dos verbos *entrar*¹⁹ e *sair* ao longo do relato do episódio não deixa dúvida sobre as insinuações que subjazem à troca de amabilidades e ao diálogo aparentemente inocente e cortês travado entre as duas personagens. Se soa exagero atribuir outra camada de sentido a ações tão banais, a dubiedade da linguagem autoriza a suspeita:

– Palavra de honra, Madame, disse eu, depois de fazê-la entrar na carruagem, fiz seis tentativas diferentes para deixá-la sair – E eu fiz seis tentativas, replicou ela, para deixá-lo entrar – Espero em Deus que a senhora faça a sétima, disse eu – De todo o meu coração, disse ela, fazendo lugar para mim – A vida é curta demais para que seja longa em convencionalismo – então entrei imediatamente e ela me levou para a sua casa – E o que foi feito do concerto, Santa Cecília, que suponho, estava lá, sabe mais do que eu. Acrescentarei apenas que a ligação que resultou dessa tradução me deu mais prazer do que qualquer uma que eu tenha tido a honra de estabelecer na Itália. (VS, p. 73-74)

O jogo entre dito e subentendido tem nova rodada no relato do encontro com a *fille de chambre*, primeiramente em uma livraria parisiense e depois no quarto de hotel de Yorick. A referência ao romance de Crébillon Fils, *Les égarements du coeur et de l'esprit* (1736-1738), sobre as peripécias amorosas e libertinas de um jovem, é um aviso do que está por vir. Apesar de manifestar seu desconforto com a “mais leve insinuação indecorosa”, Yorick é mestre nelas. A pequena bolsa da bela jovem receberá a coroa que Yorick ali deposita, em um gesto a cujos desdobramentos assistiremos no quarto do hotel onde ela o procura para

¹⁹ Enter: (of a man) insert the penis into the vagina (of a woman), *Oxford English Dictionary*.

cumprir uma incumbência de sua senhora. Ali, ambos sentados à cama, a moça lhe mostra uma bolsinha²⁰ que está fazendo “justo com um tamanho suficiente para conter a coroa” (VS, 115). A partir dali, em uma cena que termina com uma aposiopese,²¹ estamos autorizados a imaginar o que pode ter acontecido neste capítulo que tem por título “A Tentação” seguido de outro intitulado “A Conquista”. Os protestos de virtude do narrador perdem força diante da sugestão de que o que ali ocorreu foi uma batalha e uma decisiva vitória. Ele silencia, no entanto, quanto ao vencedor dessa luta, se a tentação ou a virtude. E nós nos perguntamos se aquilo a que assistimos foi uma performance, uma encenação de virtude.

Contra-face da zombaria ao pensamento racional e pedante que atravessa toda a *Viagem sentimental*, a cultura da sensibilidade tem igualmente seu significado posto em questão por Sterne por meio da paródia e da ambiguidade que injeta nas diversas situações em que se envolve Yorick e na linguagem por meio da qual ele se expressa. Além de exibir certo deleite com o sofrimento, Yorick registra o efeito físico das emoções – a dilatação das veias, a aceleração do pulso, o rubor, o pranto, os suspiros, o tremor das mãos e pernas, todos sinais de uma alma suscetível, mas também da excitação sexual. Assim, Sterne atribui ao adjetivo sentimental essa outra camada de sentido, para além da esfera dos sentimentos, ao associá-lo ao erótico e ao obsceno. Thomas Keymer sugere que *Uma viagem sentimental* pode ser lido tanto como celebração do refinamento da sensibilidade quanto como remoque de suas deficiências e excessos.²² A tensão entre sentimentalismo e shandeísmo percorre, assim, todo o romance e expõe a faceta superficial e auto-ilusória do primeiro. Yorick personifica essa tensão, ou essa duplicidade, ao encarnar o homem sentimental e seu antípoda, o espírito cômico do bobo da corte shakespeariano.

Em uma cena bastante reveladora dessa ambivalência – aquela em que vai solicitar a intervenção do Conde de B*** para obter um passaporte –, ao lhe ser perguntado seu nome, Yorick toma nas mãos o livro de Shakespeare que contém *Hamlet*, o qual se encontrava sobre a mesa, abre-o na cena dos coveiros, aponta com o dedo o nome de YORICK e responde – “Eu, *Voici!*” (VS, p. 106). Será inútil, daí em diante, explicar ao Conde que se trata de dois Yoricks separados no tempo por séculos, embora Yorick reconheça que, assim como seu famoso homônimo, tem o hábito de gracejar. A confusão será benéfica ao nosso Yorick, que é tomado, para todos os efeitos, pelo bufão do rei, resultando na condensação das duas figuras.

²⁰ No século XVIII, “purse” era termo de gíria para a genitália feminina. Ver Christopher C. Nagle. *Sexuality and the Culture of Sensibility in the British Romantic Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

²¹ Retórica: interrupção intencional de um enunciado com um silêncio brusco, seguido ou não de um *anacoluto*, querendo significar que se resolveu calar o que se ia dizer. A aposiopese é, em geral, representada graficamente por *reticências*.

