

nietzsche e a escrita livre: subsídios intertextuais à leitura de laurence sterne e de machado de assis

nietzsche and free writing: intertextual bases for
reading laurence Sterne and machado de assis

maria raquel gomes maia pires¹

resumo

Neste artigo, discutimos as reflexões de Nietzsche sobre a escrita livre como subsídio à leitura dos estilos literários de Laurence Sterne e Machado de Assis. Questionamos como as seções “O mais livre escritor” (VM/OS, 113), “O estilo barroco” (VM/OS, 144) e “A origem do cômico” (MA-I/HH-I, 169) fornecem elementos à interpretação das obras *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nossa hipótese é que, nas considerações de Nietzsche sobre a escrita livre, a súbita alternância do cômico e do barroco produz a sensação do instante – ou tempo sem duração – enquanto característica seminal dos estilos literários de Laurence Sterne e de Machado de Assis. Por meio das técnicas de digressão, da autorreferência e da alternância entre o cômico e o trágico, os artifícios estéticos da linguagem produzem as sensações reflexivas do tempo, a partir da autodestruição e autossuperação da forma literária.

palavras-chave:

Nietzsche; Laurence Sterne; Machado de Assis; Tempo; Escrita Livre.

abstract

*In this article, we discuss Nietzsche's reflections on free writing as an aid to reading the literary styles of Laurence Sterne and Machado de Assis. We question how the sections “The freest writer” (VM/OS, 113), “The baroque style” (VM/OS, 144) and “The origin of the comic” (MA-I/HH-I, 169) provide elements for the interpretation of the works *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* and *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Our hypothesis is that in Nietzsche's considerations on free writing, the sudden alternation of the comic and the baroque produces the sensation of the instant – or time without duration – as a seminal feature of the literary styles of Laurence Sterne and Machado de Assis. Through the techniques of digression, self-reference and the alternation between the comic and the tragic, the aesthetic artifices of language produce the reflexive sensations of time, through the self-destruction and self-overcoming of the literary form.*

keywords

Nietzsche; Laurence Sterne; Machado de Assis; Time; Free Writing.

¹ Doutora em Política Social pela Universidade de Brasília (UnB), estágios pós-doutorais em ciências sociais, migrações e gênero (ISCTE/IUL, Lisboa-PT) e design de jogos (UnB). Professora do Departamento de Enfermagem, Faculdade de Ciências da Saúde da Universidade de Brasília. Contato: maiap@unb.br.

I. INTRODUÇÃO

Neste artigo, discutimos as reflexões de Nietzsche sobre a escrita livre² como subsídio à leitura dos estilos literários de Laurence Sterne e Machado de Assis. Especificamente, questionamos como as seções “O mais livre escritor”, de *Opiniões e sentenças diversas*, *Humano Demasiado Humano II* (VM/OS, 113)³, “O estilo barroco” (VM/OS, 144) e “A origem do cômico”, *Humano demasiado humano I* (MA/HH-I, 169), fornecem elementos à interpretação das obras *A Vida e Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*⁴ e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁵. Como argumento central ou fio condutor, temos a seguinte hipótese: nas considerações de Nietzsche sobre a escrita livre, a súbita alternância do cômico e do barroco produz a sensação do instante – ou tempo sem duração – enquanto característica seminal dos estilos literários de Laurence Sterne e de Machado de Assis. Para esclarecimentos iniciais dessa premissa, percorremos as seguintes indagações: o que há de livre na “escrita livre” pensada por Nietzsche? Qual o ponto em comum desses três autores biograficamente tão distantes um do outro? A seguir, discorreremos preliminarmente sobre esses aspectos (não necessariamente nessa ordem), aprofundados nos tópicos do artigo.

De antemão, defendemos que os três autores se articulam sobretudo sob o ponto de vista intertextual, não filológico. Quer dizer, sob múltiplas referências entrecruzadas das obras de Nietzsche, de Sterne e de Machado, priorizamos a menção de um texto a outro ao invés da investigação unívoca de suas fontes epistemológicas⁶. Sustentamos que a intertextualidade das obras de Sterne e de Machado, bastante discutida entre estudiosos⁷, ocorre principalmente por meio dos respectivos estilos literários, ambos centrados na “escrita livre”, por sua vez descrita na seção 113 de *Opiniões e sentenças diversas*, *Humano Demasiado Humano II*. No âmbito da pesquisa de Nietzsche, a preferência

² O presente artigo é resultado da disciplina Seminário de Filosofia 3, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de Brasília, no semestre 2022.2. A temática do curso, ministrado pelo Prof. Dr. André Luis Muniz Garcia, versou sobre “A forma livre da escrita: Nietzsche e Machado de Assis em perspectiva”, o qual teve como objetivo apresentar o tema da “liberdade da escrita” proposto por Nietzsche de modo a subsidiar uma reflexão sobre a forma literária da prosa de escritores como Laurence Sterne e Machado de Assis. O trabalho tem como referência principal a produção de Garcia sobre o tema, publicada na revista *Estudos Nietzsche*. Cf. GARCIA, A. L. M. *A forma da escrita livre: Nietzsche e a prosa de ficção*. *Estudos Nietzsche*, 2023, v. 14, n. 1, disponível em <https://doi.org/10.47456/en.v14i1.39864>. Para consulta ao programa do curso, acessar: <https://www.posfil.unb.br/index.php/disciplinas/relatorios-de-atividades>. A parte referente a Nietzsche dialoga também com o projeto de pesquisa “Estatuto da mentira poética em Nietzsche: dimensão artística do engano à linguagem filosófica”, de minha autoria, orientada pelo Prof. André Luis Muniz Garcia, PPGFIL/UnB.

³ As referências às obras de Nietzsche seguem a convenção bibliográfica dos Nietzsche-Studien, de conhecimento geral no âmbito da pesquisa especializada. Tomamos como referência a edição crítica de estudos Colli-Montinari: NIETZSCHE, F. *Samtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Banden. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999. Em tradução livre: NIETZSCHE, F. *Obras Completas: Edição de Estudo Crítico em 15 Volumes*. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/Nova York: Walter de Gruyter/DTV, 1999. Doravante, todas as traduções serão de nossa responsabilidade. Incluiremos a referência ou o trecho original mencionado, quando for o caso, seguida da tradução. Nas obras de Nietzsche, indicaremos a cada primeira citação a abreviação normatizada, seguida do respectivo aforismo, a partir do qual o uso abreviado será normatizado ao longo do texto. As abreviações podem ser consultadas em: <https://www.scielo.br/revistas/cniet/pinstruc.htm>.

⁴ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

⁵ ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

⁶ ZITTEL C. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020. Em tradução livre: ZITTEL C. *O Cálculo Estético de Assim Falou Zarathustra*. Bolonha-Itália: Edição ETS, 2020. Nesse estudo, utilizamos a tradução italiana da obra original em alemão, de autoria do pesquisador. Cf.: ZITTEL, C. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

⁷ Sobre o entrelaçamento dos estilos de escrita de Sterne e Machado, afirma Rouanet: “Em Machado de Assis, as reminiscências de Sterne são abundantes. Elas já foram rastreadas, dentre outros, por Eugênio Gomes, Helen Caldwell e Marta Senna”. ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 23.

pela intertextualidade contrapõe-se à preponderância do estudo das fontes filológicas – em geral restritas ao significado conceitual, à revelia da maneira como o texto foi escrito ou do cruzamento de referências nele presentes⁸. Para a teoria literária, a intertextualidade compreende a interferência, a transposição, o diálogo ou mesmo a polifonia entre textos, como um mosaico vivo que coloca interpretações em movimento. Exemplificam esse procedimento a citação, a alusão, a referência, o plágio, o pastiche, as colagens, a paródia, dentre outras⁹.

