

UMA DIGRESSÃO INGLÓRIA:

Ironia e *différance* em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne

MIGUEL RAMALHETE GOMES

migramalhete@hotmail.com

1. Antecipação

Neste ensaio, tenciono aplicar a *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne (1759-67), alguns conceitos provenientes do pensamento de Jacques Derrida e de Paul de Man. O aspecto inglório desta proposta resulta de um fenómeno a que se alude ocasionalmente, quando se fala de *Tristram Shandy*: a questão do ridículo dos sistemas. Segundo Manuel Portela,

A própria ciência, com o racionalismo e o enciclopedismo nascentes, misturados com escolásticas especulações, surge no método de conhecimento e classificação do mundo de Walter Shandy como uma manta de retalhos de ligações arbitrárias e abstrusas, a que a personagem confere uma coerência patética (Portela, 1997: 35).

Ora, o uso dos complexos “sistemas” pós-estruturalistas irá porventura apelar ao cómico, quando aplicados precisamente a este texto

que faz do dentro fora e do fora dentro¹, puxando para dentro de si os sistemas usados para o ler, lançando sobre estes a suspeita da sua inadequação e, portanto, retumbante fracasso, ao aproximá-los dos “abstrusos” sistemas de Walter Shandy². Estaríamos perante um caso clássico de “resistência à teoria” (para usar o título do célebre ensaio de Paul de Man), um caso difícil de superar, porque tingido de um *double bind* (cf. Bennington, 1991: 16), em que quanto mais sério, formal e abstracto se apresentasse o sistema, mais cómico seria ele perante o objecto de estudo. Usando nomeadamente as palavras de Maurice Blanchot,

[C]ette négation masque seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l’affirmation, que ce qui nie, en lui affirme. C’est qu’il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle; quand il cesse, il persévère (Blanchot, 1955: 55).

Ou, aplicando-se isto ao nosso caso, na negação do cómico pelo sistema, estaria de novo o cómico (no sistema).

A alternativa aparente seria a crítica literária tradicional, pragmática, anti-teórica: a crítica de texto, a hermenêutica tradicional, a filologia. Acontece apenas, como já foi amplamente argumentado, que a resistência à teoria implica, evidentemente, também ela uma postura teórica: a resistência à teoria é já uma colocação na teoria, nunca uma ausência. O *fora* da teoria não é uma hipótese. Daí chegamos à inevitabilidade do sistema eventualmente “abstruso”, da análise necessariamente sujeita ao cómico. Entrevê-se, contudo, outra possibilidade: aquilo a que Abel Barros Baptista chama “ensaio faceto”, que, após algumas

¹ Cf. “Il n’y a pas de hors-texte” (Derrida, 1967: p. 227).

² Lodwick Hartley refere-se precisamente a este problema: “the critic who attempts to impose any kind of system on Tristram Shandy immediately assumes the role of Tristram’s father. (This is one of the traps that Sterne himself has laid)” (*apud* Pfister, 2001: 36).

digressões e hesitações, se pode aqui considerar como proposta de escrita ensaística sobre *Tristram Shandy*, sendo mais tarde abordado em si, na parte última deste ensaio.

De certa forma, a teorização sobre este tipo de ensaio dentro do espaço de um ensaio sobre *Tristram Shandy* poderia parecer despropositada. Mas, sendo *Tristram Shandy*, entre muitas outras coisas, um romance sobre a (tentativa de) escrita de um romance, as reacções de quem se envolve activamente com este livro são, por vezes, sintomáticas: refiro-me, por exemplo, ao caso do filme *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005), de Michael Winterbottom, um filme que é, no fundo, um filme sobre as (difíceis) filmagens de *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, da mesma forma que este ensaio que agora se escreve será, por vezes, um ensaio sobre um ensaio sobre *Tristram Shandy*, sendo o segundo ensaio da sequência o referido “ensaio faceto”. E com isto passamos para além da introdução.

