



ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 14 - N. 1 ISSN 2179-3441

A forma da escrita livre: Nietzsche e a prosa de ficção

The form of free writing: Nietzsche nad fictional prose

André Luis Muniz Garcia 

Doutor pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB)

Brasília, DF, Brasil

Contato: andreimg@unb.br

Resumo:

O objetivo do presente artigo é apresentar diretrizes teóricas para uma reinterpretação do conceito de ficção em Nietzsche, deslocando-o de um contexto especulativo para um domínio estético, mais precisamente, para o da prosa literária. O modo pelo qual Nietzsche torna sua reflexão sobre a escrita literária dita “livre” o eixo central de uma elaborada compreensão do ficcional, isso será abordado tanto em textos de Nietzsche, como *Humano, demasiado humano*, quanto em obras de escritores que guardam afinidades intertextuais com o tema.

Palavras-chave: Nietzsche. Prosa. Estilo. Forma.

Abstract:

This article aims to present some guidelines for a reinterpretation of Nietzsche's fiction concept, shifting it from a speculative context to an aesthetic domain, more precisely, to the context of literary prose. The way in which Nietzsche makes his reflection on the so-called “free writing” the central axis of his understanding of the fictional, this will be interpreted both from Nietzsche's texts, such as *Human All Too Human*, and from works by writers who have intertextual affinities with the theme.

Keywords: Nietzsche. Prose. Style. Form.

A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito em torno das interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada.

Stéphane Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*

Introdução

Fruto de uma pesquisa recém iniciada, o presente texto reconhece, de partida, seu traço “experimental”, senão na forma pelo menos na intenção: ele apresenta tão só diretrizes teóricas para um estudo mais amplo da ficção na filosofia de F. Nietzsche, focando o período entre o primeiro livro de *Humano, demasiado humano* (1878) e *Assim falou Zaratustra* (1885).¹ Mas, ao contrário da maioria dos estudos sobre o tema, minha interpretação contraria a perspectiva segundo a qual a ficção é uma noção *epistemologicamente* relevante para o pensamento de Nietzsche.² A relevância da ficção será profundamente deslocada: ela não é relevante como critério formal-subjetivo do conhecimento de si (“eu” ou “sujeito” *como* ficção) ou do mundo (“realidade” ou “objeto” *como* ficção). Ao longo de muito tempo, a pesquisa Nietzsche pressupôs que a ficção (e conceitos afins, tais como aparência, erro, ilusão, mentira, falso) servia a uma crítica radical da filosofia especulativa racionalmente fundada. Pensava-se que, destronada a “verdade” como critério do conhecimento, a ficção tomaria seu posto, e isso, sem considerar um custo enorme: a ficção, para grande parte da pesquisa especializada, acabaria por se tornar justo aquilo que era combatido, tornou-se o “novo verdadeiro”, quer dizer, tornou-se “função explicativa” do saber.

A premissa da qual esse artigo parte é bem distinta. A ficção que interessa à filosofia de Nietzsche estaria associada a uma estratégia totalmente diversa. “Falso”, “engano”, “mentira”, “fictício”, “erro”, “inverdade”... tais noções *não* são reguladas por uma gramática antimetafísica, antiontológica, posição derivada, por exemplo, das conquistas da filosofia crítica de Kant e do kantismo.³ Na verdade, o

¹ A composição de *Zaratustra* em quatro livros, formato que conhecemos hoje, só ocorreu postumamente, em 1892. As quatro partes foram publicadas de modo independente, e a ordem é esta: primeira e segunda partes publicadas em 1883; terceira parte, em 1884; em 1885 saiu, em número bastante diminuto (cerca de 45 cópias), a quarta parte. As obras de Nietzsche serão citadas de acordo com a edição crítica Colli-Montinari: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999. Todas as traduções das obras de Nietzsche aqui citadas são de minha responsabilidade.

² Eu penso aqui na enorme influência causada, em toda pesquisa Nietzsche, pela obra de Hans Vaihinger, *Die Philosophie des als ob*. Nela, busca-se sistematizar os diferentes tipos de ficção (com destaque para a filosofia e a ciência), defendendo-se uma concepção ficcionalista da teoria. Na última parte da obra, há uma seção dedicada ao pensamento de Nietzsche. Sobre isso, ver: SCHMID, 2005.

³ É conhecida, na pesquisa Nietzsche, a influência da interpretação de Vaihinger de acordo com a qual “Nietzsche tem, realmente, muito de Kant, não do Kant dos manuais escolares [...], mas do espírito de

recorrente uso dessas noções reverbera conquistas de uma vertente artística ainda pouco discutida pela pesquisa especializada, a saber, a da poética do *pseûdos*.⁴

Pseûdos não traduz simplesmente um mero contraconceito ao conceito de verdade, mas antes representa a forma do discurso fundado poeticamente.⁵ Segundo esse ponto de vista, o *pseûdos* adquire relevância quando contraria a crença de acordo com a qual a conquista da verdade supõe o discurso em prosa como seu principal veículo. Por isso, os esforços estético-teóricos dessa vertente poética consistem fundamentalmente em questionar a suposta identidade entre discurso em prosa e verdade. A possibilidade do discurso ter como fundamento o *pseûdos* sugere não uma nova identidade (entre prosa e mentira, por exemplo), mas sim a tentativa de *liberar* a prosa de uma determinada norma, a saber, daquela que prescreve à escrita o *dever* de comunicar discursos verdadeiros. Ora, a atitude poética que melhor representa tal liberação seria justamente o impulso à ficção. A vertente poética do *pseûdos* possui como traço distintivo uma compreensão da mentira como fundamento *fictício*, *ficcional* do discurso em prosa. E para explicar em que medida Nietzsche filia-se à linha evolutiva da prosa de ficção, é preciso compreender sua

Kant, do verdadeiro Kant que intui a natureza da aparência mesmo em suas raízes mais profundas [...]”. (VAIHINGER, 2011, p. 633).

⁴ Em *Opiniões e sentenças diversas* (primeira parte de *Humano, demasiado humano II*), já encontramos algumas pistas desse vínculo. Por exemplo, na seção 188, Nietzsche faz explícita referência ao tema da mentira poética, citando conhecidos versos da *Teogonia* (o “Hino às Musas”, versos 27–28) de Hesíodo: “As musas como mentirosas — ‘sabemos bem dizer muitas mentiras’ — assim cantavam outrora as musas como se elas se manifestassem a Hesíodo. Alcança-se descobertas essenciais, quando se compreende o artista como enganador”. A fórmula “artista como enganador [*Künstler als Betrüger*]” foi discutida na seção 32 de *Opiniões e sentenças diversas*, focando mais uma vez o tema da “mentira poética” (segundo a edição Colli e Montinari, não fosse uma mudança de última hora, o título dessa seção seria *Der Dichter als Betrüger*). Essa referência à mentira no contexto das poéticas gregas antigas, mesmo anteriores a Platão, é muito relevante para minha pesquisa ora iniciada. Ela poderia ser referida à tradição da *pseûdos*-narrativa em Homero, que vincula as narrativas de Odisseu à sua principal “arte”: o *dólos* (ser hábil em artimanhas). Por exemplo, ao narrar paradoxalmente sua “identidade” a Alcínoo no canto 9, versos 19–20, Odisseu diz: “As muitas artimanhas [*hòs pasi dóloisin*] / de que sou mestre fomentaram meu renome / aqui e no céu [...]”. Para os propósitos deste artigo, a seção 154 de *Humano, demasiado humano I* é bastante reveladora. Essa seção tematiza a relação entre “mentira e engano [*Lüge und Trug*]” em face à “fantasia homérica [*homerischen Phantasie*]”, focando aquilo que Nietzsche denomina “prazer em fabular [*Lust [...] zu fabuliren*]”. É preciso lembrar que o verso de Hesíodo citado por Nietzsche sobre as musas é homólogo ao verso 213 do canto 19 da *Odisseia*. Nesse verso, após narrar mais uma mentira de Odisseu (sobre sua identidade, questionada ali por Penélope), Homero canta: “[Odisseu] tornava semelhante a fatos a muita mentira dita [*iske pseûdea pollà légon etymoisin homoîa*]”. A consciência da função estética da mentira é amplamente reconhecida por Nietzsche, tendo sido excogitado por ele, em uma anotação póstuma do verão de 1887, 8[7], que o “prazer na mentira é a mãe da arte [*Lust an der Lüge als die Mutter der Kunst*]”. A importância da “mentira poética” para o propósito geral deste artigo será melhor compreendida adiante. Versos da *Odisseia* citados ao longo desse texto se baseiam na seguinte edição: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

⁵ Sobre isso, ver: BRANDÃO, 2005; RÖSLER, 1980; KNAPP, 1980; MISSINNE, Lut et alli, 2020.

reflexão não propriamente sobre o “conceito” ou sobre a “função epistêmica” da ficção, mas sim sobre o estatuto *antinormativo* (ou “livre”, como ele prefere dizer) da escrita e do discurso que à ficção (e às noções afins ao *pseûdos*) empresta função estética.

1. Reposicionando a pergunta pela ficção: em busca da forma da escrita livre

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.

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Tome-se como exemplo a interessante reflexão de Nietzsche sobre o estatuto narrativo da escrita em *Opiniões e sentenças diversas* 113 (doravante, OS). Essa seção é de fundamental importância para meus propósitos aqui, sobretudo pelo *insight* que ela esboça. Nietzsche inicia OS 113 celebrando “o mais livre escritor de todos os tempos”, no caso, ele enaltece o *portrait* de Laurence Sterne⁶ esboçado por Goethe.⁷ Em primeiro plano, já se encontra a relação entre liberdade e escrita. Mas no que consiste esta fórmula, “liberdade para escrever”? Em OS 113, Nietzsche menciona a maestria da “ambiguidade” da escrita de Laurence Sterne. Ele destaca a habilidade estilística da escrita de Sterne em face de sua calculada imprecisão narrativa (Nietzsche fala de um “sentimento de incerteza” na experiência da leitura de Sterne). Aliás, esse é um traço característico da emergente literatura inglesa moderna.⁸ Nietzsche passa então a enumerar as estratégias da escrita que garantem a Sterne sua liberdade de escrever (ou narrar): digressões, ironia, paródia,

⁶ A relevância de Laurence Sterne na obra de Nietzsche foi pouco pesquisada até o momento. Ver, por exemplo: VIVARELLI, 1998; LARGE, 1999. Nesses dois estudos, o foco, no entanto, não guarda qualquer relação com os objetivos deste artigo. Recentemente, Claus Zittel publicou importante artigo sobre a “recepção” (com aspas, intencionalmente) de Sterne por Nietzsche, cujo pano de fundo é, na verdade, uma declarada contestação da interpretação “filológica” ainda predominante na pesquisa especializada. O caso “Sterne” poderia exemplificar tantos outros, nos quais, em busca de uma “prova textual” que demonstrasse as “fontes” de Nietzsche, a pesquisa acabou, ela mesma, por incorrer em flagrantes equívocos filológicos. Cf. ZITTEL, 2021.

⁷ Nietzsche pode estar se referindo à seguinte passagem do terceiro livro da obra *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: “Yorik-Sterne war der schönste Geist, der je gewirkt hat; wer ihn liest, fühlt sich sogleich frei und schön; sein Humor ist unnachahmlich, und nicht jeder Humor befreit die Seele”. (GOETHE, J. W. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 8, Romane und Novellen III. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, p. 480).

⁸ Cf. ISER, 1988, p. 106: “In 1752 Fielding wrote: ‘Of all the Kinds of Writing there is none on which... Variety of Opinions is so common as in those of Humour, as perhaps there is no Word in our Language of which Men have in general so vague and indeterminate an Idea’ (Henry Fielding, *The Covent-Garden Journal* I, p. 249)”

dramaticidade. Sim, a liberdade da escrita é garantida por importantes procedimentos estéticos, porém, há algo mais em OS 113.