Dentre as características que auxiliam na interpretação intertextual analisadas por Zittel, destacamos a “autorreflexividade”¹⁰, ou seja, a reflexão sobre a própria constituição intertextual tematizada pela obra. Essa categoria nos interessa, uma vez que a autorreferência das técnicas composicionais de um texto, quando integrada ao discurso, perfaz a principal característica da “escrita livre”, em Nietzsche. Nas descrições desse artifício estético, a liberdade do “mais livre escritor” (VM/OS, 113) consiste justamente na autonomia dos procedimentos de composição do texto, os quais rompem deliberadamente com os cânones tradicionais de elaboração da prosa literária. A “escrita livre” de Laurence Sterne, investigada por Nietzsche, transparece também na “forma shandiana”, tomando de empréstimo a fórmula de Sérgio Paulo Rouanet (valendo-se de neologismo introduzido pelo próprio Sterne)¹¹. Segundo o crítico literário, “Sterne a criou, mas não a definiu”. Se o escritor inglês não o fez, visualizamos em Nietzsche alguns elementos da escrita desse

⁸ Para Claus Zittel, a ênfase no relacionamento de referências textuais pretende estruturar uma “práxis poética em termos de forma própria à reflexão” na filosofia de Nietzsche. A intertextualidade mostra-se adequada não apenas para a leitura das múltiplas referências cruzadas em Zarathustra, considerada uma obra literária, mas também para outros estilos de escrita nietzschiana, como o aforismo, o diálogo, o ensaio, dentre outros. Citemos: “I principi intertestuali della composizione testuale hanno significato come tali. Già con il semplice rimando alla molteplicità dei riferimenti si contesta fin da subito il diritto di quelle visioni interpretative generali [Deutungen] di favorire singole interpretazioni [Auslegungen] le quali intendono magari che con la sua poetica zarathustriana, Nietzsche porrebbe l’arte al servizio della vita. Inoltre, su una presentazione dei procedimenti estetici, che sottostanno ai criteri di univocità, si preparano le fondamenta di una teoria che cerca di descrivere adeguatamente le complesse strutture di riman-do del testo zarathustriano e di fondare una prassi poetica in termini di forma propria di riflessione.” Em tradução livre: “Os princípios intertextuais da composição textual são assinalados como tal. Já com a simples referência à multiplicidade de referências, contesta-se o direito dessas visões interpretativas gerais [Deutungen] a favorecer interpretações individuais [Auslegungen], o que talvez signifique que, com a sua poética zarathustriana, Nietzsche colocaria a arte ao serviço da vida. Além disso, a partir de uma apresentação dos procedimentos estéticos, sujeitos ao critério da univocidade, preparam-se as bases para uma teoria que procura descrever adequadamente as estruturas complexas do texto zarathustriano e fundamentar uma práxis poética em termos da sua própria forma de reflexão”. ZITTEL C. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020, p. 33.

⁹ O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva no final da década de 1960 e, desde então, substituiu os vários outros tradicionais para a referência de textos a textos. Kristeva desenvolveu a sua teoria da intertextualidade com recurso explícito ao conceito de “dialogicidade” de Michael Bakhtin. Sobre intertextualidade, conferir: KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012; SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

¹⁰ Propostas inicialmente por Manfred Pfister, crítico literário, as categorias de análise intertextual adotadas parcialmente por Claus Zittel são: i- a referencialidade (aumento da intertextualidade de acordo com a intensidade de tematização de um pré-texto); ii- a comunicatividade (grau de consistência da referencialidade); iii- a estruturalidade (intertextualidade aumenta quando o pré-texto não é citado pontualmente, mas integrado ao texto); iv- a seletividade (estratégia de escolha das referências intertextuais); v- autorreflexividade (reflexão sobre a própria constituição intertextual); vi- dialogicidade (tensão semântica e ideológica entre o pré-texto e o texto). ZITTEL C. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020, p.35-36. PFISTER, M.; BROICH, U; PFISTER, M. *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Volume 35. German: De Gruyter, 1985. <https://doi.org/10.1515/9783111712420>. Em tradução livre: Intertextualidade: formas, funções, estudos de caso anglisticos.

¹¹ “A palavra *shandean*, no Webster’s International Dictionary, significa ‘alguém que tem o espírito de Tristram Shandy’, e ‘shandysm’ é definido como ‘a filosofia de Tristram Shandy’. Para essa acepção, o shandismo é uma atitude diante da vida, uma concepção do mundo, um modo de enfrentar a vida e seus absurdos. Esse uso é atestado pelo próprio Sterne. “O verdadeiro shandismo”, diz ele, “abre os corações e os pulmões, força o sangue e outros fluidos a circular livremente através de seus canais, e faz a roda da vida girar longa e alegremente”. ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28-9.

“Mestre da ambiguidade” (VM/OS, 113) que se traduziram em métodos de interpretação inovadores, com fecundos debates à histórica relação entre filosofia e literatura.

No âmbito da articulação entre filosofia e literatura, ressaltamos a origem dos discursos sobre a verdade, na Grécia Arcaica. Para Marcel Detienne¹², a pré-história da *Alétheia* filosófica leva-nos ao pensamento do *aedo* (poeta), do adivinho e do rei – reconhecidos “Mestres da Verdade” por partilharem o mesmo discurso mítico-religioso¹³. Nesse sistema de pensamento, a concepção de *Alétheia* (memória, luz) e *lêthe* (esquecimento, sombra) não se excluem, nem se contradizem – mas são polos de uma mesma noção de verdade. Ou, por outra, “é em nome de um mesmo poder divino que as Musas, filhas da Memória, sabem ao mesmo tempo ‘dizer verdades e coisas enganosas semelhante a realidades’”¹⁴.

Remonta à Grécia antiga, portanto, a reflexão em torno da íntima relação entre a filosofia e a poesia, sintetizada na atual problematização das formas literárias da filosofia. Ou seja, no questionamento da supremacia do discurso conceitual, de “conteúdos teóricos”, próprio da filosofia, sobre a “linguagem bela, mas vazia, que precisa de recheio filosófico, da literatura”¹⁵. A par dessa discussão, a relação entre filosofia e literatura se insere na articulação entre a forma de exposição, de apresentação e de enunciação de um texto com a produção dos sentidos reflexivos por ele gerados¹⁶. Com base nesse fecundo debate, neste estudo, problematizamos a vinculação preponderante entre discurso conceitual e verdade como a única forma de fazer, escrever e pensar filosofia. Noutras palavras, partimos da indissociabilidade entre filosofia e literatura para perguntarmos de que maneira os pressupostos da “escrita livre”, em Nietzsche, podem subsidiar uma reflexão das obras literárias de Sterne e Machado, a partir de procedimentos puramente estéticos. Estético, aqui, visto como um modo de escrita e de autorreflexão sobre essa prática, desvinculada de qualquer compromisso explicativo sobre a realidade¹⁷. Defendemos que o potencial reflexivo da arte se manifesta sobretudo na capacidade de surpreender, extrapolar e subverter as expectativas de sentido geradas num texto.

Acerca das características da escrita inauguradas por Sterne, destacamos no presente estudo a ambiguidade, a ironia, a paródia, assim como o “deleite de uma imaginação barroca, e mesmo depravada” (VM/OS, 113). A originalidade do modo shandiano de escrever consiste, principalmente, no uso de técnicas de composição da prosa literária que subvertem a própria tradição estilística de que fazem parte, especialmente ao parodiar as recomendações de como escrever um romance, de maneira

¹² DATIENNE, M. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução: Ivone C. Benetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

¹³ Sobre as formas de discurso partilhadas pelos *Mestres da Verdade*, afirma Datienne: “Na Grécia arcaica, três personagens, o adivinho, o *aedo* e o rei justiceiro, têm em comum o privilégio de dispensadores da Verdade pelo simples fato de terem qualidades que os distinguem. O poeta, o vidente e o rei compartilham de um mesmo discurso. Graças ao poder religioso da Memória, Mnemosýne, o poeta e o adivinho têm acesso direto ao além, enxergam o invisível, enunciam o que foi, o que é o que será. [...] de modo homólogo, o discurso do rei, baseado em procedimentos ordálicos, possui uma virtude oracular; realiza a justiça; instaura a ordem do direito sem prova nem inquérito”. DATIENNE, M. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução: Ivone C. Benetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p. vii.