2. “One wheel within another” (Sterne, 1997: 59)

Antes de nos dedicarmos a aplicar o pensamento de Derrida a *Tristram Shandy*, será talvez conveniente começar por um ensaio de um outro teórico, “The Rhetoric of Temporality”, de Paul de Man. Neste ensaio, de Man escreve sobre a relação aparentemente contraditória entre alegoria e ironia (contraditória em termos das respectivas estratégias de temporalidade) e, mais perto do fim, sobre o seu uso conjunto no romance. No fim do ensaio, de Man refere o caso de Stendhal como tendo conseguido esta fusão entre alegoria e ironia, através daquilo a que, referindo-se a *La Chartreuse de Parme*, de Man chama “one of the few novels of novels, as the allegory of irony” (de Man, 1983: 228), isto por conter os momentos irónicos numa duração própria da alegoria (cf. idem: 227), algo que, como veremos, também é característico de *Tristram Shandy*.

De forma a clarificar esta junção, de Man esforça-se, ao longo deste ensaio, por explorar as estratégias temporais em que tanto a alegoria como a ironia assentam. Quanto à alegoria, a noção de uma certa duração e de continuidade parece explícita. Quanto à ironia, o raciocínio de de Man é demasiado complexo para resumir aqui, bastando apontar alguns aspectos do seu sistema que nos serão úteis, começando pela sua descrição de ironia da ironia, ou ironia à segunda potência. Partindo da definição, por Friedrich Schlegel, da ironia como “eine permanente Parabase” (Schlegel, 1963: 85), uma parábase permanente (sendo de lembrar que parábase é o termo grego para uma parte da *dispositio* que, em latim, se chama *digressio*, pelo que estamos já muito próximos de *Tristram Shandy*), de Man entende a parábase nos termos da categoria do “narrador auto-consciente”. A descontinuidade no mundo ficcional, resultante da intrusão do autor, não resulta num maior realismo, numa aproximação ao histórico, mas, bem pelo contrário, serve para lembrar o leitor da negatividade essencial da ficção, impedindo-o de confundir facto e ficção (cf. de Man, 1983: 218-9). A parábase tem, assim, em de Man, um efeito que a aproxima da metalepse³.

De Man usa esta estrutura de auto-consciência ou desdobramento do sujeito e junta-a à tendência da ironia para a vertigem, para o crescendo entre a brincadeira inocente e o absoluto (entre a litotes e a hipérbole), aquilo a que Baudelaire chama “vertige de l’hyperbole”

³ Metalepse é aqui entendida como a chamada metalepse do autor (cf. Genette, 2004: 10), onde o “autor” intervém na acção daquilo que é narrado, causando uma inversão na relação causa/efeito. Desta forma, a figura do autor apresenta-se como causa do texto *dentro do texto*, quando, na verdade, essa sua intervenção é um efeito dos mecanismos retóricos desse mesmo texto. Sobre a relação entre parábase e metalepse, veja-se o meu ensaio “A Sentimental Journey through matters of representation in Laurence Sterne and in Gayatri Chakravorty Spivak”, a sair em breve nas actas do XXVII congresso da APEAA, pp. 663-669.

(Baudelaire, 1968: 376), acrescentando de Man que a ironia é uma vertigem por aliviar, uma tontura que vai até à loucura (cf. de Man, 1983: 215). Mas esta ironia deriva de um claro problema na temporalidade:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral. The temporal void that it reveals is the same void we encountered when we found allegory always implying an unreachable anteriority. Allegory and irony are thus linked in their common discovery of a truly temporal predicament (idem: 222).

É precisamente esta questão da temporalidade e do seu jogo no texto que nos vai conduzir a Derrida e à *différance*.

Mas, sendo este um ensaio sobre *Tristram Shandy* (que, até agora, ainda foi pouco mais do que referido), será talvez mais adequado começar, por enquanto, com alguns excertos do texto, usando, em seguida, a terminologia de Derrida para os ler. Um exemplo adequado aos nossos propósitos encontra-se nomeadamente nos capítulos 33 e 34 do volume VI e, como seria de esperar, trata-se de uma digressão:

CHAPTER THIRTY-THREE

I TOLD the Christian reader—I say *Christian*—hoping he is one—and if he is not, I am sorry for it—and only beg he will consider the matter with himself, and not lay the blame entirely upon this book,—

I told him, Sir—for in good truth, when a man is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together

in the reader's fancy—which, for my own part, if I did not take heed to do more at first, there is so much unfix'd and equivocal matter starting up, with so many breaks and gaps in it,—and so little service do the stars afford, which nevertheless, I hang up in some of the darkest passages, knowing that the world is apt to lose its way, with all the lights the sun itself at noon-day can give it—and now you see, I am lost myself!—

(...) All which being considered, and that you see 'tis morally impracticable for me to wind round to where I set out —

I begin the chapter over again.