Nietzsche introduz o nome de Denis Diderot, e isso é feito nem tanto para refletir sobre a possível “imitação” dos procedimentos estéticos úteis para garantir a liberdade da escrita de seu *Jacques, o fatalista e seu amo*.⁹ O propósito revela-se mais sofisticado em OS 113. Ao articular os nomes de Goethe, Sterne e Diderot, Nietzsche esboça, em OS 113, uma acurada interpretação da escrita a partir de uma reflexão sobre a moderna prosa europeia. Ele parte de uma visão alemã (Goethe) sobre a literatura inglesa (Sterne) e, em seguida, introduz a moderna narrativa francesa (Diderot), como se houvesse alguma complementaridade entre essas versões da narrativa em prosa. Assim, de acordo com a fórmula “o mais livre escritor”, Nietzsche sustenta que Sterne (a moderna literatura inglesa) colocou a questão de *como a escrita pode se relacionar de modo autocrítico com a própria tradição da escrita*. A atitude de Diderot, ao escrever tendo em vista a inimitável escrita de Sterne, não seria apenas a atitude de um exercício paródico do modelo humorístico de Sterne (“[...] Sterne [...] é o pior modelo e o autor inimitável [...]”, diz Nietzsche em OS 113), pois não se trata ali de simples repetição dos procedimentos literários de Sterne. Quer dizer: Diderot não se baseia nas antigas regras da *imitatio*.¹⁰ Não imitar, mas aludir, isto é, deixar imprecisa, difusa, a referência à obra de Sterne. E é justamente por isso que Diderot obteve êxito, pois restaria ambígua, tal como o é o “super-humor Sterneano”, sua própria atitude artística frente ao público francês.

Sterne é considerado, “entre todos os escritores”, “invulgar [*unvorbildlich*]”. Essa afirmação em OS 113 é de grande relevância. A situação na qual não se pode decidir sobre o “modelo Sterne” revela ao mesmo tempo a maior virtude de sua escrita (algo que a “ambiguidade de Diderot” deixaria também entrever). Seria preciso reconhecer então que não há nenhuma característica perene, *standard*, no estilo literário de Sterne, e uma marca disso é a função estrutural, em seu *Tristram Shandy*, do recorrente recurso à digressão, uma imprevisível e súbita interrupção da ilusão narrativa (o enredo é fragmentado, a coesão e coerência narrativas são suprimidas, e, no mais das vezes, o narrador passa a escancarar seus artifícios de composição literária humoristicamente). A digressão pode ser dita inimitável,

⁹ Nesse caso, Nietzsche talvez pensasse na revolucionária obra de Sterne *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, publicada entre 1759–1767, obra que criou imensa repercussão literária não só na Europa (como no caso de Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret), mas também no Brasil, com Machado de Assis, em seu também revolucionário *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Minha pesquisa, da qual esse artigo representa um primeiro passo, pretende criar uma (para muitos, improvável) ponte entre as reflexões de Nietzsche sobre a escrita livre de Sterne e a moderna prosa de Machado de Assis, recorrendo, claro, não ao critério filológico (fontes e influências diretas) de interpretação, mas a outro, o intertextual.

¹⁰ Eu me refiro aqui ao preceito da retórica romana, que estabelece a utilidade de se perpetuar o que foi bem sucedido. Ver: Quintiliano, *Instituição oratória*. Livro X, capítulo II.

porque seu traço fundamental não é, em Sterne, metodológico, no sentido de orientar, de servir como “regra”, seja para a composição da narrativa, seja para a leitura. Seu traço característico constitui-se no oposto disso: é, antes, o de gerar uma fratura, uma quebra, uma interrupção, mas uma interrupção “engenhosa”, capaz ela própria de produzir sentido *repentinamente*.¹¹ O sentido, o significado criado no *instante da digressão* literária concretiza-se não em outro gesto senão no riso, por exemplo, quando alguém, que espera um determinado encadeamento e desfecho das informações de um enunciado, é surpreendido pelo imprevisto, por algo súbito, disso obtendo um efeito cômico.¹² Se o riso surge do inesperado, tentar imitá-lo (torná-lo previsível, portanto) seria um contrassenso.

Esse movimento hermenêutico de OS 113, que aproxima e, ao mesmo tempo, mantém bem separadas a prosa de Diderot e a de Sterne, coloca a questão sobre como a escrita se relaciona com a tradição da escrita não segundo imitação e reclassificação de modelos ou procedimentos estéticos padrões. E há algo importante nesse fracasso da imitação e da manutenção de paradigmas estético-literários da prosa tal como aquela de Sterne. *Se a escrita de Sterne refuga imitações, então a prosa que mesmo assim ousa repeti-la, no fundo, revela-se como tentativa elusiva da escrita de escrever sobre si mesma*. Elusiva, pois se, por um lado, a prosa de Diderot alude vagamente aos procedimentos inimitáveis de outra (a de Sterne), por outro lado, o resultado literário disso seria sempre ambíguo, indeterminado — daí o “ceticismo” dos franceses, mencionado em OS 113, com relação à obra *Jacques, o fatalista e seu amo*.¹³

Essa ambiguidade aparece como traço formal da prosa que se esforça por repetir o inimitável. Mais precisamente, essa ambiguidade (re)aparece justamente como indeterminação, imprecisão, vagueza da escrita. Tais características revelam, portanto, o limiar no qual a escrita alcança a liberação de regras que prescrevem a

¹¹ Sobre a digressão, consultar o capítulo 22 do volume I de STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Calheiros Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022, pp. 122-4.

¹² A ideia de que a arte é capaz de gerar sentido e significado justamente a partir do que é inesperado, no contexto daquilo que, na linguagem, ocorre *subitamente*, isso é enfaticamente defendido por Nietzsche em *Humano, demasiado humano* I 169: “[...] que em tudo que ocorre subitamente [*bei allem Plötzlichen*], que é inesperado [*Unerwarteten*] em palavra e ação, quando sobrevêm sem dano ou perigo, o ser humano [se desafoga e passa] ao oposto do medo: o ser encolhido e trêmulo ante o tormento [*Angst*] se ergue — o ser humano ri”. Já no aforismo 213 da mesma obra, Nietzsche complementa, dizendo que essa situação do que é inesperado, repentino, imprevisto, “liberta-nos momentaneamente da coerção do necessário, do regular, da conformidade à experiência, o que, por costume, vemos como nossos senhores inexoráveis; assim, jogamos [*spielen*] e rimos [*lachen*], quando o inesperado [...] é descarregado sem prejudicar [...]”.

¹³ O próprio Sterne fez isso à exaustão. Ele estrategicamente “aludiu” a importantes autores da sátira menipeia (cuja grande inflexão na antiguidade ocorre com Luciano de Samósata), com destaque especial para seu diálogo com obras de François Rabelais e Robert Burton.

ela este ou aquele “modelo”.¹⁴ É nesse sentido que em OS 113 a escrita de Sterne é denominada um “estilo de arte em que a forma determinada é continuamente rompida, deslocada, retraduzida no indeterminado”. A escrita de Sterne representa, em face da tradição da prosa, uma engenhosa ruptura¹⁵ — uma ruptura *da forma*. Dito com outras palavras: ela é uma *prosa cuja forma artística consiste na ruptura enquanto forma*, quer dizer, ela é uma *forma negativa*,¹⁶ uma forma que jamais se positiva (ou se “determina”) numa “regra”, numa “norma”, uma forma, portanto, que não cria um “modelo”, um “gênero literário”. Este é um momento altamente relevante, porque *reflexivo*, da escrita sterniana: gerar uma situação de crise da “tradição” literária, arruinar o que se tornou convenção poética.

Pelo fato da prosa literária de Sterne não assumir uma forma *determinada*, isso não quer dizer que ela seja sem-forma. Não é por acaso, aliás, que Nietzsche, de um modo bastante ousado e inovador, tenha utilizado uma revolucionária categoria da teoria estético-musical de Richard Wagner para compreender essa forma negativa da escrita sterniana. Nietzsche pensa a prosa de Sterne em OS 113 como “melodia infinita”, categoria que designa, em linhas gerais, um procedimento composicional em que o ritmo é engolido pelo fluxo melódico; uma categoria musical na qual o andamento é colapsado por perder seu princípio estruturante (o ritmo), ocasionando assim um curto-circuito na cadência:¹⁷ o movimento

¹⁴ Esse é o caso reivindicado pelo próprio Sterne no início de *Tristram Shandy*: “[...] pois no escrever aquilo a que me propus, não me confinarei nem às suas regras [subent.: da teoria poética de Horácio], nem às de qualquer homem que jamais vivesse”. (STERNE, 2022, p. 59)

¹⁵ Em *Humano, demasiado humano* I 225, Nietzsche considera essa libertação do que se tornou norma, se tornou “tradicional”, característica do “conceito relativo” de “espírito livre”: “Aliás, não pertence à essência do espírito livre que ele tenha os mais corretos pontos de vista, mas antes que ele se liberou [sich gelöst hat] do que é tradicional [dem Herkömmlichen], seja com feliz êxito ou com fracasso”.

¹⁶ Um exemplo que interessa à minha pesquisa como um todo encontra-se nas reflexões de Nietzsche apresentadas no capítulo 4 de *Humano, demasiado humano* I, referentes à *Unvollkommenheit* ou *Unvollständigkeit* da obra de arte. Nesse sentido, já o primeiro aforismo desse capítulo (145) sustenta que o “artista sabe que sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, no fascinante instante do surgimento [*wunderliche Plötzlichkeit der Entstehung*]; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho prevenido, como artifícios enganosos [*Trugmittel*] [...]”. Recusando qualquer forma de posituação, a consciência do efêmero, do que é súbito [*plötzlich*], presente na origem da arte, sugere uma forte noção de negatividade, do “devir que não se perfecciona”, do devir não mais acoimado por um ideal regulador, hipótese que, aliás, está no próprio título do aforismo 145.

¹⁷ Em OS 134, Nietzsche, ao discutir essa “perigosa” inovação wagneriana, fala em “declínio do ritmo [*Verfall der Rhythmik*]”. “Richard Wagner quis outro movimento da alma. [...] Seu famoso recurso artístico [...] — a “melodia infinita” — empenha-se em romper [*brechen*] toda regularidade matemática de tempo e força, até mesmo troça dela por vezes, e ele é abundante na invenção de tais efeitos, que, para o ouvido mais velho, soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos. [...] sempre junto ao excesso de maturidade do sentimento rítmico espregueia-se a selvageria, o declínio da rítmica”. Isso ocorreria, como lembra Fernando Barros, pois a “sucessividade dos sons geraria uma indeterminação rítmica constante”. (BARROS, 2007, p. 130)

dispensaria a referência a um centro, a resolução na tônica é contrariada, tem-se tão só o predomínio de instantes sonoros melódicos.¹⁸

Melodia infinita é uma categoria que subverte os padrões musicais pactuados pelo sistema tonal, seu uso, portanto, é bastante amplo e complexo e, para ser compreendida, seria preciso um estudo *ad hoc*. Apenas para contextualizar seu aparecimento em OS 113, pode ser útil citar, além de OS 134, uma carta de Nietzsche a Carl Fuchs de abril de 1886, com o intuito de compreender *en passant* duas coordenadas estético-teóricas presentes na noção de melodia infinita, coordenadas que, aliás, já tinham aparecido textualmente em OS 113 quando Nietzsche interpreta, de modo bem peculiar, a prosa livre de Sterne.¹⁹ A primeira é a já mencionada ambiguidade; a segunda seria, surpreendentemente, um certo “gosto pela decadência [*Decadenz-Geschmack*]”, que ali exprime a forma de uma música cuja característica fundamental é “a dissolução [*Auflösung*]”.²⁰ O traço da ambiguidade,

¹⁸ Wagner apresentou essa fórmula musical revolucionária em um ensaio, *Zukunftsmusik*, publicado primeiramente em francês (*La musique de l'avenir*), em 1860. *Tristão e Isolda* teria sido composta sob esse pressuposto estético-musical, aliás, o famoso “acorde Tristão”, como ficou conhecida a sequência inicial das notas Fá, Si, Ré# e Sol# na abertura da ópera, comprovaria a ausência de uma função harmônica tonal bem definida. Suspendendo a resolução na tônica, a melodia infinita seria uma espécie de suspensão de expectativa uniforme da audição. “[...] a melodia infinita visa afastar-se da articulação e da repetição periódica dos versos e frases musicais, para que o automatismo da audição seja desfeito. Esse automatismo geralmente acontece quando os arcos melódicos se apresentam de tamanho igual (quadratura melódica), isto é, quando o ouvido capta um padrão temporal recorrente e o utiliza posteriormente como referência” (CAZNÓK, NETO, 2000, p. 47)

¹⁹ Para uma interpretação filosófico-musical dessa carta, ver: BARROS, 2012. No entanto, o interesse de minha pesquisa seguirá, como mostrarei a seguir, outro caminho ao interpretar o tema da mencionada carta, qual seja, o caminho que conduz a uma conexão entre a função musical e literária da melodia infinita enquanto *décadence*.