¹⁴ HESÍODO, *Teogonia*, 27-28, *apud* DATIENNE, 2019. *Op. Cit.*, p. ix.

¹⁵ GAGNEBIN, J. M. *As formas literárias da filosofia*. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 202.

¹⁶ Sobre a indissociabilidade entre pensamento e linguagem, reflete Gagnebin: “Ora, a afirmação implícita da existência de uma dimensão ‘meramente metafórica’ ou ‘meramente retórica’ repousa na concepção acrítica, dogmática e mesmo trivial das relações entre pensamento e linguagem: como se o pensamento se elaborasse a si mesmo numa altivez soberana sem o tatear das palavras que, no entanto, o constitui” GAGNEBIN, J. M. *As formas literárias da filosofia*. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 202.

¹⁷ “No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espírito, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (GT/NT, 8).

autocrítica. Com isso, Sterne inaugura a (aqui denominada a par das reflexões de Nietzsche) “escrita livre”, principal característica do seu estilo literário. Dito de outro modo, a escrita livre corresponde ao estilo literário de utilizar artifícios de composição de um texto que rompem deliberadamente com regras de um determinado gênero literário, no caso, a prosa de ficção. Sem adentrarmos no debate em torno do estilo, em breve consulta ao dicionário de termos literários o vocábulo aparece como “modo como se adéqua a expressão do pensamento”, também uma maneira de escrever, um manejo com a “pluma” ou o conjunto das técnicas de composição de um texto¹⁸.

Mas quais são essas características do estilo livre inaugurado por Sterne e reverenciada no aforismo VM/OS, 113? Em linhas gerais, listamos estas: escrever livremente, sem apego a regras ou aos paradigmas do gênero literário de que faz parte; explicitação despudorada dos procedimentos de escrita para o/a leitor/a; começar uma história por onde quiser, não necessariamente pelas recomendações canônicas; longas digressões intencionais, com a disposição de quebrar a linearidade causal de uma história, com efeitos cômicos; interrupções, fragmentações e descontinuidades propositas da narrativa, para gerar sensações sobre o tempo o/a leitor/a; tematizar o próprio estilo, sem qualquer referência a um objeto externo – isto é, sem a necessidade de significar nada além dos elementos artísticos envolvidos na composição; priorizar a intertextualidade e o caráter autorreflexivo da obra de arte; alternar o riso com a tristeza, para que nada se estabilize, com quebra nas expectativas tradicionais de leituras; alternância de estilos para provocar experiências acerca da temporalidade, a partir da escrita; falar de uma coisa para relacionar com outra, ironicamente, priorizando o intertexto – a isso chamamos aqui de “escrita livre”.

Dito isso, pontuemos algumas palavras sobre como Machado e Sterne explicitam a “escrita livre” nas respectivas obras literárias. Machado adere à “forma shandiana” logo no prólogo de *Memórias Póstumas*, ao dizer: “Trata-se 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 me meti em algumas rabugens de pessimismo”¹⁹. Também Sterne sublinha a “escrita livre” de sua prosa em muitos trechos, por exemplo: “[...] pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem a de qualquer homem que jamais vivesse”²⁰. A violação do simulacro das técnicas de composição de um gênero pelos autores – isto é, a autorreferência explícita dos procedimentos de escrita da sua prosa de ficção – perfaz uma das irreverências da “forma shandiana”²¹. Neste texto, forma shandiana e escrita livre são tomadas como termos sinônimos, com base nas considerações de Nietzsche.

Para destrincharmos essa discussão, estruturamos o artigo em três movimentos. No primeiro, *Reflexões de Nietzsche sobre a escrita livre*, discutimos a ambiguidade, a ironia, a dramaticidade e a autorreflexividade (enquanto categoria da intertextualidade emprestada de Zittel) associada ao cômico na seção “O mais livre escritor” (VM/OS, 113). Abordamos

¹⁸ Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estilo>. Acesso em: 25 jan. 2023.

¹⁹ ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 29-30.

²⁰ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022, p. 59.

²¹ Ao comentar sobre “Sterne ou o horror à linha reta”, José Paulo Paes esclarece a irreverência de se explicitar “os bastidores da escrita de uma obra”, escancarada por Laurence Sterne: “Ao falar na ‘apetência’ do leitor; ao usar a símile da máquina para descrever seu romance; ao referir o mútuo proveito de autor e leitor com a técnica progressivo-digressivo nele adotada, Sterne deliberadamente expunha aos olhos do público os bastidores de sua oficina, violando dessa maneira uma norma tácita do gênero, qual fosse a de sempre ocultá-la para não destruir no espírito do leitor a ilusão de a vida romanesca por ele vicariamente vivida no tempo de leitura ter um estatuto de realidade idêntica a da vida cotidiana. Em vez de esconder-se atrás das coxias, como faz o *metteur en scène* que deixa o palco só para os atores, o narrador de Tristram Shandy se coloca ostensivamente entre eles, na primeira fila”. PAES, J. P. *Introdução e notas*. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022, p. 38-39.

também a comparação da escrita de Sterne com a “melodia infinita” da música wagneriana, por Nietzsche, para introduzirmos a temática do tempo sem duração. No segundo tópico, *Os estilos cômico e o barroco em Nietzsche: produção do instante*, discutimos o elemento da temporalidade evanescente produzida pela alternância entre o riso e o trágico como estilos literários, a partir da articulação entre as seções “A origem do cômico” (MA-I/HH-I, 169) e “O estilo barroco” (VM/OS, 144). A par dessas coordenadas, no terceiro tópico, *Entre a “inditosa associação de ideias” e “a ideia fixa”: o tempo instantâneo na “escrita livre”*, analisamos, enfim, as características da escrita livre investigadas por Nietzsche em trechos de *Tristram Shandy* e de *Memórias Póstumas*, com destaque para as referências ao tempo que escapa.

II. REFLEXÕES DE NIETZSCHE SOBRE A ESCRITA LIVRE

Acerca da “escrita livre” de Laurence, Nietzsche afirma que estaremos perdidos/ os se quisermos “saber a todo instante o que Sterne pensa de fato sobre uma coisa, se diante dela faz uma expressão séria ou sorridente: pois ele consegue ambos com um só franzir de rosto”. A ambiguidade entre os estilos literários e as sensações provocadas pelo texto são aspectos centrais da escrita livre. Afinal, Sterne “[...] também sabe, inclusive deseja, ter e não ter razão ao mesmo tempo, estremecer profundidade e farsa” (MA/OS, 113). Além disso:

[...] Suas digressões são, ao mesmo tempo, *continuações da narrativa e elaborações da história*; suas sentenças incluem também uma *ironia* com tudo que é sentencioso, sua aversão pela seriedade vem unida a uma inclinação a não poder olhar nenhuma coisa de modo apenas exterior e superficial. [...]. O mais maleável dos autores, ele também transmite ao seu leitor um tanto dessa maleabilidade. Sim, ele *troca inadvertidamente de papéis*, e logo é tanto leitor, como autor; seu livro se assemelha a um espetáculo dentro do espetáculo, público teatral ante um outro público teatral (grifos meus)²².