CHAPTER THIRTY-FOUR

I TOLD the Christian reader in the beginning of the chapter which preceded my uncle Toby's apologetical oration,— though in a different trope from what I should make use of now, That the peace of Utrecht was within an ace of creating the same shyness betwixt my uncle Toby and his hobby-horse, as it did betwixt the queen and the rest of the confederating powers (Sterne, 1997: 383-4).

Vejamos este excerto (). Pretendendo inicialmente afirmar um certo diferendo entre Toby e o seu *hobby-horse* (algo que só perceberemos ser o caso no capítulo seguinte), Tristram enreda-se numa série de digressões, que o leitor de *Tristram Shandy* sabe serem típicas, e que se alimentam de si mesmas, marcando sempre uma diferença entre si mesmas, e entre si mesmas enquanto digressões e a narração de Tristram, adiando, ou *diferindo*, o que Tristram tanto nos quer dizer e que, mais tarde, é dito, de forma sucinta, numa só frase. Mas vejamos o excerto com mais atenção. Tristram, começando com “I TOLD the Christian reader—”, parte da palavra “Christian” e, com isto, ocupa o que resta do parágrafo com uma digressão. Ainda confiante na sua capacidade de dizer o que quer dizer, Tristram recomeça com “I told him, Sir—”, e resolve justificar a digressão anterior e as outras – com uma nova digressão. As digressões dentro de digressões sucedem-se, motivadas por conectores como “for”, “which”, “and”, terminando

Tristram por se reconhecer incapaz de retomar o fio narrativo (“and now you see, I am lost myself!”), o que o conduz a uma nova digressão (omitida no excerto). Finalmente, Tristram encerra um capítulo sem redenção possível do ponto de vista narrativo (e do ponto de vista de Tristram), remetendo a frase para o capítulo seguinte. Este novo capítulo começa adequadamente, após o início conhecido (“I TOLD the Christian reader”), com uma nova digressão (uma digressão curta iniciada por “though”), como que a lembrar o leitor do que provocara o fracasso narrativo de Tristram no capítulo anterior.

Como o leitor de *Tristram Shandy* sabe, tanto as digressões deste tipo como a encenação do seu poder disruptivo são frequentes neste texto, tão frequentes que dominam quase todo o livro. Aliás, se considerarmos como digressões as várias narrativas encaixadas, interrompidas, falhadas, podemos dizer que, como a maioria dos críticos dizem, “we think (...) of *Tristram Shandy* itself, a book which promised us his life and opinions and which finally back-pedals so that it concludes four years before *Tristram* was born” (Ricks, 1997: xxiv), ou seja: onde seria de esperar uma narração autobiográfica sobre a vida e opiniões de *Tristram Shandy*, encontramos a vida e opiniões de uma variedade de pessoas *excepto* de *Tristram Shandy* (isto se excluirmos o volume VII), sendo mais frequentes as digressões e os obstáculos no caminho da narração do que a vida e as opiniões propriamente ditas. Mas nisto todos os críticos concordam⁴. Onde entra, então, Derrida?

Aqui mesmo: sabemos que Derrida começa por lembrar que *différance* visa incluir em si pelo menos dois sentidos imediatos: o de *diferir* como acção no tempo (atrasar, adiar, desviar, reservar, re-

⁴ “The differences begin with a wilfully perverse focalization that has the protagonist’s life focused upon in a phase where he can hardly have any opinions and, even more bizarre, has his life and opinions totally eclipsed by everybody else’s lives and opinions” (Pfister, 2001: 33).

presentar, etc.) e o de diferir como fenómeno formador de diferenças (não ser idêntico, ser outro, discernível), sendo o termo imediata e irredutivelmente polissémico (cf. Derrida, 1972: 8). Trata-se, diz Derrida, “de l’action en cours du différer” (idem: 9), do processo de formação de diferenças, o que implica que as diferenças ainda estejam em formação e que este processo se situe num tempo entre um passado e um futuro, sendo estes os pólos negativos que formam a noção de presente a partir do que este *não* é. Para Derrida, *différance* funciona como um jogo:

[L]e concept signifié n’est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu’à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences (idem: 11).