²⁰ Cito abaixo um trecho fundamental dessa carta: “A decadência do sentido melódico, que, para mim, posso sentir cada vez que entro em contato com músicos alemães, a atenção crescente ao gesto individual de afeto (acho que seu nome é ‘frase’, não é, caro doutor?), do mesmo modo, a habilidade cada vez maior na performance do indivíduo, na arte retórica da música, na arte de representar, para fazer do momento algo o mais convincente possível: isso, me parece, não é apenas compatível entre si, mas é quase mutuamente dependente. Ruim o suficiente! Nesse mundo, tem-se pagado caro demais pelas coisas, mesmo as boas. A palavra wagneriana ‘melodia infinita’ expressa, aqui, da melhor maneira, o perigo, a ruína do instinto e da boa-fé, da boa consciência moral. A ambiguidade rítmica, de modo que já não se sabe e não se deve saber se algo é cauda ou cabeça, é sem dúvida um artifício artístico com o qual se pode obter efeitos maravilhosos: o ‘Tristão’ é rico nele — como sintoma de toda uma arte ele é e continuará a ser o sinal de dissolução. A parte torna-se mestra do todo, a frase sobre a melodia, o instante sobre o tempo (também o andamento), o pathos sobre o ethos (caráter, estilo, ou como quer que se chame —), finalmente o *esprit* sobre o ‘sentido’. Perdão! O que eu percebo é uma mudança de perspectiva: vemos o que é particular de modo muito nítido, e o todo fica embotado, — e temos uma predisposição para essa ótica na música, acima de tudo, temos talento para isso! Mas isso é *décadence*, palavra que, como a entendemos, não deve ser descartada, mas apenas assinalada. O seu Riemann é um sinal disso para mim, assim como o seu Hanns von Bülow, assim como você mesmo, você como o intérprete mais sensível das necessidades e mudanças da *anima musica*, o que, no final das contas, pode ser a melhor parte do que é a *âme* [alma] moderna. Eu me expesso muito mal, diferente do senhor; eu acho assim: há na *décadence* um mundo de coisas das mais atraentes, valiosas, novas, veneráveis — [...] Perdoe-me se eu acrescentar: o mais distante do gosto pela decadência é o grande

como foi dito acima, é correlato a situações inesperadas e súbitas que causam efeitos cômicos, por exemplo, em momentos de retardamento da narrativa e/ou colapso da coesão do enredo. Com relação ao segundo aspecto, o “gosto pela decadência”, Nietzsche tocou justamente nesse ponto ao falar, no final de OS 113, da “imaginação barroca, degenerada” de Sterne, um pressuposto estético que deve constar de um estilo de arte fundado na melodia infinita.²¹ O estilo de arte “melódico-infinito” é, em OS 113, altamente relevante para o tema da liberdade da escrita, e isso parece ter passado despercebido à pesquisa especializada.²² Qual, então, o sentido dessa referência à “imaginação barroca, degenerada” de Sterne? Em que medida ela é traduzida como forma literária que garante a liberdade da escrita?

1.1. Manifestação “barroca” (decadente) da escrita livre: negatividade e estilo

In my beginning is my end [...] / In my end is
my beginning

T. S. Eliot, *Four Quartet*

O *insight*, presente no aforismo 158 do primeiro volume de *Humano, demasiado humano* [doravante, HH I] segundo o qual “todo grande fenômeno [Erscheinung] é seguido pela degeneração [Entartung], sobretudo no campo da arte”,

estilo [...]. O grande estilo como suprema elevação da arte da melodia. —”. (Carta de meados de abril de 1886 a Carl Fuchs, KSB, pp. 176-7).

²¹ O forte impacto da teoria musical de Wagner demonstrado na primeira obra, *O nascimento da tragédia*, ainda ressoaria por todo período de composição intelectual de Nietzsche, como é o caso com essa analogia entre prosa literária e melodia infinita apresentada em OS 113. Em um artigo de 2006, Vladimir Safatle tinha chamado atenção para a seção 24 d’*O nascimento da tragédia*, na qual Nietzsche comenta a semelhança entre o prazer na dissonância musical de Wagner e o prazer estético do mito trágico. O ponto principal é o impacto do cromatismo musical wagneriano (no caso, da obra *Tristão e Isolda*), que deixou de assegurar a exigência de um centro tonal na composição. As dissonâncias da música de Wagner dissolveram qualquer *télos*, bem observa Safatle; elas seriam abertas, valeriam, portanto, como evoluções cromáticas aparentemente infinitas, dissonâncias que, segundo Nietzsche na mencionada seção de sua primeira obra, “aspira[m] ao infinito [Streben in’s Unendliche]”. Ainda segundo Safatle, a indeterminação do centro tonal tornaria incerta “a combinação esperada entre consonâncias e dissonâncias”. A abertura para a “melodia infinita” parece indiscutível aqui, e a imagem que Nietzsche usa para ilustrar isso na seção 24 é, lembra-nos Safatle, emblemática: “[...] o lúdico construir e destruir [...]”, representado pela ingenuidade de uma “criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (SAFATLE, 2006, p. 17-8).

²² Na pesquisa Nietzsche, o influente artigo de Wolfgang Müller-Lauter, que aliás cita a já referida carta de Nietzsche a Carl Fuchs, não vislumbra qualquer potencial da decadência para a arte. A decadência parece ser um conceito inequívoco, algo que contrariaria a (suposta) positividade da filosofia de Nietzsche encarnada pela ideia de uma “filosofia da afirmação da vida”. Isso orientou por muitos anos uma interpretação padrão da pesquisa sobre a noção de decadência em Nietzsche, da qual nós respeitosa discordamos. Ver: MÜLLER-LAUTER, 1999.

marca um posicionamento estético de Nietzsche muito sólido e frutífero. É preciso seriamente reconsiderar, como comunicado na carta a Carl Fuchs, o que significa dizer que “há também na *décadence* um sem-número de coisas atraentes, valiosas, novíssimas, dignas de respeito”. Esse artigo tem o intuito de apresentar resultados preliminares de pesquisa sobre esse assunto, no caso, discutindo a relevância da “degeneração”, da “*decadência*” no campo da arte (literária), mais precisamente, no contexto do debate sobre a forma livre da prosa, ponderando suas principais consequências teóricas.

Em OS 131 e 144, Nietzsche amplia sua reflexão sobre a “imaginação barroca”, tornada agora um estilo de arte literária, não mais restringindo-a à prosa de Sterne. Em OS 131, “barroco” surge como atributo do *asianismo*. Com isso, Nietzsche parece incluir a prosa grega antiga no debate sobre a forma livre da escrita. Na polêmica contra o *aticismo*, o *asianismo* representou, em linhas gerais, a derrocada da disciplina estética ática dita “clássica”. Ele representou, desse modo, a extravagância, o fragmentário, o complexo, o não-familiar, características prosaicas diametralmente opostas ao equilíbrio, precisão, simplicidade e objetividade da escrita ática.²³ O *asianismo* representa ali uma fratura, ocasionada pelo forte tensionamento surgido no interior das tradições literárias “clássicas” gregas, e por isso o *asianismo* equivale a um momento negativo, de ruptura — *brechen* é a noção-guia em OS 131 (“*dass der Bogen brechen muss [...]*”) —, mas isso no sentido de uma negatividade que, no fundo, torna-se fundamental para a própria compreensão dos desdobramentos da arte da prosa grega. O *asianismo* teria se liberado do que ditava a regra da criação literária grega (o *aticismo*), teria, portanto, dissolvido prescrições de normas definidoras do discurso em prosa e, por isso, teria viabilizado à escrita um recomeço. Levando à ruína as regras e modelos da escrita ática, a imaginação barroca do *asianismo* fora, para a prosa grega, “uma necessidade e quase um *benefício* [*eine Nothwendigkeit und fast eine Wohlthat*]”, escreve Nietzsche em OS 131.

Já em OS 144, Nietzsche aprofunda essa interpretação e elucida com maior detalhe a mencionada *Notwendigkeit* e *Wohlthat* da “imaginação barroca”, ponderando, em primeiro plano, como algo que “degenera”, que “declina”, quer dizer, como algo que flerta com sua própria “morte” torna-se um poderoso “estilo”. No contexto de OS 144, o fenômeno da ruptura (Nietzsche emprega ali a palavra *Durchbrechen*) alcança uma específica tradição da prosa, a saber, a filosofia, na medida em que ela também prescreve regras e modelos ao pensar e ao escrever.

Como escritor, Nietzsche toma para si, inicialmente, a liberdade antes atribuída à escrita de Sterne. A estratégia teórica em OS 144 é semelhante àquela de OS 113. Para exemplificar a necessidade de se liberar das regras definidoras do discurso (filosófico), Nietzsche de pronto apresenta uma relação aparentemente contraditória: para um escritor (ou pensador) que não é formado na disciplina da

²³ Cf. ADAMIETZ, Joachim. *Asianismus*. in: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen, 1992.

dialética, restaria recorrer a outros “artifícios” para tornar seu pensamento inteligível. Mas como? Assumindo, diz ele, que o “sentimento de uma dialética deficitária ou de uma insatisfação no exprimir ou narrar” pode se associar “a um impulso a formas mui rico e penetrante [*zusammen mit einem überreichen, drängenden Formentriebe*]”. Em primeiro plano, Nietzsche parece destacar certa *insuficiência normativa*, uma falta ou ausência de regras como primeiro passo para se assegurar a inteligibilidade quando se escreve ou pensa — o “sentimento de uma dialética deficitária” exprimiria isso. E quando essa falta, a ausência do elemento “explicativo” (ou normativo), encontra-se unida a um rico “impulso a formas”, quer dizer, quando a escrita ou o pensamento se expressa e se comunica *sem gerar regras* — a imagem de Nietzsche em OS 144 é a de uma dialética sem função explicativa, incapaz de “positivar”, afeita não a normas, mas a aparências, ilusões discursivas, pois afim à retórica e à dramaticidade —, desse fenômeno contraditório poderia brotar um interessante “estilo” de escrita, justamente, o *estilo barroco*.