Salientamos no trecho acima um traço característico da liberdade de escrita, qual seja, o paralelismo entre as digressões autorreflexivas (“continuações da narrativa”, explicitação das técnicas de composição) e aquelas que interrompem uma história que nunca se completa²³. Compõem ainda esse tipo de escrita a ironia como manifestação do risível, ao lado do caráter performático da escrita, como se fosse “um espetáculo dentro do espetáculo” (VM/OS, 113). É curioso como esses três aspectos da escrita livre – a autorreflexividade do texto (neste estudo, uma escrita que se refere a si mesma, como uma das categorias da intertextualidade adotadas por Zittel)²⁴, a ironia como manifestação do cômico e a encenação dramática – se relacionam.

Ao interpretar *Tristram Shandy*, Wolfgang Iser²⁵ destaca a inovação da encenação introduzida por Sterne para o gênero romance. Segundo o crítico literário e filósofo,

²² VM/OS, 113.

²³ Sobre a centralidade do método da digressão da *Vida e Opiniões de Tristram*, diz Rouanet: “O modo mais óbvio de estudar as digressões em *Tristram Shandy* seria isolar a narrativa principal – a vida e as opiniões do narrador – e decidir que o resto seria digressão. O problema com esse procedimento é que a narrativa principal é extremamente lacônica. Terminamos o livro sem saber quase nada sobre o herói” ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 61.

²⁴ ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, nota 7 e 8.

²⁵ ISER, W. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Tradução: David Henry Wilson. New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney: Cambridge University Press, 1988.

o cenário imaginário, no texto, tende a minimizar o caráter mimético da representação, ao destacar o jogo como uma maneira de construir mundos. A cena performática força o/a narrador/a a duplo papel, narrador/a e protagonista (o autor e o leitor destacados por Nietzsche). O jogo de cena une “forças opostas” de imagens e produz múltiplas diferenças entre polos, tornando-as indiscerníveis. Com base no comentarista, podemos observar aqui as três faces da escrita livre: a autorreflexividade (categoria da intertextualidade), pois a obra encena a si mesma (“um espetáculo dentro do espetáculo”); a ironia, pois diz algo diverso do que se explicita de maneira inconclusiva; a dramaticidade do “espetáculo”²⁶.

A relação da ironia com o cômico, enquanto estilos de escrita, diz respeito à quebra na expectativa de um sentido gerada pelo texto, provocada artificialmente pelas técnicas de composição da prosa literária. O riso repentino consiste num dos efeitos propositalmente produzidos pela escrita irônica do “Mestre da ambiguidade”. Como vimos, “sua aversão pela seriedade vem unida a uma inclinação a não poder olhar nenhuma coisa de modo apenas exterior e superficial” (VM/OS, 113), o que caracteriza, novamente, a ambiguidade entre o cômico e a “seriedade” dantes referida.

A digressão é outra técnica capaz de gerar o efeito inesperado do riso no/a leitor/a, a partir do texto, ao lado da dramaticidade visual das situações absurdas narradas. Essa alegria inusitada provocada pelo cômico no ser humano – “um animal extremamente sujeito ao temor, e que qualquer coisa repentina ou inesperada o fazia preparar-se para a luta, talvez para a morte”, também depois, na “segurança” sobre “o esperado, sobre o tradicional no pensar e agir” – coincide com “o repentino e inesperado em palavras e ação, quando sobrevém sem perigo ou dano”, em Nietzsche (MA-I/HH-I, 169). Então, diante do súbito que não causa “dano” ou dor, que surpreende e rapta as previsões de sentido, “o ser humano encolhido e trêmulo de medo se ergue e se expande – o homem ri. A isso, a essa passagem da angústia momentânea à alegria efêmera, chamamos de cômico” (MA-I/HH-I, 169).

Entretanto, uma vez que na filosofia nietzschiana nada se eterniza, o êxtase da alegria repentina não pode durar, nem cristalizar a sensação sobre o tempo que passa. Nietzsche lança mão de vários recursos estéticos na escrita para desestabilizar qualquer sensação ou compreensão gerada pelo texto. Na discussão da temporalidade do romance que aqui interessa, qual seja, a súbita alternância entre os estilos cômico e barroco na produção sensorial do tempo evanescente, passemos ao tema da “melodia infinita”, por ele mencionada. Esse recurso estético foi introduzido pela música de Wagner, mencionado por Nietzsche no 113 de *Opiniões e sentenças, Humano II*:

Nele [Sterne] não se deve celebrar a melodia fechada, mas a ‘melodia infinita’: se com esse termo se designar um *estilo de arte* em que a forma determinada é constantemente *quebrada*, adiada, retrazida de volta ao indeterminado, de modo a significar uma coisa e ao mesmo tempo outra. [...] Assim ele produz,

²⁶ Sobre a inovação do palco no gênero romance, diz Iser: “Transforming epic space into a stage set – as Tristram Shandy’s theatre imagery suggests – entails a shift in emphasis as regards what narrative literature is usually meant to achieve. The novel had been primarily orientated towards mimesis, presenting a model of a given world. But even if such a model is nothing but a copy, it nevertheless produces its ‘image’ through an act that is not mimetic but performative. No matter what the concept of mimesis entailed throughout its long history, it could only come about through some kind of production.” Iser, W. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Tradução: David Henry Wilson. New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney: Cambridge University Press, 1988, p. 92. Em tradução livre: “Transformar o espaço épico em cenário – como sugere o imaginário teatral de Tristram Shandy – implica uma mudança de ênfase em relação ao que a literatura narrativa geralmente pretende alcançar. O romance tinha sido orientado principalmente para a mimese, apresentando um modelo de um dado mundo. Mas, mesmo que tal modelo não passe de uma cópia, ele produz sua ‘imagem’ por meio de um ato que não é mimético, mas performativo. Não importa o que o conceito de mimese implicasse ao longo de sua longa história, ele só poderia surgir através de algum tipo de produção”.

no leitor certo, uma sensação de incerteza quanto a se está andando, parado ou reclinado: uma sensação bastante afim àquela de *flutuar* (Itálicos meus)²⁷.

Ao comparar o estilo de Sterne à melodia infinita de Wagner, Nietzsche associa as técnicas de “quebra” e “indeterminação” da forma com as muitas interrupções que Sterne produz com as digressões, a ironia ou a autoencenação da sua escrita livre. A criação wagneriana da melodia infinita consiste num “[...] procedimento composicional em que a linha melódica tem sua duração arrastada, seu tempo fragmentado e uma resolução ininterrupta”, explica o pesquisador Felipe Thiago dos Santos²⁸. O resultado dessa técnica é que ela rompe com a expectativa de linearidade de ritmo no ouvinte, retirando o “automatismo da audição” e, com isso, abandonando a submissão às regras de composição da música. Na duração arrastada da melodia, “[...] seu ornamento caracterizado pela intensificação e enfraquecimento num curto espaço de tempo nos faz flutuar temporalmente”²⁹. Por meio desse estilo, “[...] cada som deixa de relacionar-se organicamente dentro de uma dada estrutura de medida em que eles não se organizam hierarquicamente, mas sim arbitrariamente e desordenadamente”³⁰.