Este jogo não se joga apenas ao nível de conceitos ou de termos numa cadeia de palavras. Como Geoffrey Bennington nota, este movimento também se pode projectar nomeadamente na estrutura de um livro (cf. Bennington, 1991: 71), entre outras coisas. No primeiro ensaio de *L’écriture et la différence*, Derrida critica nos “ultra-estruturalistas” precisamente o facto de considerarem um *acidente* (para não dizer pior) tudo o que num texto se não conformar a um esquema teleológico “pré-estabelecido” e percebido na sua simultaneidade (cf. Derrida, 1967b: 43), introduzindo, assim, o conceito de diferença (na altura ainda sem o “a” distintivo) na noção de estrutura. Podendo a estrutura de um texto ser concebida como infiltrada pela *différance*, conseguimos finalmente perceber o porquê do uso de Derrida e de Paul de Man para descrever certos mecanismos de *Tristram Shandy*.

Fazendo uso de Derrida, podemos dizer que a estrutura das digressões em *Tristram Shandy* emprega o princípio da *différance*, servindo estas digressões para adiar o sentido imediato do texto (a história

propriamente dita). Isto pode notar-se claramente no exemplo citado, em que o final de uma frase (aquilo que a frase diz) é tão adiado que perde o seu sentido no capítulo onde devia ter sido colocado, pelo que acaba por ter de ser deslocado para o capítulo seguinte. Neste processo de adiamento sucessivo, é o próprio sentido da frase, o seu fechamento, que é adiado, de tal forma que perde o seu sentido como tal no capítulo onde a frase fora iniciada. Forma-se, assim, um pedaço de texto, a digressão, que é profundamente *outro* em relação à narração; forma-se um desvio em relação à narração que, pelo seu volume, se torna dominante, acabando por expulsar do capítulo em causa a frase que Tristram tentara escrever. Este desvio funciona no texto como um processo, como uma cadeia onde se opera um reenvio sistemático de conceitos, onde cada conceito aponta para outro, adiando o significado indefinidamente, tornando-o irrelevante.

Ora, *Tristram Shandy* usa esta estrutura sistematicamente, havendo um reenvio constante de ideias, de histórias e sobretudo de complicações, o que faz com que o livro se enrede cada vez mais, à medida que vai sendo escrito, tornando impossível simplesmente narrar a autobiografia de Tristram⁵. Um dos exemplos mais famosos é o da

⁵ “I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day’s life—’tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for that reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an’ please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read” (Sterne, 1997: 234).

história do nascimento de Tristram, história esta iniciada no volume I e acabada apenas no volume III com o nascimento propriamente dito. Entre o início e o fim da história há uma série incontável de histórias, transcrições, comentários, descrições, analepses, prolepses, todo um arsenal narratológico que se mete no caminho da história do nascimento de Tristram. Pode igualmente dizer-se que todo este arsenal também se mete no seu próprio caminho, visto que há momentos em que temos várias histórias em suspenso, elas próprias já interrupções, a serem interrompidas por ainda mais uma história, como é o caso no volume I, entre os capítulos 5 e 21. Tendo em conta esta organização, percebe-se facilmente que, ao adiar o sentido, o conteúdo, da história prometida (a vida e opiniões de Tristram Shandy), o texto chama a atenção para o que lhe serve de *suplemento* – as digressões, aquilo que se encontra no *presente* da leitura⁶, aquilo que lemos, enquanto não lemos a vida e opiniões de Tristram Shandy. Na verdade, são precisamente as digressões que fazem avançar o texto: o adiamento é um processo também ele progressivo e produtor de sentido. O narrador chama-nos precisamente a atenção para este facto:

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time. (...)

⁶ Como Pfister nota, “These tropes of the theatre turn the reader into a spectator and listener, and, as in the theatre, for him and for the performers it is always ‘now’ – the same now, as the time gap between the writing and the reading, which normally goes with communication via written and even more via printed texts, seems to be suspended here. What the reader/spectator attends and witnesses is primarily Tristram’s act of narrating, his performance as a narrator, his writing his *parlando*” (Pfister, 2001: 41).

Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading;—take them out of this book for instance,—you might as well take the book along with them (Sterne, 1997: 58).