²² Thomas Keymer. *A Sentimental Journey and the Failure of Feeling*. In: Thomas Keymer (ed.). *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 89

A galhofa, entretanto, é o disfarce que encobre a sensibilidade melancólica do nosso viajante, a qual subjaz aos seus inúmeros encontros ao longo de seu percurso. De fato, além do sentimento prevalente de páthos que cada um deles deixa, uma vez que frustram as expectativas românticas de Yorick, vamos colhendo vários indícios de seu estado de alma melancólico por meio das referências a seus sofrimentos e infortúnios, desânimo, isolamento e momentos penosos. Sua auto-definição como um “pobre diabo” (p. 43), um “inválido” (p. 104) de “aparência pálida e adoentada” (p. 103) sugere que por baixo da fantasia do bufão se oculta uma personagem hamletiana. Talvez em nenhum outro episódio de *Uma viagem sentimental* sensibilidade e melancolia se mesclém tão finamente como no de Maria de Moulines. Temas desse encontro, loucura, perda e morte fazem de Maria objeto da compaixão de Yorick, o qual se compara agora ao Cavaleiro da Triste Figura, pela “busca de aventuras melancólicas” (p. 138). Ocasão talhada para mais uma exibição de auto-aprovação presunçosa por parte de Yorick, a cena é atravessada por certa lubricidade e o sentimentalismo lacrimoso é mais uma vez alvo da sátira de Sterne.

Em *Uma viagem sentimental*, Sterne promove e opera a reversão contínua entre riso e melancolia. A galhofa que comanda (controla) sua pena e satiriza teorias, filosofias, poses e opiniões se tingem de melancolia ao expor as fragilidades humanas. Porém, a melancolia, contrapartida inseparável da sensibilidade, também se converte em mofa, permitindo a Sterne, com essas viravoltas e ambiguidades, fazer a crítica de uma das modas dominantes de seu tempo. A impostura que ele sugere permear o discurso e os atos de Yorick, empenhado em construir uma autoimagem de homem sensível e sentimental, parece dizer algo sobre a crença setecentista no poder da sensibilidade como uma espécie de cimento ideológico para manter a coesão social. A lei do coração presidiria, dessa forma, uma conduta civilizada no âmbito da qual os sentimentos morais ocupavam lugar primordial. Piedade e compaixão eram, assim, compreendidos como verdadeiros fundamentos da solidariedade social e envolviam a empatia pelo Outro. Sinais fisiológicos de emoção passavam a ser sinônimos e signos de distinção social. A convergência de interesses agrários e mercantis, que se refletiu na aproximação entre a velha e a nova elite, assegurou à Inglaterra setecentista considerável estabilidade econômica e política e formou, segundo Terry Eagleton, um bloco governante “capaz de disseminar um pouco do seu poder nas formas de uma cultura e ‘civildade’ geral, fundadas menos nas realidades potencialmente divisivas de estamento social e interesse econômico do que em estilos comuns de sensibilidade e em uma razão homogênea”.²³

²³ Terry Eagleton. The Law of the Heart: Shaftesbury, Hume, Burke. In: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 2001, p. 32. [Ed. bras. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993, p. 29, tradução modificada]

Laurence Sterne irá ao mesmo tempo mobilizar e minar o racionalismo e o sentimentalismo preconizados pela cultura de sua época, criando assim um terreno instável para seu leitor, que não pode se acomodar confortavelmente em lugar algum, pois provocado a todo instante pelas cabriolas do nosso Autor. Obrigando-nos a buscar algum equilíbrio entre o riso e a melancolia, entre o grave, o cômico e o patético, entre o satírico, o obscuro e o espiritual, Sterne nos dá a ver uma sociedade em mudança, que Yorick simboliza de modo exemplar, pelas ambiguidades e ambivalências que encarna.

Escrito em um período em que Sterne estava cada vez mais fraco e doente e publicado menos de um mês antes da morte do escritor, em março de 1768, *Uma viagem sentimental* ironicamente consagrou-o como o cultor da sensibilidade, o criador do “*man of feeling*” que seus contemporâneos transformariam em marca de superioridade do ser humano e, mais particularmente, daqueles de posição social mais alta. Em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), Adam Smith ponderava que

A amável virtude da humanidade certamente exige uma sensibilidade muito superior à que possuem as pessoas rudes e vulgares. [...] As virtudes amáveis consistem no grau de sensibilidade que surpreende pela sua refinada e inesperada delicadeza e ternura. As [virtudes] veneráveis e respeitáveis, [consistem] no grau de domínio que surpreende pela espantosa superioridade em relação às mais ingovernáveis paixões da natureza humana.²⁴

Com a viagem de Yorick pela França, Sterne ficcionaliza um debate de fundamental importância em seu tempo e o trata com humor e graça sem, entretanto, lhe apagar as contradições. Yorick pode se definir como um viajante sentimental, mas a última palavra é de seu autor. Ou melhor, o silêncio e um gesto são sua última palavra, que põe em questão e mina todo o fundamento daquele debate. Ao fazer Yorick encerrar (ou interromper) o seu relato com um travessão, Sterne joga mais uma vez e agora ao mesmo tempo com a aposiopese e o duplo sentido. No quarto de uma estalagem em que se viu obrigado a compartilhar o aposento com uma dama e sua criada, ao ver passar essa última no estreito vão que separava duas camas, Yorick estende a mão e, quando o faz, [vou citar em inglês porque a tradução não dá conta da insinuação]:

I caught hold of the fille the chambre's ---

END (SJ, p. 148)²⁵

²⁴ Adam Smith. *Teoria dos sentimentos morais*. Trad. Lya Luft. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, Parte I, Seção I, Capítulo V, ebook.

²⁵ Laurence Sterne. *A Sentimental Journey through France and Italy*. London: Penguin, p. 148.