As sensações do “flutuar”, descritas tanto na seção 113 de *Opiniões e sentenças* quanto nos comentários especializados, provêm das constantes rupturas com as convenções lineares, seja na música ou na escrita. Por meio de um recurso estético da música, Nietzsche aproxima a escrita livre de Sterne com o estilo da “melodia infinita” de Wagner. Na seção “Como a alma deve se mover, segundo a nova música” (VM/OS, 134), ele descreve melhor essa sensação de “flutuar” ocasionada pela melodia infinita, bem como a tendência de “romper toda a uniformidade matemática de tempo e espaço”. Leiamos:

A intenção artística que a nova música persegue com o que agora é chamado, de maneira vigorosa, porém imprecisa, de ‘melodia infinita’, pode ser esclarecida se imaginamos alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e afinal se entrega à mercê do elemento que balança: é preciso nadar. Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que dançar [...] — Richard Wagner quis outra espécie de movimento da alma, que, como eu disse, tem afinidades com o *nadar e o flutuar*. Talvez seja esta a mais essencial de suas inovações. Seu famoso recurso artístico, originado desse desejo e a ele apropriado — a ‘melodia infinita’ —, empenha-se em *romper toda uniformidade matemática de tempo e espaço*, até mesmo em zombar dela às vezes, e ele é pródigo na invenção de tais efeitos, que para o ouvido mais velho soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos. Ele teme a petrificação, a cristalização, a passagem da música para o arquitetônico [...] (grifos meus)³¹.

A sensação de flutuar temporalmente, induzida pela nota musical prolongada, disruptiva da marcação rítmica, retira a possibilidade de uma apreciação distanciada da música. Em termos sensoriais, a/o ouvinte não consegue mais visualizar o todo, pois fica presa/o na melodia, na parte, no instante³². Numa das correspondências de Nietzsche

²⁷ VM/OS II, 113.

²⁸ SANTOS, F. T. dos. Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos drámas de Richard Wagner. *Paralaxe*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 48–64, 2014, p. 60.

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

³⁰ *Ibidem*, p. 50.

³¹ OS/MA-II, 134

³² Felipe dos Santos explica a sensação da melodia infinita a partir da abertura das *Valquírias*, de Wagner, dessa forma: “Na experiência auditiva da abertura de *As Valquírias*, nos sentimos imersos num ambiente de incertezas e angústias. A sustentação de uma única nota (aqui, o Ré, tocado pelo segundo Violino), arrastada por mais de 4 minutos, seu ornamento caracterizado pela intensificação e enfraquecimento num espaço curto de tempo, nos faz flutuar temporalmente, tira a possibilidade de uma apreciação distanciada, por assim dizer. Isso porque a nota não apenas se arrasta, mas também pelo fato dela se tornar gigantesca, uma vez que as pequenas preciosidades,

ao violoncelista Carl Fuchs, o tema da “melodia infinita” é mencionado como a melhor maneira de expressar “[...] o perigo, a ruína do instinto e da boa-fé, da boa consciência moral”. Como uma espécie de “ambiguidade rítmica, de modo que já não se sabe e não se deve saber se algo é cauda ou cabeça”, ele descreve a melodia infinita como um “artifício artístico com o qual se pode obter efeitos maravilhosos: [...] o sinal de dissolução”. Sobressai-se com o artifício da melodia infinita a nitidez do que é particular, efêmero, único, em que “o todo fica embotado”. A melodia infinita é um recurso utilizado para a autodissolução, a derrocada, a queda, a deterioração da própria obra melódica. Com isso, Nietzsche acrescenta o tema da *décadence*³³ estética. Acompanhemos:

Mas, isso é *décadence*, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo. [...] Expresso-me terrivelmente mal, à diferença de vós; o que tenciono dizer é que, mesmo na *décadence*, há um sem-número de elementos muitíssimo atraentes, valiosos, novos e admiráveis – nossa música moderna, por exemplo, bem como qualquer um que seja seu fiel e corajoso apóstolo, à maneira das três pessoas recém-mencionadas. Perdão por acrescentar ainda: lá, onde o gosto decadente se acha mais distante, eis onde se pode encontrar o grande estilo; ao qual pertence, por exemplo, o Palazzo Pitti, mas não a ‘Nona sinfonia’. O grande estilo como a máxima intensificação da arte da melodia³⁴.

A ênfase no singular produzida pela melodia infinita é característica do movimento estético da decadência (*décadence*) do século XIX, marcado principalmente pelo excesso, pela artificialidade, pela crítica aos padrões hegemônicos de crítica literária, pela autonomia da parte ou do fragmento de uma obra artística em relação ao todo. Diferentemente do uso nas ciências e na filosofia, o termo decadência não tem sentido pejorativo no campo da estética, mas consiste num movimento artístico controverso, polêmico e polissêmico originado na França e difundido na Europa³⁵. A *décadence* vista pelos artistas decadentistas, como Charles Baudelaire, prioriza um estilo de poesia ou de romance em que “[...] todas as partes são dispostas habilmente em prol da surpresa”. No intuito de provocar tais sensações vertiginais de queda ou de imprevisibilidade, “o estilo é ornado magnificamente, no qual todos os recursos da linguagem e da prosódia são utilizados com mão impecável”³⁶. É nesse contexto que Nietzsche considera haver “[...] um sem-número de elementos muitíssimo atraentes, valiosos, novos e admiráveis”, na citada carta a Carl Fuchs. Ao deslocar o realce para o fragmento e para a brevidade do

apresentadas pelo compositor, seriam aumentadas e dobradas”. SANTOS, F. T. *Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos drzmas de Richard Wagner*. Paralaxe, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 48-64, 2014, p. 61. O autor acrescenta que o processo de imersão na fluidez musical consiste num processo “em que o ouvinte não pode mais visualizar o todo e, por isso, fica preso no instante, processo em que as notas não se deixam mais vincular mais à frase, que a frase não se sujeita mais ao tema e que o tema não mais se atrela diretamente à forma”. *Ibidem*, p. 59.

³³ Acerca do tema da decadência em Nietzsche, transcrevemos aqui a nota de rodapé explicativa de Santos: “[...] um estilo *décadence* é aquele em que a unidade do livro se decompõe dando lugar à independência da página, em que a página se decompõe para dar lugar à independência da frase e a frase, para dar lugar à independência da palavra. Na literatura atual, multiplicam-se os exemplos que corroboram essa fecunda verdade”. (BOURGET, 1924, p. 20. Tradução nossa). BOURGET, 1924 *apud* SANTOS, F. T. *Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos drzmas de Richard Wagner*. Paralaxe, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 48-64, 2014, p. 49.

³⁴ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003. v. 7, p. 176-179. Em tradução livre: Todas as cartas. O trecho citado é uma tradução de Fernando R. de Moraes Barros, publicada na Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche. Barros, F. R. M. Desafios da linguagem musical: a correspondência entre Nietzsche e Carl Fuchs. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*, v. 3, n. 2, p. 132-141, 2010, p.1.

³⁵ MONCADA, L. B. U. *La Décadence y el Decadisme en Francia: Origen y evolución de una concepción estética*. Núcleo, v. 24, n. 29, p. 155-178, dic. 2012. Em tradução livre: A *Décadence* e o *Decadisme* na França: Origem e evolução de uma concepção estética.

³⁶ BAUDELAIRE, C. Prefácio. In: POE, E. A. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 3.

tempo, a *décadence* contrapõe-se justamente à organicidade, à unicidade e à totalidade da arte, tão criticada por Nietzsche.

Recapitulemos. Dissemos, a par do “O mais livre escritor” (VM/OS, 113) e do “A origem do cômico” (MA-I/HH-I, 169), que a ambiguidade, seja entre os estilos ou de alternância entre o sério e o cômico, caracteriza a escrita livre. Os procedimentos utilizados para provocar instabilidades nas experiências e nas compreensões do texto incluem a ironia, as longas digressões, a encenação e a autorreflexão sobre as técnicas de composição. A interrupção, a digressão e a quebra nas expectativas – seja na linearidade da narrativa, na obediência às regras de composição ou no sentido esperado pelo/ao leitor/a – são arquitetadas ininterruptamente pela “escrita livre” para provocar sensações sobre o tempo. Tais modos de escrita promovem experiências de leituras similares ao “nadar e flutuar” da música wagneriana. Peculiares ao romance, as experimentações com o tempo na narrativa, à semelhança da “melodia infinita” que desintegra as uniformidades de tempo e espaço (VM/OS, 134), rompem com a esperança de qualquer linearidade têmporo-causal³⁷.