E não é por acaso que surge, em OS 144, uma relevante metáfora outonal, ensejando uma “situação de morte” premente quando da presença da *expressão barroca* do estilo da escrita e do pensamento, pois o estilo barroco, afirma Nietzsche, “surge toda vez no deflorar de toda grande arte, quando as exigências na arte de expressão clássica se tornaram grandes demais, tal qual um evento natural que será assistido — já que antecipa a noite — com melancolia, mas que ao mesmo tempo [será visto] com maravilhamento [*Bewunderung*] por compensações artísticas no expressar e narrar que lhe são próprias”. Ora, o que parece estar sendo dito aqui é que o estilo barroco apresenta as condições para se pensar o começo, o surgimento de uma arte, mas isso apenas numa situação na qual, simultaneamente, declinam antigas e duradouras regras que prescreviam *como se devia* escrever ou pensar. Barroco é um derivado estético para se pensar como necessário e benéfico o declínio do que era tido como “maduro”, a ruína do que era plenamente desenvolvido, ou seja, “clássico”. A liberdade obtida — a possibilidade da arte abandonar qualquer pendor normativo e experimentar novamente um “início”, um começo no qual ela própria pode experimentar a si mesma “sem regras” — seria, portanto, um gesto de pura negatividade, representada aqui justamente pela estilização barroca da escrita e do pensamento. A expressão barroca do escrever e pensar é lida por Nietzsche na chave de uma “tentação”, na qual “coisas deliciosas” “ficam penduradas por algum tempo na árvore como frutos proibidos”.²⁴

Pertinente salientar que Claus Zittel já apresentou uma inovadora interpretação sobre o tema. Segundo ele, é na situação de extremo risco — a situação

²⁴ Não é, portanto, mera coincidência que Nietzsche, ainda em OS 144, exemplifique a forte presença desse estilo em seu tempo recorrendo à música: “Justamente agora, quando a *música* transita para sua derradeira época [...]”, sendo isso uma referência à moderna música wagneriana, à música fundada num “gosto decadente”, num gosto “barroco”, fundada, portanto, num signo de dissolução: a melodia infinita.

de declínio — que a arte pode refletir sobre si mesma, mais precisamente, pode compreender, enquanto declina, as condições de seu surgimento e devir.²⁵ A seção 221 de HH I é decisiva em sua interpretação:

[...] a arte se move rumo à sua dissolução [*Auflösung*] — o que é notoriamente instrutivo —, nisso tocando em todas as fases de seu começo, de sua infância, de sua imperfeição, das ousadias e extravagâncias do passado: ela interpreta, ao declinar [*im Zugrund-gehen*], sua proveniência [*Entstehung*], seu devir [*Werden*]. [...] [saborear] o mais radicalmente possível tudo quanto, através [da] ruptura com a tradição, foi indiretamente descoberto e como que desenterrado de sob as ruínas da arte, em termos de achados perspectivas, recursos [...]. (HH I, 221)

Essa perspectiva parece servir de apoio para diversas outras que aparecem, posteriormente, na obra de Nietzsche. Tome-se um exemplo presente em sua mais arrojada atitude literária, *Assim falou Zaratustra*: nas falas iniciais de Zaratustra, ao “declinar” de sua caverna nas montanhas, é sugerido em tom enigmático: *o declínio* [*Untergang*] *é condição de toda transição* [*Übergang*].²⁶

Desse ponto de vista, a grande admiração que Nietzsche mantém pela prosa fundada em uma “imaginação barroca, degenerada”, em um “estilo barroco”, estaria justificada por este cálculo estético-teórico: ela contaria entre as mencionadas *Köstlichkeiten*, um benefício artístico pendurado como fruto proibido, cujo pendor foi antes discutido nestes termos: *fazer declinar, desagregar uma não mais sustentável norma*. Trata-se, desse modo, de um estilo de prosa que, livre de normas definidoras, instaura propositadamente uma “crise”, um tipo de arte que prepara uma situação catastrófica na qual, de “modo instrutivo” e não mais ocupada com invenção e criação de produtos artísticos, passa a *interpretar* [*interpretirt*], ao *declinar* [*zugrundgehen*] a si mesma em seu começo e primeiras transformações. Acredito ser esse, aliás, um modo alternativo para se compreender o que pretendia Nietzsche com aquela muito famosa e citada afirmação apresentada na seção 27 do terceiro ensaio da *Genealogia da moral*: “Todas as grandes coisas vão a declínio [*gehen... zu Grunde*] por meio de si mesmas, por meio de um ato de autossupressão [*Selbstaufhebung*]: assim quer a lei da vida, a lei da *necessária* ‘autossuperação’ na essência da vida [...]” (GM III, 27). A negatividade que essa formulação enseja parece

²⁵ “Die Kunst thematisiert auf diese Weise die akute Situation, sie ist sowohl ihr Symptom als auch ihre Diagnose, sie ‘interpretiert’, so nennt es Nietzsche selbst, ‘im Zugrundgehen, ihre Entstehung, ihr Werden’ (MA I 221).” (ZITTEL, 2011, p. 214). Para uma compreensão da estética barroca no pensamento de Nietzsche, ver também: BARNER, 2002 [a primeira edição é de 1970], principalmente Parte 1, capítulo 1, “Nietzsche über ›Barockstil‹ und ›Rhetorik‹”. Decisiva para um reposicionamento da noção de declínio [*Untergang*] no pensamento de Nietzsche é, sobretudo: BOHRER, 1996, principalmente, Parte II, capítulo 2, “Nietzsches Abschiedsbewusstsein, die ästhetische Korrektur der teleologischen Moderne”.

²⁶ Já no prefácio, seção 4 (mas também em outras passagens), de *Assim falou Zaratustra*, fala o protagonista: “O que de grandeza há no ser humano é ser uma ponte, jamais um fim: o que pode ser amado nele é que ele é uma *transição* [*Übergang*] e um *declínio* [*Untergang*]”. (ZA, Prefácio, 4)

estar bem próxima daquelas relacionadas à estética barroca, segundo a qual o vir a ser de algo (a superação de si, por exemplo) encontra seu ápice numa situação enfaticamente negativa, isto é, no *Zugrund-gehen*. Daí a grandeza, especialmente no campo da arte, de tudo que se lança à “morte”, que “acaba”, que se lança, em suma, à *supressão de si*.

Mas há algo que pode despertar ainda mais a atenção do leitor e leitora na seção 144 de OS: Nietzsche, no final, concebe enfaticamente que essa estética barroca já era uma prática dos gregos! Ele afirma sem margem à dúvida: “[...] pois já havia desde a época dos gregos um estilo barroco, na poesia, na eloquência, no estilo da prosa [*Prosastile*], na escultura, bem como, e de modo muito conhecido, na arquitetura [...]” (OS 144). Dentre esses exemplos, aquele da *Prosastil* é, para meus propósitos, o mais relevante, pois é na prosa que me interessa compreender mais a fundo toda aposta feita por Nietzsche em uma estética barroca da escrita, um estilo de arte (literária) que tem na *negatividade* a mola propulsora de sua liberdade.²⁷

²⁷ O interesse pelo tema da decadência na literatura acompanhou Nietzsche até seu último ano de produção intelectual, a contar por uma conhecida passagem de *O caso Wagner*, seção 7. Nela, ele escreve: “Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo — o todo já não é um todo. [...] Em toda parte [...] inimizade e caos: ambos saltando sempre mais aos olhos quanto mais se ascende nas formas superiores de organização. O todo já não vive absolutamente: é ajuntado, calculado, artificial, um artefato” (CW 7). Como se pode notar, essa passagem guarda relações umbilicais com a carta a Fuchs acima citada, o que tornaria a categoria da decadência altamente atrativa para a prosa literária, mas não foi bem isso o que ocorreu na pesquisa especializada. O destaque que esse trecho d’*O caso Wagner* ganhou quase sempre alude a um ato de impostura, a um plágio, por Nietzsche, de um trecho da obra de Paul Bourget, *Ensaio de psicologia contemporânea: estudos literários*, que, em seu primeiro capítulo, dedicado a Charles Baudelaire, esboça um pequeno estudo sobre a teoria da decadência. Quase sempre de acordo com a interpretação canônica de Müller-Lauter, no supracitado artigo, a pesquisa especializada acolheu a ideia de que Nietzsche recepciona sem grandes discordâncias o diagnóstico de Bourget sobre um mal-estar insolúvel, sobre um sentimento de crise, de desagregação inerente à poética baudelaireana. Segundo esse diagnóstico, a poesia de Baudelaire teria identificado à forma poética (à forma do colapso, da crise, do sacrifício, da ruína, da morte) uma interpretação sócio-cultural de sua época, de sua sociedade e valores, diagnóstico bem ao estilo “realista”, para o qual a forma literária *deve* captar a matéria social. Na minha opinião, as convergências entre Nietzsche e Bourget, do ponto de vista da decadência literária, não estão tanto no “diagnóstico de tempo”, mas antes na função estética desse conjunto de imagens e representações que, no caso paradigmático de um poeta como Baudelaire, emulam a morte, a destruição, das quais, aliás, a própria poesia moderna passa a se nutrir. Poemas como *A morte dos artistas* (“[...] E artistas há também [...] / [que] Só têm, sombrio Capitólio, uma esperança! / É que a morte, ao pairar qual sol há pouco vindo, / O crânio lhe fará em flores ir se abrindo”) pontuam que a morte do poeta traduz uma riquíssima poética da crise, uma poética fundada *negativamente*, porque baseada numa atitude artística muito similar àquela da autossupressão — já que na morte do poeta há *esperança [espoir]* para a poesia! Quando Nietzsche diz que a decadência literária se manifesta numa atitude artística assaz subversiva e autodestrutiva, aquela de um artista que torna a palavra soberana e a faz pular para fora da frase; que faz a frase transbordar, obscurecendo o sentido da página; que faz a página ganhar vida em detrimento do todo... tudo isso, devo confessar, não parece

2. Resgatando a ficção pela prosa: a linha evolutiva “grega” da escrita livre

Não é algo muito divertido que mesmo os filósofos mais sérios, tão rigorosos em seu trato com todo tipo de certezas, recorram a *máximas de poetas* para dar força e credibilidade a seus pensamentos? — e, no entanto, para a verdade é mais perigoso quando um poeta concorda com ela do que quando a contradiz! Pois, como diz Homero: “mentem demais os poetas!”

Nietzsche, *A gaia ciência*

Eu sou da opinião que pouco interessou à pesquisa Nietzsche até o presente momento a temática da forma da escrita livre. Tampouco interessou-se a pesquisa por compreender a relevância para sua filosofia do quadro teórico que essa temática esboça. Isso ainda contribui para uma leitura monocular de Nietzsche.