Mas, voltando um pouco atrás, até Paul de Man, percebemos agora em que é que as considerações deste complementam as de Derrida e as de Tristram. As digressões de Tristram (e os momentos em que *a escrita da escrita* de Tristram é mais explicitamente performativa) representam momentos de desdobramento como aqueles que de Man descreve, onde a auto-consciência do narrador se imiscui no texto, interrompendo a ilusão causada pela ficção. No caso de *Tristram Shandy*, estes elementos são tão frequentes e sucedem-se a um ritmo tão frenético que podemos ver neles a vertigem da hipérbole de que Baudelaire fala, acarretando a seguinte consequência: “In these continued games of identity, likeness and difference, all fixed notions and concepts become slippery – down to the right and the wrong end of a woman” (Pfister, 2001: 63), ou seja, um dos efeitos de *différance*. Encontramos, então, uma ligação profunda entre *différance* e ironia, dois fenômenos que têm uma relação muito semelhante em relação ao tempo, nomeadamente em relação a um passado e um futuro, duas ideias relacionais que, por exclusão, formam o presente do processo, um presente que, em ambos os casos (o de *différance* e o da ironia), escapa-nos sempre, descrevendo-se melhor como movimento do que como figura estática, ou, nas palavras de Tristram, como “one wheel within another” (Sterne, 1997: 59). Este movimento e a sua duração prolongada (o livro inteiro) conjugam “both the narrative duration of the diachronic allegory and the instantaneity of the narrative present” (de Man, 1983: 226-7), conferindo ao instantâneo irônico a duratividade típica de um romance. Este jogo com a temporalidade no texto deixa entrever, de novo (tal como em Stendhal, o exemplo de de Man), uma alegoria da ironia, uma ironia tematizada como romance.

3. *La différance* como *bobby-horse*

Voltando à afirmação de Lodwick Hartley, segundo a qual “the critic who attempts to impose any kind of system on *Tristram Shandy* immediately assumes the role of Tristram’s father” (*apud* Pfister, 2001: 36), cedo percebemos que este ensaio tentou talvez impor um certo movimento narratológico a (ou, de forma mais cândida, descrevê-lo em) *Tristram Shandy*, usando precisamente um sistema que arrisca a hilaridade. De facto, qualquer sistema tende a suscitar o folguedo, quando lido com um sorriso nos lábios, e é essa a suspeita que *Tristram Shandy* projecta sobre todos os sistemas, sejam eles provenientes da teoria da literatura, da filosofia, do direito, da medicina, etc. Isto porque a língua não é estanque:

On doit, jusqu’à un certain point, partager le langage de ce qu’on lit (...). Cet empiètement nécessaire interdit toute prise métalangagière rigoureuse d’une lecture sur un texte: il ne peut y avoir une ligne de partage indivisible entre langage-objet et métalangage, pas plus qu’il peut y en avoir entre langage ordinaire et langage philosophique (...) – ce qui n’implique pas confusion totale, comme on pourrait le craindre, mais passage et enchevêtrement, à négocier. (...) [I]l n’y a pas de hors-texte, donc tout texte est texte sur un texte sous un texte, sans hiérarchie établie. (...) [O]n doit reconnaître que toute théorie est un autre texte dans un réseau instable de textes dans lequel tout texte porte la trace de tous les autres (Bennington, 1991: 89-90).

Esta última frase de Bennington refere-se ao elemento que estávamos a tentar precisar – o *traço* do texto anterior, o sinal de contágio entre textos. Não sendo a linguagem meta-literária uma linguagem estanque, um ensaio arrisca-se a que o texto primário lhe fuja e lhe arme uma armadilha. É o caso de *Tristram Shandy*, como Hartley notou. Ao fazer dos sistemas e teorias absurdos o *bobby-horse* de Walter Shandy, e ao ridicularizar vários outros sistemas de filósofos

conhecidos, como por exemplo Locke, Sterne lança a suspeita sobre qualquer sistema *per se*. Como Pfister nota, “One perspective that Sterne opens up in the games he plays with Locke is that Locke’s own theories of chains and trains of ideas are not altogether totally different from, say, the hobbyhorsical systems expounded by Walter Shandy” (Pfister, 2001: 68). Para agravar mais as coisas, a suspeita cria aquilo que já foi abordado na introdução deste ensaio⁷ – o *double bind* que inquina um ensaio que se queira sério.