A comparação com o estilo artístico da melodia infinita introduz ainda o movimento estético da decadência, com o propósito de fazer sobressaltar os fragmentos autônomos de uma obra, além de remeter ao declínio almejado do estilo barroco, que discutiremos a seguir. A partir dessas diretrizes da escrita livre, acompanhemos como a alternância dos estilos cômico e barroco, descrita por Nietzsche, visa às sensações do tempo que não dura, o “instante”, no próximo tópico.

III. OS ESTILOS CÔMICO E BARROCO EM NIETZSCHE: A PRODUÇÃO DO INSTANTE

Ao final da seção sobre o estilo cômico, Nietzsche propõe o contraponto do trágico ou barroco, uma mudança abrupta proposital em relação aos sentimentos provocados pelo humor. Nas suas palavras: “No fenômeno do trágico, por outro lado, o homem passa rapidamente de uma grande e duradoura alegria para um grande medo”. Como a alegria é mais rara e breve que o sofrimento, “[...] há no mundo muito mais comicidade que tragédia; rimos com muito mais frequência do que ficamos abalados” (MA-I/HH-I, 169). De modo semelhante, na seção 113 de *Opiniões e sentenças*, Nietzsche introduz o elemento do barroco na caracterização da prosa sterniana, ao dizer que ele “[...] foi de implacável benevolência, se é que a linguagem não se apavora ante essa combinação, e tinha, nos deleites de uma *imaginação barroca*, e mesmo depravada, a tola graça da inocência”. Ainda sobre o elemento barroco no 113, notamos o relevo de “uma tal ambiguidade de sangue e alma”, como artifício da escrita livre para provocar experiências de leitura (VM/OS, 113).

Mas o que significam o estilo barroco e a alternância constante de propostas estilísticas, ou seja, do estilo cômico ao trágico e vice-versa, em Nietzsche? Defendemos que essa mudança é crucial na criação artificial da instabilidade da narrativa que, por meio das técnicas de composição estritamente estéticas da escrita livre, interrompem

³⁷ O conjunto das técnicas composicionais da escrita livre enfatiza o tempo presente do romance, a atualidade, a contemporaneidade, ou seja, “o contato vivo com a realidade inacabada, em formação (com o presente inacabado)”, de acordo com a teoria do romance de Bakhtin. É próprio do gênero romance provocar sensações e experiências sobre o tempo, a partir dos próprios procedimentos de composição textual. Segundo Bakhtin, “Quanto ao romance enquanto gênero, desde o início ele se formou e se desenvolveu no terreno de uma nova sensação do tempo. [...] o romance se formou justamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objeto de representação artística ao nível da realidade fluida e não acabada” BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2019, p.109.

as expectativas de sentido no/a leitor/a, sobrevivendo apenas as sensações de um tempo que sente sua efemeridade, ou seja, o abrupto é sentido nele mesmo, por um instante e no próprio instante. Expliquemos melhor.

O estilo barroco – “[...] com um instinto de forma bastante rico e premente”; com sua “[...] escolha de materiais de elevada tensão dramática, com os quais mesmo sem arte o coração treme, já que céu e inferno do sentimento se acham muito próximos [...]” – “[...] surge no desflorecer de toda grande arte, quando as exigências se tornam grandes demais na arte da grande expressão clássica, com um evento natural que se presencia com tristeza – porque prenuncia a noite [...]” (VM/OS, 144.). Dentre as grandezas do estilo barroco, estão: “as luzes do crepúsculo, de transfiguração ou incêndio em formas tão acentuadas”; as “sempre novas ousadias nos meios e invenções, vigorosamente sublinhada para os artistas, pelos artistas” (VM/OS II, 144).

Pelas exigências excessivas da “arte da expressão clássica”, para que ela possa decair, no estilo barroco, a autodestruição é almejada, como parte do movimento estético da decadência. Nessa *Fatalidade da grandeza*, “Todo grande fenômeno [Erscheinung] é seguido de degeneração, sobretudo no campo da arte” (MA-I, 158). Isso porque o ocaso à ruína, o declive rumo aos fragmentos originários do fazer artístico, permitem um estado de experimentação estética das origens; um refletir sobre si mesmo; uma reação frente a uma nova situação. A compreensão desse declínio, em Nietzsche, significa antes uma “retradução” (*Zurückübersetzen*), não um “retorno ao passado”, alerta Zittel³⁸. Noutras palavras, com a derrocada, a arte não cria nada de novo, antes significa um “olhar para trás” melancólico; seu procedimento é o da “dissolução”; ela prova do “seu sintoma e seu diagnóstico”.

Duas consequências emergem desse caos estético: a crítica do conhecimento corta as raízes metafísicas da arte; por conseguinte, a arte, agora “sem fundamento”, torna-se autônoma, também “filosófica”³⁹. Examinemos essa autodissolução e a autonomia da arte pelo próprio Nietzsche:

[...] e assim a arte se move rumo à dissolução, nisso tocando – o que é altamente instrutivo, sem dúvida – todas as fases de seus primórdios, de sua infância, de sua imperfeição, das ousadias e extravagâncias de antanho: ela interpreta, ao sucumbir, a sua gênese e o seu dever [...]

Nada de indivíduos, mas sim máscaras mais ou menos ideais; nada de realidade, mas sim generalidades alegóricas; cores locais, caracteres históricos atenuados até ficarem quase invisíveis e tornarem-se míticos; a sensibilidade atual e os problemas da sociedade atual reduzidos às formas mais simples, despojados de suas qualidades excitantes, palpitantes, patológicas, tornando ineficazes em relação a qualquer outro sentido *que não o artístico* [...] (grifos meus)⁴⁰.

³⁸ ZITTEL C. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020, p. 282.

³⁹ “Come reagisce l’arte, come riflette sulla nuova situazione, come cerca di corrisponderle? Si può stilare la seguente lista: 1. La critica alla conoscenza recide all’arte le sue radici metafisiche. 2. L’arte, adesso priva di basi, si rende auto-noma. Perde i compiti che aveva prima, i poeti non sono “più degli insegnanti” (Cfr. VM 172). L’arte si guarda indietro, come ricordo dell’arte vera, – il suo *modus* è la malinconia, il suo procedimento quello della dissoluzione. L’arte tematizza in questo modo la situazione acuta, è sia il suo sintomo che la sua diagnosi, essa “interpreta”, come dice Nietzsche stesso, “nel suo perire, nel suo nascere, nel suo divenire” (MA I 221; 155). In tal modo diventa filosofica.” *Ibidem*, p. 280. Em tradução livre: “Como é que a arte reage, como é que se reflete na nova situação, como é que tenta corresponder-lhe? A seguinte lista pode ser elaborada: 1. A crítica do conhecimento separa a arte das suas raízes metafísicas. 2. A arte, agora privada dos seus fundamentos, torna-se autônoma. Perde as tarefas que tinha antes, os poetas ‘já não são professores’ (cf. VM 172). A arte olha para trás, como memória da verdadeira arte, – o seu *modus* é melancólico, o seu procedimento é o da dissolução. A arte tematiza assim a situação aguda, é simultaneamente o seu sintoma e o seu diagnóstico, ‘interpreta’, como diz o próprio Nietzsche, ‘no seu perecer, no seu surgir, no seu dever’ (MA I 221; 155). Deste modo, torna-se filosófica”.

⁴⁰ MA-I/HH-I, 220.