Pensada na chave de um estilo de arte barroca, a reivindicação de “liberdade da escrita” possui uma longa história atrás de si, uma história que remonta não apenas à própria origem da prosa em língua grega, mas sobretudo remonta à forma *ficcional* da escrita literária. Sem afrouxar as amarras hermenêutico-filológicas, seria impossível, por exemplo, explorar a linha evolutiva que sustenta essa reivindicação apresentada em OS 113 e desenvolvida, direta ou indiretamente, no curso da produção intelectual de Nietzsche. Devo confessar que desconheço, por exemplo, alguma menção textual de Nietzsche a um dos baluartes da prosa literária grega, Luciano de Samósata, mas esse *deficit* da fonte não poderia impedir uma investigação, de viés intertextual,²⁸ que partisse da apurada reflexão de Luciano

indicar que Nietzsche vislumbra aí algo como o tão discutido “fim da arte” (ou “fim da poesia”), mas, antes, me parece ecoar, num plano intertextual, a prática artística de um dos mais consequentes signatários da poética da decadência baudelairiana, o poeta de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, Stéphane Mallarmé, pois nele o iminente “naufrágio” da poesia não motiva mais o poeta a procurar uma “saída” (a “saída estelar” da qual fala o poema), como se a poesia portasse uma força produtiva, positivadora, capaz de uma “resolução” da crise, muito pelo contrário: o fracasso já consta desde o começo do poema, *o fracasso, a ruína, está no começo da poesia*, iniciativa que representou uma revolução verbal e visual que o próprio poema exprime. Poemas modernos dessa estirpe não procuram na crise uma mediação para falar do “tempo histórico” ou na decadência o critério de um diagnóstico de sociedade; a poesia moderna se caracteriza, à revelia disso, por procurar na crise uma interessante relação com seu próprio tempo, com seu “presente”, ou seja: a poesia que arrisca ser suprimida, que está prestes a “acabar”, *reflete a situação poética do “presente” como tempo sem duração, instantâneo e irresgatável*. Como bem observa Marcos Siscar, “é o tempo do fim da poesia que começa, se quisermos parafrasear de alguma maneira a expressão de Paul Valéry (‘o tempo do mundo finito começa’).” (SISCAR, 2010, p. 48)

²⁸ O “diálogo” de Nietzsche com a prosa grega dar-se-ia, segundo esse método de leitura, pela atualização e aperfeiçoamento das formas e procedimentos estéticos empregados nas escritas dos autores envolvidos, sem que qualquer comparação “conteudística” ou pesquisa de fontes seja necessária. Uma bem sucedida tentativa de implementar a leitura intertextual para uma renovada interpretação de Nietzsche foi feita pelo mencionado livro de Claus Zittel sobre *Assim falou Zaratustra*.

sobre o tema da escrita livre e de sua forma artística. Luciano tomou justamente essa temática como tarefa principal de seu projeto literário.²⁹ Sua prosa realiza uma profunda reflexão sobre a tradição da escrita, mais precisamente, sobre as condições de liberação das regras definidoras dos gêneros literários desde pelo menos Aristóteles.

O caso emblemático de seu *Como se deve escrever a história* parece não deixar dúvidas. Contra as normas da escrita impostas pela tradição da prosa historiográfica (Heródoto), Luciano advoga a favor de uma *liberdade absoluta* [*ákratos eleuthería*] do escritor, e isso é feito com o intuito de resgatar os fundamentos poéticos do discurso em prosa.³⁰ Se a verdade se tornou critério definidor da *utilidade* da prosa historiográfica, Luciano contraria a “liberdade” com a qual historiadores usam e abusam de categorias e procedimentos poéticos em sua escrita. Segundo ele, é um irreparável mal-entendido não saber separar [*khorízein*] o que é próprio à história do que é próprio à poesia. Ora, se *alétheia* é um critério reivindicado pela prosa historiográfica desde sua fundação, para a poesia o mais importante é o *pseûdos*. Luciano não pensa aqui simplesmente em um discurso ou prosa que concebe de modo antagônico verdade e mentira, mas ele pensa a *pseûdos*-narrativa como discurso livre de um *dever*, qual seja, *dizer a verdade*.³¹ A liberdade absoluta do poeta para narrar segundo o *pseûdos* justifica-se por uma “razão estética”. Como ele afirma em *O amante da mentira ou o incrédulo*, não se trata, como no caso da prosa historiográfica, da “utilidade” do discurso, mas sim do seu “prazer [*hedoné*]”.³² A liberdade da escrita poética fundada no *pseûdos* constitui-se, sob esse aspecto, como tentativa de “arruinar” as regras definidoras do discurso fundadas no dever de dizer a verdade, tornando “absoluta” a forma-*pseûdos*. Em suma: a pretensão é, portanto, *tornar o fictício a forma de uma escrita livre*. Mas como isso ocorreria? *O escritor “absolutamente livre” não mais escreveria sobre o que aconteceu, nem sobre o que*

²⁹ Ver: BRANDÃO, 2001.

³⁰ “Na poesia, com efeito, há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta”. SAMÓSATA, Luciano de, *Como se deve escrever a história*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p. 39.

³¹ Semelhante diagnóstico foi feito por Nietzsche no inacabado texto *Verdade e mentira em sentido extramoral*. Mas lá, Nietzsche tematiza a verdade enquanto norma com relação ao discurso filosófico. É ainda necessário investigar melhor o que Nietzsche denomina lá, no final do texto, de “[*der*] *freigewordene Intellekt*”, um intelecto tornado livre do impulso à verdade via autossupressão do conceito [*Begriff*].

³² Em *O mentiroso ou o incrédulo*, um dos personagens pergunta a seu interlocutor: “És capaz de me dizer, Fílocles, que é que leva a maior parte das pessoas a gostar da mentira, a ponto de se comprazerem [*hedomenoi*] em dizer coisas absolutamente disparatadas e prestarem atenção a quem as conta?” (SAMÓSATA, 2012, p. 15).

*poderia ter acontecido, mas sobre o que não pode, absolutamente, acontecer ou existir.*³³ Eis a fundamental coordenada estético-teórica da prosa ficcional segundo Luciano.

Em seu *Das narrativas verdadeiras*, Luciano leva às últimas consequências sua reflexão sobre a liberdade da prosa poeticamente fundada. Ele é radical em sua posição: a libertação do dever de dizer a verdade também deve constituir liberdade do verossímil, outra regra do discurso em prosa estabelecida pela dominante teoria poética de Aristóteles em seu estudo dos gêneros poéticos. Na *Poética* (1451a35), Aristóteles prescreve ao poeta (aproximando-o do filósofo) escrever “sobre o que poderia acontecer [*hoîa àn génoito*] segundo a verossimilhança e necessidade”, por oposição ao historiador, que *deveria* escrever sobre “o que aconteceu [*tà genómena*]”.³⁴

Não é mera coincidência que Luciano, em *Das narrativas verdadeiras*, tenha interesse também por essa classificação aristotélica dos discursos (poético, filosófico e historiográfico). O traço comum dessa classificação não é a verdade ela mesma (a história não alcança o “universal”), mas a ideia de que tais discursos são veículos de comunicação “verdadeiros” do que aconteceu ou do que poderia ter acontecido. Por muito tempo se acreditou na identidade entre *discurso em prosa* e *discurso verdadeiro*. Consciente dessa identificação, a prosa de Luciano é concebida *in toto* com vistas a contrariá-la, restituindo o poético — a forma-*pseûdos* — a fundamento da prosa. Essa estratégia é, aliás, “materializada” em sua escrita na forma de um procedimento recorrente: o protagonista das *Narrativas verdadeiras* declara abertamente que, *ao narrar, mente*.³⁵ Isso equivale a uma atitude artística fundamental, e Luciano a expressa com o sintagma “liberdade para fabular [*muthologeîn eleutherías*]”. Pela liberação da prosa da obrigação de veicular o que “poderia acontecer” ou “o que aconteceu”, Luciano evoca a *absoluta ficcionalidade* — a “livre” forma-*pseûdos* — como *conditio sine quan non* da escrita poeticamente

³³ Ver: BRANDÃO, 2001, p. 49. Em sua obra *Hermótimo ou as escolas filosóficas*, diálogo dedicado à crítica dos filósofos e suas escolas, Luciano afirma que hipocentauros, quimeras, górgonas e outras figuras extraordinárias “são inventadas pelos sonhos, pelos poetas e pintores, justamente por serem livres [*eleútheroi ontés*], coisas que nunca existiram nem são susceptíveis de existir. E, no entanto, a população, ao ver ou ouvir contar tais maravilhas, acredita nelas e deixa-se seduzir pelo seu carácter estranho e bizarro”. (SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano. Obras II*, pp. 276-7). Algo muito semelhante é dito em *Das narrativas verdadeiras*: “[Eu] escrevo pois sobre coisas que não vi, nem experimentei, nem soube de outros, mais ainda, que nem existem de todo, nem, por princípio, podem vir a existir”. (SAMÓSATA, Luciano de. *Das narrativas verdadeiras*. Tradução, comentário e notas. Lucia Sano. São Paulo. Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado, 2008, p. 7)

³⁴ ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 95 ss.

³⁵ “[...] nada verdadeiro podia relatar — nada digno de menção havia experimentado — voltei-me para a mentira [*pseûdos*], em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: afirmar que minto [*legon hoti pseûdomai*]”. (SAMÓSATA, 2008s, p. 7) Que o tema da mentira converge com o da fabulação, isso é sugerido por Nietzsche em HH I 54, quando ele destaca que a mentira “exige invenção, dissimulação e memória [...]”. Já em HH I 146, Nietzsche argumenta que o artista toma em alta estima “o fantástico, o mítico, o incerto, o extremo, o sentido para o simbólico, a superestimação da pessoa, a crença em algo miraculoso do gênio”, e o artista assim o faz em detrimento do *dever* de dizer a verdade.

fundada. É estabelecida, portanto, em torno da “liberdade da escrita”, uma fundamental convergência, a saber, entre *mentira poética* e *prosa de ficção*.

É o próprio Luciano quem chancela essa convergência. Já no início das *Narrativas verdadeiras*, ele destaca a proveniência literária da prosa poética à qual ele se vincula: a referência é a *Odisseia* de Homero, mais precisamente, os cantos que compõem as narrativas extraordinárias (mentirosas) de Odisseu na corte dos feácios (cantos IX–XII da *Odisseia*). Em Homero, Luciano encontra a substância da linha evolutiva grega da prosa de ficção: *as fábulas [mythôdes]*.³⁶ A tese é semelhante àquela que Homero coloca na boca de Alcínoo nos versos 365–6 do canto 11 da *Odisseia*: como contador de histórias, como quem “narra fábulas [*mûthon... kathélexas*]”, Odisseu é “exímio poeta [*aoidós episthaménos*]”.³⁷

³⁶ Falando do poder da mentira poética, um dos personagens de *O mentiroso ou o incrédulo* afirma: “Ora, se privássemos a Grécia das suas fábulas [*mythôdes*], nada obstaría a que os guias [turísticos] morressem de fome, por falta de visitantes estrangeiros que, mesmo sem pagarem, quisessem escutar a verdade”. (SAMÓSATA, 2012 p. 116–7) Como já foi aludido em uma nota anterior, essa interpretação parece estar em total sintonia com a posição de Nietzsche em HH I 154. Assim como Luciano, Nietzsche destaca o papel da “fantasia homérica” para narrar o sofrimento e a miséria humana de um modo não apenas suportável, mas, sobretudo, aprazível. Nietzsche também defende que a narrativa fabular é o centro em torno do qual gravitou a vida dos gregos. Essa imagem da Grécia sob o predomínio da narrativa ficcional tem relação estreita com aquilo que Nietzsche denomina, em HH I 154, de *Poetenvolk*, nação de poetas. É nessa seção, tão importante para os propósitos de minha pesquisa, que Nietzsche vincula a mentira poética entre os gregos ao que ele denomina “prazer de fabular [*Lust... zu fabulieren*]”. “A simplicidade e inocência da fantasia homérica foi necessária para suavizar e temporariamente suprimir a sofrida e desmedida inteligência dos gregos. Neles, a inteligência diz: quão áspera e cruel parece a vida! Eles não se enganam, mas envolvem [*umspielen*] conscientemente a vida com mentiras. [...] a seriedade lhes era bem conhecida como dor (a miséria humana é o tema que os deuses gostavam de ouvir cantar) e eles sabiam que tão só através da arte a miséria poderia se tornar aprazível. Como castigo para essa perspectiva, eles foram muito atormentados pelo prazer de fabular, a ponto de lhes ser bem difícil na vida cotidiana se libertar da mentira e do engano [*sich von Lug und Trug frei zu halten*], tal como uma nação de poetas [*Poetenvolk*] experimenta, com prazer, mentiras [*Lust an der Lüge*] e mantém nisso, aliás, sua inocência”. (HH I, 154)