Perante semelhante problema, que fazer? Sendo inevitáveis os ecos cômicos de um ensaio, bastaria talvez este já ser cômico por pretensão. A teoria literária tem tradição de algum humor, mais patente em textos como os de Terry Eagleton ou naquele conhecido momento em *Introdução ao Arquitexto*, onde Gérard Genette se diverte à custa das “nove formas simples” de André Jolles (cf. Genette, 1986: 64). Mas convém talvez ser mais rigoroso e apelar a alguma terminologia da área. Peguemos, então, em *Ensaaios Facetos*, de Abel Barros Baptista. Desde já se oferece um termo, o de ensaio faceto, que Baptista não define. No entanto, uma nota prévia no início do volume divide este género ensaístico em duas categorias: a de ensaio drolático e a de pilheriático, dizendo Baptista que “drolático será do género que não ofende e se ocupa de problemas gerais: se visa alguém, e na verdade nunca visa, é quando muito auto-irrisório. Já o pilheriático não se aconselha a quem goste de fazer amigos” (Baptista, 2004: 12). A teoria básica da distinção fica prometida para um dos ensaios apropriadamente intitulado “Droláticos e pilheriáticos”. Porém, tal como no caso de *The Life & Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de muito se fala

⁷ Em mais um efeito de *différance*, a introdução deste ensaio revelou mais do que devia, tendo recorrido já suficientemente sobre a questão do *double bind*. Trata-se, de facto, de um efeito de *différance*, visto que esta não implica apenas adiamento, mas também precipitação: “l’inévitabilité d’une telle anticipation de ce qu’on a différé à plus tard” (Bennington, 1991: 70).

nesse ensaio menos de uma teoria básica da distinção entre dois tipos de ensaios com esses nomes. Em vez disso, pratica-se o ensaio faceto enquanto tal, sendo a primeira partida pregada ao leitor a criação de um “horizonte de expectativas” ilusório.

Já percebemos, contudo, do que falamos, quando falamos de ensaios facetos. Falta apenas precisar algo que nos escapou: a ter havido *aqui* um ensaio faceto antes do tempo (antes da definição), a qual dos dois subgêneros pertencerá, isto é, rigorosamente? Como resposta servirá uma das últimas frases de *A Sentimental Journey*, relativamente a uma situação assaz melindrosa em que Yorick se vê colocado: “there was but one way of doing it, and that I leave to the reader to devise; protesting as I do it, that if it is not the most delicate in nature, ‘tis the fault of his own imagination” (Sterne, 2003: 103).

Bibliografia

BAPTISTA, Abel Barros

2004, *Ensaaios Facetos*, Lisboa, Cotovia.

BAUDELAIRE, Charles

1968, “De l’essence du rire”, in *Œuvres Complètes*, ed. por Marcel A. Ruff; Paris, Éditions du Seuil, pp. 370-378.

BENINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques

1991, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil.

BLANCHOT, Maurice

1955, *L’espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard.

DE MAN, Paul

1983, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DERRIDA, Jacques

1967, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- DERRIDA, Jacques
1967b, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques
1972, *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GENETTE, Gérard
1986, *Introdução ao Arquitexto*, trad. por Cabral Martins; Lisboa, Vega.
- GENETTE, Gérard
2004, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil.
- PFISTER, Manfred
2001, *Laurence Sterne*, Reino Unido, Northcote House.
- PORTELA, Manuel
1997, “Tristram Shandy ou o livro dos livros”, in Laurence STERNE, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy – Parte Primeira*, trad. por Manuel Portela; Lisboa, Antígona, pp. 7-52.
- RICKS, Christopher
1997, “Introductory Essay”, in Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. por Melvyn New e Joan New; Londres, Penguin, pp. vii-xxv.
- SCHLEGEL, Friedrich
1963, “Zur Philosophie. 1797”, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe – Philosophische Lehrjahre I (1796-1806)*, vol. 18, ed. por Ernst Behler; Munique / Paderborn / Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, pp. 79-117, frag. 668.
- STERNE, Laurence
1997, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. por Melvyn New e Joan New; Londres, Penguin.
- STERNE, Laurence
2003, *A Sentimental Journey and other writings*, Oxford, Oxford University Press.