No declínio, a autorreferencialidade da arte provocada pelos artifícios da escrita (menção aos próprios procedimentos de composição textual), ao suspender qualquer previsão ou expectativa de sentido no/a leitor/a, desperta tão somente as sensações do tempo que escapa fugazmente, uma vez que o “conteúdo” do tempo é ele mesmo. Portanto, a súbita passagem do cômico para o barroco, e o contrário, provocada pela forma liberta das convenções do gênero literário de que faz parte, visa a esse tempo instantâneo. Isto é, um sentimento do tempo sem o conteúdo “representacional”, posto que as ilusões prévias do/a leitor/a em conferir um significado à leitura foram abruptamente quebradas pela repentina mudança para o humor ou para a tragédia (sem causar dano).

A modalidade temporalmente limitada do “instante súbito”, no modernismo estético, não pode ser especificada de maneira histórica, comenta Bohrer⁴¹. Com isso o comentador quer chamar a atenção para o caráter puramente procedimental do “instante”, entendido como categoria do modernismo estético, portanto, não sujeita ao diagnóstico de tempo numa dada realidade. Em contraponto às explicações histórico-contextuais, ele exemplifica o “evento surreal” em André Breton como alusão às percepções a partir de uma imagem sem fixação de um “conteúdo significativo”. O instante não corresponde a qualquer epifania, não revela nada, apenas acontece subitamente, passa imediatamente. Acrescenta ainda que “instante dionisíaco”, de Nietzsche, por provocar a alternância entre rapidez e perda de consciência, seria a construção teórica mais próxima do exemplo surrealista⁴². Noutro texto, Bohrer ratifica que a aparência como aparência, a máscara como máscara, o evento como evento, sem nada por detrás, sem qualquer revelação de significado oculto, na sua autorreferencialidade e intertextualidade máxima, seria o “instante”, ao modo de Nietzsche⁴³.

Vemos, portanto, que a categoria estética do “instante” torna sensorial a experiência do tempo, que surge e desaparece destituída de qualquer conteúdo (digo,

⁴¹ BOHRER, H. K. *Instant of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities*. In: FRIESE, H. *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001b. Em tradução livre: BOHRER, H. K. *Instantes de representação decrescente: o problema das modalidades temporais*. In: FRIESE, H. *O Momento: tempo e ruptura no pensamento moderno*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001b.

⁴² Sobre o evento surreal diz Bohrer: “An event, that is, an instant with a signalling effect, proceeds from a ‘particular, undefinable movement’, stimulated within us by ‘extremely rare objects’ or the ‘arrival at this or that place’. Breton’s exclusive emphasis on things that happen (*Vorgängigkeit*) is more clear than the relatively more determinate Joycean epiphany or Musil’s *anderer Zustand*, both of which remain, none the less, as we have seen, pure perceptual events. The surreal event has no other referent than ‘the distinct sensation that something momentous, something essential depends upon [it]’. The ‘beautiful naked woman’ is such a signifying event, cast in the form of possibility. Were the image of her appearance to be realised, ‘everything would have stopped short’. And the one perceiving the appearance would have lost his ‘presence of mind’. The explanation says nothing about the content of the appearance that initiates this effect, but only about the allusions of the perceiving awareness. The theoretical construction closest to this is Nietzsche’s description of the Dionysian instant: suddenness and a loss of self-consciousness”. *Ibidem*, p. 121. Em tradução livre: “Um acontecimento, isto é, um instante com efeito sinalizador, procede de um ‘movimento particular, indefinível’, estimulado dentro de nós por ‘objetos extremamente raros’ ou pela ‘chegada a este ou aquele lugar’. A ênfase exclusiva de Breton nas coisas que acontecem (*Vorgängigkeit*) é mais clara do que a epifania joyceana relativamente mais determinada ou o *anderer Zustand* de Musil, que permanecem, no entanto, como vimos, eventos perceptivos puros. O acontecimento surreal não tem outro referente senão ‘a nítida sensação de que algo importante, algo essencial depende dele’. A ‘bela mulher nua’ é um acontecimento tão significativo, lançado em forma de possibilidade. Se a imagem de sua aparição fosse realizada, ‘tudo teria parado’. E aquele que percebe a aparição teria perdido sua ‘presença de espírito’. A explicação nada diz sobre o conteúdo da aparência que inicia esse efeito, mas apenas sobre as alusões da consciência perceptiva. A construção teórica mais próxima disso é a descrição nietzschiana do instante dionisíaco: o súbito e a perda da consciência de si”.

⁴³ “O ‘instante’ da representância em diminuição pode ser entendido como uma forma de tato intelectual frente à situação hodierna inteiramente secularizada. Não se pode mais expressar a ideia sem consideração, e talvez também não se possa mais expressá-la definitivamente. Mas temos, como dizia Musil – e Nietzsche quase chegou a dizer da mesma forma –, um afeto intelectual. E também ele precisa ser ocultado, para que a banalidade não o devore. Sem essas condições, “encenação” e “aparência” tornam-se o discurso do banal. [...] a arte não é uma metáfora, e sim um grande pensamento” BOHRER, K. H. *O ético no estético*. In: DENIS, L. R. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a, p. 22.

não significa nada fora dele mesmo). Com isso, o tempo na obra de arte diz respeito apenas à sensação da sua passagem, nada mais. Trata-se do presente vivido na sua passagem fugaz. O que se sente é o súbito do instante, o arrebatamento, a sensação única, sem explicação, inaudita, sem que dure o suficiente para significar. A maneira com que a escrita livre promove essa experimentação no/a leitor/a é artificialmente produzida por procedimentos de rupturas diversos, especialmente a alternância entre o riso e a derrocada. Ao provocar, por meio do texto, a quebra de expectativas, de regras estilísticas, do tempo da narrativa, da compreensão textual ou dos automatismos de leitura, subsiste no/a leitor/a a surpresa da passagem de um tempo que não dura, que se vai sem que o aprisionemos em sentidos, representações ou conteúdo.

A partir das características da escrita livre descritas por Nietzsche – especialmente a súbita alternância entre o risível e o triste, por meio das técnicas da digressão, da dramaticidade, da ironia, da ambiguidade entre o cômico e o barroco – passemos à análise de como elas aparecem nas obras de Laurence Sterne e Machado de Assis para promoverem as experiências do “instante”.

IV. ENTRE A “INDITOSA ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS” E A “A IDEIA FIXA”: O TEMPO INSTANTÂNEO NA “ESCRITA LIVRE”

Neste tópico, iniciamos pela ambiguidade entre o cômico e o barroco, traçando algumas peculiaridades das escritas de *Tristram Shandy* e de *Memórias Póstumas*. Em seguida, abordamos a autorreflexividade sobre os procedimentos de escrita presentes em ambos. Num terceiro movimento, destacamos as reflexões sobre o tempo sem duração ou “instante”, a partir das respectivas “escritas livres”. Escolhemos dois trechos bem comentados para as análises em cada autor, a saber: em Sterne, a clássica parodização do *Ensaio sobre o entendimento humano*, de Jonh Locke⁴⁴, por meio da cena de nascimento da personagem Tristram; em Machado, a crítica ao pensamento único, atrelada à disputa entre os discursos históricos e fictícios, no capítulo “Ideia fixa”.

Não precisamos avançar muito na leitura de *Tristram*; ainda na dedicatória percebemos semelhanças entre o riso por ele descrito com a noção do cômico em Nietzsche – “[...] passagem da angústia momentânea à alegria efêmera” (MA-I/HH-I, 169). De modo similar, diz Shandy que o livro fora escrito: “[...] no constante empenho de resguardar-me dos achарques de má-saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; [...] pois toda vez que o homem ri, acrescenta-se algo a esse Fragmento de Vida”⁴⁵. Deparamo-nos aqui com a ambiguidade entre a tristeza (“achарques de má-saúde e de outros males da vida”) e o riso (“acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida”), uma das características da “forma shandiana” ou escrita livre, lembremos. A brusca mudança na expectativa de sentido provocada pelo riso, em Nietzsche – “diante de tudo o que seja repentino e inesperado em palavras e ação, quando sobrevém sem perigo ou dano” (MA-I/HH-I, 169) – aparece em Sterne como um “algo” adicionado ao fragmento humano. Acompanhemos como essa reflexão aparece em Sterne.