³⁷ Julgo bastante relevante resgatar aqui um par de aforismos de *Aurora*, os de número 306 e 307, cuja sintonia parece-me direta com esta abordagem. Na seção 306, a poesia de Homero aparece na forma de uma metonímia, de um “ideal grego”, qual seja, justamente o da mentira e da astúcia de Odisseu: “O que admiravam os gregos em Odisseu? Antes de tudo, sua aptidão para a mentira e para a astuciosa e temível retaliação”. A leitura de Nietzsche é esteticamente interessada ali: ele observa as aventuras de Odisseu na ótica da mentira e dos feitos astuciosos e terríveis, e estes, na ótica da aparência. “[...] se for o caso, parecer [*erscheinen*] mais nobre do que o mais nobre, poder ser o que quiser [...]”. (A 306) A ótica da aparência na narrativa homérica não seria entendida, nesse caso, no eixo de um antagonismo metafísico, como contraposta à do “ser”, algo que falasse a favor de uma verdade ou autenticidade do herói; ela é afim à arte do ator, aparência como “representação de um papel”, “encenação”, o que mostra que Nietzsche, pelo menos aqui, enxerga aspectos dramáticos na linguagem épica de Homero (algo que será adiante discutido no que chamarei de “caso Platão”). E há imenso ganho nisso: “O que mais chama atenção aqui é que a oposição parecer e ser não é sentida [*der Gegensatz von Schein und Sein gar nicht gefühlt*] e sequer é levada em conta como algo moral. Já existiram alguma vez tão fundamentais atores?” Esse *insight* tem reverberação direta em minha interpretação do diálogo

Se o traço narrativo da poesia homérica encontra nas mentiras e artimanhas de Odisseu uma referência poética incontornável para a “liberdade de fabular”, é importante destacar ainda outro escritor, que, segundo Luciano, pertence à linha evolutiva “grega” da prosa ficcional: Platão.³⁸ Mas em que medida os diálogos de Platão, cuja prosa Aristóteles não soube classificar,³⁹ pertenceria a essa mencionada tradição da prosa de ficção?

A relevância artístico-formal do *pseûdos* para os diálogos de Platão é proporcional à sua relevância para as narrativas de Odisseu na corte dos féacios. Na

platônico mais à frente. E não fosse o contexto mais amplo ora proposto neste artigo, o aforismo 307 poderia passar despercebido, por parecer tematicamente bem distante daquele do aforismo 306, já que o tópico agora é a história, o historiador, e não a épica, a narrativa poética. Eu quero propor abertamente que o historiador que Nietzsche tem ali em mente é símile ao “poeta” Odisseu, herói hábil em contar histórias. *Facta! Sim, facta ficta* – eis o título da seção 307, sintagma que rechaça enfaticamente qualquer viés “naturalista” da história. Contrapontos às posições de Luciano, a meu ver, pululam do texto: “Um historiador [*Geschichtsschreiber*] nada tem que ver com o que ocorreu realmente [*was wirklich geschehen ist*], mas tão somente com supostos acontecimentos: pois só esses já se realizaram [*denn nur diese haben gewirkt*]”. (A 307) Por “supostos acontecimentos” ou “fatos inventados [*facta ficta*]” Nietzsche entende ali uma realidade atmosférica e efêmera, que não alcança qualquer duração ou figuração estável, algo que “se vaporiza imediatamente e apenas como vapor tem realidade – uma contínua produção e criação de fantasmas em névoas profundas da insondável realidade” (A 307). Quer dizer: apenas como *fantasioso* tem o *fato* relevância para o “historiador”, e é por pensar esse historiador analogamente ao narrador Odisseu, somente por isso é que Nietzsche concede a ele aquilo que Luciano só concedera ao poeta: liberdade do imperativo de dizer a verdade, de dizer “o que é”. No final da seção 307 o sujeito da oração muda em relação a Luciano, mas não o propósito teórico: “Todos os historiadores [*Historiker*] narram [*erzählen*] coisas que jamais existiram [*Dingen, die nie existirt haben*], afora na representação”.

³⁸ Segundo Brandão: “Vale lembrar que Luciano trabalha extensamente com reminiscências de vocábulos e expressões, sendo considerável o número de suas citações, remissões ou alusões a Platão, inferiores apenas às relativas a Homero (cf. F. W. Householder, *Literary quotation and allusion in Lucian* (Columbia 1941) 41), em números brutos, somam-se 488 citações, alusões ou reminiscências de Homero no corpus lucianeum, seguidas de 76 de Platão, a segunda cifra mais alta; os outros autores que apresentam números elevados são, pela ordem, Eurípides e Heródoto, com 50 ocorrências, Hesíodo e Tucídides, com 46; os restantes têm menos de 20 registros. Observe-se que Householder não leva em conta que a expressão *ἀκράτος ἢ ἐλευθερία* dependa de Platão”. (BRANDÃO, 2007, p. 16, nota 20) Brandão defende nesse artigo que Luciano teria se utilizado da *República* de Platão como “pré-texto”, do qual ele extraiu e reinterpretou a expressão “liberdade absoluta”. “A passagem da *República* a que se remete inclui-se no exame das constituições, marcando a transição da democracia para a tirania, ‘quando uma cidade democrática, sedenta de liberdade (*ἐλευθερίας διψήσασα*), tem em seu comando maus escanções (*κακῶν οἰνοχόων*) e, além do que se deve, se embriaga com ela pura’ (*ἀκράτου αὐτῆς μεθυσθῆ*) — isto é: com liberdade pura — então, continua Sócrates, ‘se os que governam não são extremamente doces (*πάνυ πρᾶοι*) e não lhe concedem muita liberdade (*πολλὴν παρέχουσι τὴν ἐλευθερίαν*), ela [a cidade] os acusa e os castiga como criminosos e oligarcas’. Nesse contexto, finalmente, é forçoso que ‘a liberdade se estenda a tudo’ (*ἐπὶ πᾶν τὸ τῆς ἐλευθερίας ἰέναι*). Como se vê, se a expressão não se encontra tal qual em Platão por um mero detalhe sintático — a utilização do pronome em lugar do substantivo (*ἀκράτου αὐτῆς* = *ἀκράτου ἐλευθερίας*) — não há dúvida de que essa é a fonte onde Plutarco, declaradamente, e, segundo meu ponto de vista, também Luciano, ainda que de modo implícito, buscaram o sintagma e a concepção de uma ‘liberdade pura’.” (BRANDÃO, 2007, p. 15)

³⁹ “De fato não temos nome para designar os mimos de Sófron e de Xenarco, e os diálogos socráticos [...]”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1447b1-10).

República, isso se torna, a meu ver, mais claro. No livro II, o *pseûdos* é o atributo essencial da poesia. O que realmente censura Sócrates nos poetas é a mentira (382a), mas isso não quer dizer que Platão, como escritor, pretenda reivindicar a verdade como critério definidor de sua prosa. A identidade entre discurso em prosa (a forma “diálogo”) e discurso verdadeiro pode não se sustentar como sempre sugeriu o platonismo. O que está na boca de Sócrates não é *ipsis litteris* o que pensa Platão, a contar do único material legado para se fazer essa estimativa: sua prosa literária. Para isso, basta compreender, sem os preconceitos do platonismo, as diversas camadas narrativas do diálogo *enquanto* diálogo (quer dizer, enquanto forma artístico-literária). Isso se torna patente no livro III, na discussão em torno da *léxis* (a “dicção” ou, poder-se-ia dizer também, o “estilo”) dos poetas (392c). O poeta como mentiroso é uma temática que, ali, ressurge justamente no contexto da composição e expressão do discurso poético, mais precisamente, no contexto da *diegesis* [narrativa], pois “narrativo” se diz do discurso versificado ou não. Sócrates sustenta a divisão da *diegesis* em três partes, sendo a *mimesis* aquela atitude poética que melhor caracteriza o poeta *como* mentiroso, ou seja, como alguém hábil em iludir, em fingir, em se disfarçar (Homero aparece como o mais mentiroso dos narradores-poetas). Mentiroso se diz de quem fala ou escreve segundo a *mimesis*, um modo de falar (ou escrever) “como se fosse outro [*hós tís allos on*]” (393c).⁴⁰ Isso significa, portanto, um modo de narrar livre da pergunta pelo “sujeito” da narração, livre de uma representação do narrador “ele mesmo [*hè autós*]” (393a). Ora, as estratégias narrativas de representação do narrador-sem-*self* parecem aqui apontar para uma discussão sobre o lugar do narrador em geral. E a *República* de Platão autoriza essa interpretação.

Por atitude mimético-narrativa Sócrates entende a própria figura do narrador como um *artifício* (uma “aparência sem ser”) e, sob esse aspecto, como *representação negativa* (um “outro”, um “não-ser”, um “não-idêntico”).⁴¹ Assim caracterizado, o narrador-sem-*self* estaria livre para poder enganar, iludir, mentir, pois, narrando “como se fosse outro”,⁴² ou seja, sob a “aparência” de primeira pessoa, o narrador (Homero é sempre o caso exemplar ali) recorreria a uma atitude muito similar à de

⁴⁰ Essa característica é também atribuída a Homero por Aristóteles. Ver *Poética* 1448a20.

⁴¹ É preciso mencionar a importância do diálogo *Sofista* nesse contexto. Nesse diálogo, Platão torna definitivamente relevante o pensamento da negatividade, do “não-ser”. Isso me interessa no sentido de uma liberação da norma estabelecida por Parmênides segundo a qual o discurso que importa é aquele que *deve dizer o que é, e dizer o que é significa dizer a verdade*. A defesa incontestada do não-ser como “outro”, “não-idêntico”, abre espaço para uma importante discussão sobre o estatuto da forma-*pseûdos* (no caso lá, da aparência) para o próprio *lógos*.

⁴² Isso é reconhecido por Aristóteles na *Poética*, 1448a20, justamente ao caracterizar a épica de Homero como “narrativa [*apangéla*]”.

“representação de um papel”, a uma arte similar, portanto, a do ator.⁴³ O poeta como narrador-sem-self “aparece” tão só sob o pressuposto de uma atitude mimética, quer dizer, ele é percebido enquanto *se dramatiza*. E, paradoxalmente, para desespero do próprio Sócrates que procura desmascará-lo, ele só “aparece” na representação da primeira pessoa que “não é”, “que não existe”. Dramatiza, pois ao *aparecer como “não-ser”*, como um “outro”, cuja não-identidade jamais pode ser resolvida (positivada), o narrador simplesmente *encena ser*.

Na *República*, o lugar do narrador surge justo com a questão sobre as representações de um narrador-sem-self. Sócrates cita (394a-b) um caso emblemático para se compreender melhor o contexto desse aparecimento: ele cita a forma “diálogo”! Ao localizar nas “falas entre personagens” a situação na qual “aparece” o “falso (ou fictício)” narrador, Sócrates afirma ser de todos conhecido que a forma diálogo é derivada das artes dramáticas (tragédia), sendo o diálogo, portanto, pura *mimesis*, quer dizer, um jogo de cena (394b-c). Ora, mas Platão é escritor de diálogos! Platão não estaria aqui “citando a si mesmo”, citando sua prosa como exemplo cabal do narrador-sem-sujeito?

O narrador oculto d’*A república* deixa os personagens narrarem um diálogo sobre a forma diálogo. Nesse enfático movimento autorreferente do texto, Platão, ao mesmo tempo que parece se vincular ao modelo do narrador homérico, vai além de Homero (e também da tragédia!), pois sua atitude mimética realiza-se na dramatização da *prosa*.⁴⁴ A invenção de Sócrates e de seus interlocutores nos diálogos subsidia minha hipótese de que Platão é, se não o inventor, pelo menos um dos mais bem sucedidos escritores da *prosa dramática ficcional*.

Os diálogos de Platão podem ser interpretados, a contrapelo do platonismo, como exemplos de uma sofisticada atitude mimética, uma atitude que não *nega* a verdade ou o verdadeiro (algo sempre prometido pela “personagem” Sócrates), mas que torna a busca pela verdade artisticamente interessante em um contexto dramático-ficcional. Considerando Platão um dramaturgo, sua prosa não valeria como mero veículo do verdadeiro. Já não seria mais possível encontrar uma verdadeira norma definidora da composição de seu discurso em prosa, prova disso é

⁴³ A referência direta ao ator ocorre em 395c-d, quando Sócrates censura a práxis daqueles que mimetizam ações impróprias, isto é, vícios do homem grego livre. Esse trecho faz referência a uma censura de Sólon (segundo Plutarco, *Sólon* 29, 6) ao ator, mais precisamente, a Tespis, que justificava sua habilidade mimética como mero divertimento para seus espectadores.

⁴⁴ Uma interpretação interessante sobre o caráter dramático dos escritos de Platão pode ser lida em: PUCHNER, 2010. Mas a obra de Puchner não toca exatamente nos pontos aqui abordados.

a dificuldade de Aristóteles em classificá-la.⁴⁵ A consciência artístico-literária de que a forma diálogo se funda numa atitude mimética joga luz a um posicionamento fundamental da prosa de Platão: a não-identidade entre prosa e verdade. A forma diálogo em Platão representaria, na linha evolutiva da poética homérica ou da narrativa ficcional, uma permanente abertura para o “não-idêntico”, quer dizer, para o “outro” da verdade — o *pseûdos* —, conseqüentemente, para o “outro” do ser — a *aparência* —, para o “outro” do conhecimento — o *engano* —, para o “outro” do filósofo — o *poeta*. E nessa abertura para o não-idêntico, para o caminho que agora importa dizer, o do “não-ser”, a prosa ficcional praticada por Platão encerraria em si um tópico que, para esse artigo, é fundamental: o da negatividade estética. À guisa de uma rápida ilustração: a forte imagem do “parricídio” no *Sofista* não poderia ser interpretada como gestação de uma calculada crise, de um gesto negativo, que pretende suprimir a identidade entre discurso em prosa e verdade? E não seria isso também sintoma de uma prosa, de uma escrita, cujo estilo é decadente?

2.1. Nietzsche e a linha evolutiva do estilo “grego”: o caso da prosa “decadente” de Platão

Dito com graça, em forma homérica: o que é,
pois, o Sócrates platônico senão
πρόσθε Πλάτων ὀπίθεν τε Πλάτων μέσση τε
Χίμαιρα [Platão na frente, Platão atrás, no
meio a quimera]

Nietzsche, *Para além de bem e mal*

Ora, o leitor e a leitora podem estar se perguntando: mas o que Nietzsche tem que ver com a prosa desses escritores gregos? Uma pesquisa que pretenda mostrar o

⁴⁵ A dificuldade de compreender a forma literária dos diálogos de Platão, quando se trata de ler Platão na chave do platonismo, é, ainda hoje, nítida. Num esforço de interpretar justamente a discussão sobre a *léxis* no livro III d’*A república*, Roberto Bolzani Filho escreveu que, se se adotar a concepção de *mimesis* que Platão desenvolve ali, “teremos que concluir que seus diálogos, quer quando não tem narrador, quer quando apresentam Sócrates ou algum personagem com essa função, só podem ser considerados exemplos da mais pura imitação”. Seria, portanto, um imenso “desafio para o intérprete”, ele diz, ter que gerenciar o impulso à verdade exercitado pela dialética socrática e o “gênero” diálogo, rico em recursos poéticos, praticado por Platão (cf. BOLZANI FILHO, 2006, p. XXXI, nota 20). Sem compromissos com o platonismo, posições como a de Jeanne Marie Gagnebin, que há muito insiste numa interpretação esteticamente orientada dos textos de Platão, parecem-me muito mais promissoras. Para ela, chama atenção “um perpétuo fazer de conta de que não há ninguém atrás do palco do diálogo, pois esse palco filosófico seria o próprio real” (GAGNEBIN, 2006, pp. 199-200). Ficcionalizando a própria figura do narrador, a prosa platônica flui, de modo muito bem calculado, sob a ausência de um “sujeito-autor” definido, o que caracteriza forte traço artístico da escrita de Platão: para escrever e dizer o que precisa dizer, ele “finge”.

vínculo entre a filosofia de Nietzsche e a prosa de ficção de matriz grega precisa, antes de mais nada, tornar clara a convergência do tema da “liberdade da escrita” com aquele da “liberdade para fabular”, falo aqui da atitude literária em prol da forma-*pseûdos*. Mais do que contrariar a identidade entre discurso e verdade, a forma-*pseûdos* é um recurso de desestabilização de regras definidoras do discurso, refratária ao impulso normativo que prescreve *como se deve* fazer, e isso sem que a mentira se torne ela mesma o novo verdadeiro, a nova “regra”.⁴⁶ Prova disso não seria outra senão o “estilo barroco” presente nos prosadores gregos, como destacado em OS 144. Daí ser tarefa de uma pesquisa sobre Nietzsche e a prosa fundada no *pseûdos* estabelecer uma adequada relação entre liberdade para fabular e o estilo barroco, escopo para o qual esse artigo aponta, mas não terá chances (devido a razões óbvias de espaço e tempo) de aprofundar.

A prosa de ficção ora debatida não deve ser confundida com esse ou aquele “gênero literário”,⁴⁷ já que, ao assumir um “estilo barroco”, tal forma de escrita carrega consigo um potencial disruptivo, desagregador, supressor, características que, a dizer como Nietzsche em OS 144, não seriam toleradas em épocas pré-clássicas ou clássicas, quer dizer, em épocas nas quais o que é exaltado e reverenciado na escrita é a medida, o equilíbrio, a sobriedade, a simplicidade, como é o caso com o aticismo grego, citado por Nietzsche em OS 131. O estilo de prosa plasmado pela forma-*pseûdos* carece ser pensado não segundo uma natureza produtiva, organizadora, coerente e regular, mas antes carece ser pensado *negativamente*. Em face da categoria do “barroco”, o estilo de prosa ficcional que sugiro aqui ser praticado por Luciano de Samósata, Homero e Platão é *esteticamente negativo*, ou para usar uma fórmula mais afim ao texto nietzschiano, ele é *decadente*, visa, portanto, à autossupressão como experiência de transformação.

Não me parece casuística a compreensão do fenômeno da decadência já entre os gregos, algo que, aliás, permeia toda a produção intelectual de Nietzsche a contar

⁴⁶ Que Nietzsche tinha plena consciência dessa problemática, isso é confirmado em diversos trechos de seu *Assim falou Zaratustra*, nos quais essa obra se ocupa de uma consciente autossabotagem paródica de Zaratustra quando ele parece pretender encarnar a figura do “poeta” como se ela fosse um “ideal”, uma autoimagem superior e verdadeira. Por exemplo, na seção *Dos poetas* (livro II), quando um dos discípulos questiona por que Zaratustra enfatiza, em suas prédicas, que os poetas mentem demais, ato contínuo, abre-se uma discussão não sobre se Zaratustra é ou não um poeta, portanto, se ele mente ou não, mas, antes, se, ao ouvir tal prédica – “poetas mentem demais” – os discípulos teriam acreditado nisso *como verdade*. “Mas o que lhe disse antes Zaratustra? Que os poetas mentem demais? – Ora, Zaratustra é um poeta! Você acredita então que ele ali dizia a verdade? Por que acredita nisso?” Isso leva Zaratustra a compreender que a crença no caráter “poético” de seus discursos é altamente problemática, porque a crença nisso, por parte de seus discípulos, já geraria um efeito de veracidade. Daí a ideia de que o verdadeiro poderia estar sendo admitido sob a roupagem da mentira.

⁴⁷ Aqui me distancio da interpretação de Jacyntho Lins Brandão em seu *A invenção do romance*, livro com o qual compartilho outras diversas perspectivas. Esse artigo, aliás, deve a Brandão boa parte das interpretações sobre Luciano de Samósata ora apresentadas, fruto de sua inovadora posição sobre a prosa de ficção fundada na forma-*pseûdos*.

de sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*.⁴⁸ Talvez pouco observado pelos pesquisadores e pesquisadoras é o fato de Nietzsche considerar a decadência como característica do estilo de prosa praticado por eles. Esse “moderno” resgate dos gregos, sugerido por Nietzsche quando refletia sobre o estilo barroco na prosa, guarda relevante referência àquela representação de uma arte que consegue tocar nos seus primórdios ao se lançar com toda força à supressão. A experiência da desagregação é riquíssima se considerada em virtude do potencial que ela descortina: a arte, ao declinar, consegue interpretar a si em seu *devenir*. Aliás, essa ideia teria amparado, como propôs Zittel em seu já mencionado estudo, a composição de uma autodeclarada prosa ficcional escrita por Nietzsche: *Assim falou Zaratustra*. A exuberância “de materiais e temas de elevada tensão dramática”; a “eloquência dos afetos”; “as sempre novas ousadias nos meios e nos propósitos”, tais características que marcam o estilo barroco na prosa, segundo a seção 144 de OS, compõem os interesses estéticos de cada um dos quatro livros da obra.⁴⁹

Que Nietzsche tenha em mente o estilo barroco da prosa grega tanto em sua reflexão sobre a escrita quanto em sua própria prática literária, isso não se confirma apenas por recorrente recurso a categorias e procedimentos estéticos de seus principais prosadores. Há “provas” testemunhais (“filológicas”) também. Só para ficar com o “caso Platão”: é de muitos conhecida a carta a Franz Overbeck de 22 de outubro de 1883, na qual Nietzsche declara: “[...] quão pouco conheço Platão e quão **muito** Zaratustra πλατωνίζει [platoniza]”. Afastando-se do “platonismo”,⁵⁰ que outro Platão se revelaria? E por que associá-lo, de alguma forma, ao seu mais audacioso projeto ficcional?

O pertencimento de Platão à linha evolutiva da prosa de ficção, sua “liberdade de escrita”, não foi algo estranho ao próprio Nietzsche. Num trecho final do *Crepúsculo dos ídolos*, o escritor Nietzsche, encenando-se em primeira pessoa (“eu”), pondera sobre o estilo de Platão (aliás, semelhanças com a postura de Platão em relação a Homero, na *República*, não parecem ser mera coincidência). Na seção 2 de “O que eu devo aos antigos”, é possível entrever um sutil reconhecimento do caráter singular (inimitável) do “artista” Platão, bem como uma sutil ponderação, decisiva para esse artigo, que relaciona a prosa platônica à sátira menipeia — vertente que foi

⁴⁸ Pouco se falou do fato de que antes mesmo de pensar o modo como a tragédia grega sucumbiu, via socratismo estético (NT 10), Nietzsche já falava, na seção 4, da origem do trágico a partir de uma *Aufhebung* [supressão] e *Vernichtung* [negação] do que havia de duradouro na arte: a resistência dórica do apolíneo [“Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet”], apontando, com isso, para uma crise profunda da arte anterior enquanto condição de uma relevante transformação.

⁴⁹ Claus Zittel ainda continua a insistir nesse ponto, e me causa espanto o silêncio da pesquisa com relação à sua inovadora interpretação de Nietzsche. Ver, por exemplo: ZITTEL, 2018.

⁵⁰ Sobre a ideia de um antiplatonismo em Nietzsche, ver: MÜLLER, 2012.

absorvida e levada adiante, com maestria, pela prosa de Luciano de Samósata, alcançado, aliás, a escrita livre de um Sterne.

Aos gregos não devo de modo algum intensa afinidade de impressões; e, para me expressar bem, eles não *podem* ser para nós o que os romanos foram. Não se *aprende* nada com os gregos — sua maneira é muito estranha, ela é muito fluída para se realizar de modo imperativo, de modo “clássico”. Quem teria aprendido a escrever com um grego? Quem teria aprendido *sem* os romanos?... E não me venham falar de Platão. Em relação a Platão, eu sou fundamentalmente cético e sempre fui incapaz de me colocar de acordo com a admiração do artista Platão, que é comum entre os eruditos. Enfim, tenho aqui do meu lado o mais refinado juiz do gosto entre os antigos. *Platão mistura, como me parece, todas as formas do estilo, ele é, com isso, o primeiro décadent do estilo. Ele guarda algo semelhante com a consciência moral dos cínicos, que inventaram a sátira menipeia [...].* (CI, O que eu devo aos antigos, 2; destaque meu).⁵¹

A ideia de que a *imitatio* não é um critério passível de ser empregado em um estilo de prosa afeito à degeneração (um “estilo decadente” ou “barroco”) consta também, como se viu, de OS 113. Não temos aqui algo novo, pois não ser imitável caracteriza um traço fundamental da mais livre escrita, tal como isso foi discutido na primeira parte deste artigo. Mas como a noção de escrita ou escritor livre, sendo ele um tipo de “espírito livre” (OS 113), é um “conceito relativo” (HH I, 225),⁵² a afirmação de Nietzsche sobre o estilo de Platão se torna ambígua. No contexto da forma livre da escrita, o fato de não se poder imitar o mencionado estilo dos gregos ou o fato da literatura grega não poder ser classificada como “clássica”, isso, no contexto do que foi acima discutido, não constitui uma objeção em si, muito pelo contrário! Como ilustração, basta se pensar em como são próximas as reflexões de Nietzsche sobre o estatuto do estilo e da imaginação barroca (decadente) de um Sterne e essa, apresentada no *Crepúsculo dos ídolos*, sobre Platão, a quem Nietzsche denomina “o primeiro *décadent* do estilo”. Sob esse aspecto, “decadente”, quando se refere ao “estilo” da prosa, também valeria como conceito relativo. Ele seria a exceção, não a regra.

Na arte do estilo e da imaginação barroca, “decadência” (a forma negativa) pode representar um experimento — talvez o mais importante — de “escrita livre”,

⁵¹ Curioso notar que, atualmente, a hipótese investigativa que associa diálogos socráticos e sátira menipeia é derivada do esforço teórico-literário, por exemplo, de críticos do século XX, como Mikhail Bakhtin. Ele afirmava: “Agora, algumas palavras sobre a sátira menipeia: Suas raízes folclóricas são a mesma do diálogo socrático ao qual ela está geneticamente ligada (é habitual considerá-la produto da desagregação do diálogo socrático)”. (BAKHTIN, 2019, p. 93). Apesar de não se interessar pelo tema da negatividade estética da forma “romance”, as “fontes” de Bakhtin não estão distantes do debate proposto por Nietzsche e ora discutidos nesse artigo; basta lembrar de sua reverência à obra de Erwin Rohde, *O romance grego e seus precursores*, de 1876. Essa obra causou forte impacto no crítico russo e já tinha sido bastante relevante também para Nietzsche. Há menções a *O romance* em diversas trocas de cartas entre os amigos.

⁵² “Denomina-se espírito livre aquele que pensa diferentemente do que se espera dele em razão de sua proveniência, seu entorno, posição e ofício ou em razão de pontos de vista dominantes. Ele é a exceção, os espíritos agrilhoados são a regra”. (HH I, 225).

um experimento que proporciona práticas literárias tais como aquela da prosa ficcional que tentei descrever. Aliás: o destacado vínculo da prosa platônica com a tradição literária dos cínicos e, conseqüentemente, com a sátira menipeia, não reforçaria justamente aquela tese de Luciano (ele próprio filiado à linha evolutiva da sátira menipeia) que considera Platão (ao lado de Homero) uma referência incontornável para se compreender a “liberdade absoluta” do escritor, algo que se encontra justamente associado à “liberdade para fabular”? Em suma: seria Platão, enquanto pratica um estilo decadente (ou barroco), um *livre escritor*?

Haveria boas razões para se acreditar que na “mistura de formas de estilo” Platão teria, na opinião de Nietzsche, encontrado um gesto de liberação das formas literárias ditas dominantes, uma exceção às regras do discurso em prosa em língua grega. Ou o que significaria a interminável polêmica dos escritos de Platão contra diversas tradições poéticas, retóricas, sofísticas, a ponto de pretender levá-las à ruína em seus diálogos? Essas perguntas apontam para um interesse perene de Nietzsche, a meu ver. Considerações dos últimos anos de composição podem ser lidas como uma constante reelaboração e reinterpretação de posições juvenis, por exemplo. Nesse sentido, basta rememorar aqui uma acurada reflexão apresentada em uma conferência de juventude, *Sócrates e a tragédia*, de 1870, na qual Nietzsche ponderava que Platão, em seus diálogos, tratava com *ironia* (“*ironisch behandelt* [...]”)⁵³ — portanto, com extremo senso de indeterminação e vagueza — a capacidade criadora do poeta (Zaratustra faria o mesmo!).⁵⁴ E uma de suas conclusões naquela conferência já evidenciava ecos de uma “livre” atitude literária da escrita platônica.

A essência da obra de arte platônica, do diálogo, é a ausência de forma e de estilo [*Formlosigkeit und Stillosigkeit*] criada pela mistura de todas as formas de estilos disponíveis. Acima de tudo, não se deveria depreciar na nova obra de arte aquilo que, na compreensão platônica, era o defeito fundamental da antiga: não deveria haver imitação de uma ilusão [*Nachahmung eines Scheinbildes*] em seu sentido tradicional: para o diálogo platônico não deveria haver qualquer realidade natural que fosse copiada. Assim, ele flutua [*schwebt*] entre todos os gêneros artísticos, entre a prosa e poesia, a narração, a lírica, o drama, e foi assim que ele rompeu [*hat... durchbrochen*] a sólida e mais antiga lei da unidade e da estilística da forma da linguagem. (ST, KSA 1, p. 543-4)

⁵³ Nessa mesma direção, um *insight* posterior, apresentado pela primeira seção do novo prefácio (1886) ao *Nascimento da tragédia*, coloca no centro de seus interesses teóricos, num momento de refinada percepção intelectual, a ambigüidade irônica de Sócrates, e isso tem lá uma justificativa (que aqui poderá ser apenas aludida, não discutida): de que o anúncio do “começo da tragédia [*incipit tragoedia*]” prenunciaria também a “maldade e malícia” da *incipit parodia* — “não há dúvida sobre isso”, confirmaria ele em outro prefácio, agora à *Gaia ciência* (GC, Prefácio, 1).

⁵⁴ A ambigüidade de Zaratustra em relação à sua autoimagem de poeta é sinal distintivo disso. Num outro trecho da já supracitada seção *Dos poetas*, Zaratustra contraria uma rasa identificação com a figura do poeta ao sentenciar: “Ah! Como estou cansado dos poetas!” (ZA II, *Dos poetas*)

A dissolução da unidade sintática, narrativa, até mesmo estilística que a prosa de Sterne tinha levado a cabo, algo que muitos diriam ser uma conquista “moderna” em literatura, semelhante atitude disruptiva das normas definidoras do discurso em prosa aparece na escrita de Platão!

Nietzsche supera, assim, os impasses oriundos da querela entre “antigos e modernos”. Sofisticadas intuições literárias de Nietzsche ainda merecem nova reflexão, como aquela d’*O nascimento da tragédia*, seção 14: “Na verdade, para toda a posteridade, Platão forneceu o modelo para uma nova forma de arte, o modelo do romance [...]”. Mas o que pode Nietzsche estar significando aqui por “romance”, se a forma artística do diálogo platônico não se realiza *como gênero*, mas antes “flutua entre todos os gêneros”? Ora, em seu “pluriestilismo”, a prosa platônica teria conquistado, ao *levar à crise* gêneros e estilos anteriores, sua invulgar forma literária. Traduzindo a forma literária em um elemento *negativo*, Platão teria levado à ruína a unidade e organicidade das mais antigas leis da linguagem literária grega, tornando-se assim “o primeiro *décadent* do estilo”, e isso, para imenso benefício da prosa literária, pois com o diálogo platônico (e nisso ele guarda certo vínculo com a prosa “moderna”) a arte da escrita pode novamente realizar experimentos e tentativas sem a ingerência de regras e normas; ela tateia livre sobre fragmentos, ruínas, e se lança, com ímpeto “vanguardista”, às suas primeiras evoluções. Ora, pensada em um contexto estético — aquele do estilo (grego) que funda a prosa de ficção, aquele do “romance que não é gênero” —, a noção de decadência, o gesto de fazer declinar ou suprimir (com valência semelhante à da imaginação barroca do livre escritor), passa a ter um outro sentido e alcance, bem diverso daquele que domina até hoje a pesquisa especializada.

Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARNER, Wilfried. *Barockrhetorik. Untersuchung zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

BARROS, Fernando. Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 20, São Paulo, 2012, pp. 135-158.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

-
- _____. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOHRER, Karl H. *Der Abschied. Theorie der Trauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- BOLZANI FILHO, Roberto. Introdução. In: PLATÃO. *A república*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora da UnB, 2005.
- _____. A pura liberdade do poeta e do historiador. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol. 9, 2007.
- CAZNÓK, Y. B., NETO. A. F. *Ouvir Wagner: ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOETHE, J. W. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 8, Romane und Novellen III. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- HIMMELMANN, Beatrix. *Kant und Nietzsche in Widerstreit. Internationale Konferenz der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Gesellschaft*. Berlin: De Gruyter, 2005.
- LARGE, Duncan. The Freest Writer: Nietzsche on Sterne. In: *The Shandean* vol. 11, 1999, p. 9–29.
- MISSINNE, Lua et alli (org.). *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2020.
- MÜLLER, Enrico. Entre Logos e Pathos: O antiplatonismo platônico de Nietzsche. In: *Revista Arte e filosofia*. n. 13. Ouro Preto, dezembro de 2012, pp. 41–56.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica*. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 6, São Paulo, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999.

_____. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin: De Gruyter, 2003.

PLATÃO. *A república*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PUCHNER, Martin. *The drama of ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2010.

RÖSLER, Wolfgang. Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. *Poetica* 12, 1980, pp. 283–319.

SAFATLE, Vladimir. Nietzsche e a ironia na música. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 21. São Paulo: 2006.

SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano. Obras*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas. Editora da Unicamp, 2010.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Calheiros Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

UEDING, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen, 1992.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas, religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VIVARELLI, Viveta. *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne*. Königshausen & Neumann, 1998.

ZHAVORONKOV, Alexey. *Nietzsche und Homer: Tradition der klassischen Philologie und philosophischer Kontext*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2021.

ZITTEL, Claus. Nietzsche's Yori(c)k. In ANSCHÜTZ, Hans-Peter Anschütz et alli (ed.). *Nietzsche als Leser*. Berlin / Boston. Walter de Gruyter, 2021.

_____. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

_____. Sentenças, rupturas, contradições. Provocações e problemas de interpretação a partir das relações e das perspectivas narrativas no *Assim falava Zarathustra* de Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*, vol. 2, Guarulhos/Porto Seguro, maio/agosto de 2018, pp. 29–48.

Recebido: 02/01/2023
Aprovado: 16/04/2023

Received: 02/01/2023
Approved: 16/04/2023