O episódio do nascimento do “herói” – resultante de um coito interrompido advindo da pergunta inesperada da sua mãe (“não te esqueceste de dar corda no relógio?”), o que pode ter comprometido não só “a produção de um Ser racional”, como, “[...] possivelmente, a boa formação e temperatura de seu corpo, talvez o seu gênio e a própria

⁴⁴ LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

⁴⁵ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 53.

disposição de espírito [...]” – é um escárnio das principais teorias epistemológicas e da medicina da época. Principalmente, uma forte crítica ao empiricismo de teor racionalista de Locke⁴⁶ e a teoria hipocrática dos humores (ou temperamentos)⁴⁷. Sobre esta última, emenda o narrador-personagem, dirigindo-se a quem o lê: “Cria, boa gente, que não se trata de coisa assim tão insignificante quanto muitos de vos poderiam pensar; ouviste todos falar, ousar dizer, dos espíritos animais, de como se transfundem de pai a filho [...]”⁴⁸.

Mas nossa atenção se voltará à forte crítica que Sterne faz à “conexão errada de ideias”⁴⁹, segundo Locke, a partir do comentário feito pela mãe (não por acaso uma mulher). No caso em tela, da livre associação entre a relação sexual do casal com o hábito metódico do pai de dar corda no relógio antes de cumprir com as obrigações matrimoniais (“Houve jamais mulher, desde a criação do mundo, que interrompesse um homem com pergunta assim tão tola?”⁵⁰, reage o marido).

Sterne retorna ao caso adiante, no capítulo seis:

Foram esses cuidados cumpridos sempre a contento, a não ser por um infortúnio, o qual, em grande parte, recaiu sobre mim e cujos efeitos temo ter de levar para o túmulo: a saber, que por uma *inditosa associação de ideias*, sem nenhuma conexão entre si na natureza, aconteceu de a minha pobre mãe não mais suportar ouvir ao dito relógio ser dada corda, — sem pensamentos de outras coisas inevitavelmente lhe virem à cabeça — & vice-versa: — *estranha combinação de ideias que o atilado Locke*, o qual certamente compreendia, melhor do que muita gente, a natureza dessas coisas, afirma ter produzido mais ações errôneas do que todas as demais fontes de danos (grifos meus)⁵¹.

O que está em confronto aqui é a discussão entre juízo e engenho, advinda da teoria lockiana do entendimento humano. Ao juízo, perfazem as ideias que “[...]”

⁴⁶ Embora considerado empirista (famoso pela clássica comparação da mente como uma tábula rasa), Locke argumenta que a origem das ideias ocorreria a partir de duas fontes primárias, a sensação e a reflexão, sendo desta última originada a mente humana, concepção próxima do racionalismo. O conhecimento humano seria possível pela mediação dos sentidos, pela forma com que cada um percebe, armazena e significa o mundo exterior que lhe chega pela experiência. O objeto da sensação seria a fonte primária das ideias e a reflexão é vista como uma operação da mente, posterior e necessária para o surgimento das “ideias de reflexão”, ou de sentido interno. Por ideia, ele entende “o termo que melhor representa tudo o que é objeto do entendimento quando o homem pensa [...] o que pode entender por imagem, noção, espécie etc., aquilo que a mente ocupa ao pensar”. LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 26. Além disso, Locke afirma nos parágrafos § 2, § 4 e § 9 do livro II: “§ 2- [...] Supondo que a mente seja, por assim dizer, uma tela em branco, sem nenhum caractere, sem nenhuma ideia inata: de onde vem seu suprimento? [...] A isso respondo, numa palavra: da experiência, na qual se funda todo nosso conhecimento, que dela deriva em última instância. [...] §4- Se o sentido externo chama-se sensação, aquele chama-se reflexão. [...] Por reflexão entende-se, portanto, nesta parte do discurso, o dar-se conta, na mente, de suas próprias operações e da maneira delas, em razão da qual vêm a existir ideias no entendimento [...] § 9-Estou ciente da opinião que alma pensa e tem, constantemente em si mesma, enquanto existir, atual poder de percepção de ideias, e que o pensamento efetivo é tão inseparável da alma quanto a extensão atual é do corpo”. *Ibidem*, p. 97-102.

⁴⁷ Transcrevemos a nota explicativa 5 (livro 1) de José Paulo Paes, tradutor da edição da Companhia das Letras que adotamos: “Era quase universal, da Renascença até os fins do século XVIII, que a alma atuava sobre o corpo material por intermédio dos espíritos animais, partículas de sangue que viajam até o cérebro e o sistema nervoso para estimulá-los”. PAES, J. P. *Introdução e Notas*. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 725.

⁴⁸ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 55-56.

⁴⁹ No capítulo XXXIII, *Da associação de ideias*, de Locke, lemos as sínteses ao lado de cada parágrafo, dentre elas: “Há algo de insensato na maioria dos homens”; “Mas um certo grau de loucura”; “Devido a uma conexão errada de ideias”; “importante causa de erros” e similares. LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 422-425. Citaremos alguns trechos mais explícitos do que Locke considera “desvio” e “loucura” na livre associação de ideias – contra o que Sterne se volta – ao longo do tópico.

⁵⁰ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 56.

⁵¹ *Ibidem*, [I, 4], p. 60.

correspondem e conectam-se umas às outras: é da excelência e da ocupação da razão descrever essa correspondência e mantê-las unidas [...]”⁵²; essa ligação não seria “natural”, mas “promovida pela mente” de maneira voluntária ou por acaso; “trata-se, em todo caso, do movimento sequencial dos espíritos animais”⁵³. Quanto ao engenho, consistiria na “conexão equivocada na mente de ideias sem relação entre si, independentes uma das outras”; para Locke, tal associação “[...] é tão influente e poderosa para extraviar nossas ações, paixões e raciocínios e noções, morais e naturais, que nada merece mais nosso cuidado”.

As consequências “desviantes” da mente engenhosa, na retilínea moral lockiana, seria fonte de “hábitos e defeitos intelectuais contraídos”; portanto “os homens permanecerão incapazes de convicção enquanto aceitarem essa farsa”; diz ele que a mente fica confusa por tomar duas ideias diferentes por uma mesma, pois “enche a cabeça de falsos prospectos, e o raciocínio de falsas consequências”. Por fim, um último conselho estarrecedor: “Se eu menciono isso [...] é no propósito de ajudar aqueles que têm filhos ou que são responsáveis pela educação de crianças a [...] observar e cuidar para que impedir a conexão indevida de ideias na mente dos jovens”⁵⁴.

De maneira ácida, a personagem-narrador *Tristram Shandy* reafirma todos os “defeitos” indicados pela teoria de Locke, amplificando o que é considerado defeituoso e “errado” ao entendimento, na visão do filósofo inglês. Não apenas a personagem Tristram, mas a narrativa do livro e a própria escrita são ratificações incontestes do torto, do desviante, do fragmentado, do interrompido, do louco, das mais absurdas associações de ideias, da digressão exagerada, da falta de conexão entre as digressões e a história principal, enfim, de todas as subversões de estilo da escrita livre, descritas por Nietzsche no VM/OS, 113. Ao promover a ridicularização de um discurso sério, Sterne faz uso da paródia para “rebaixá-lo”, além de realizar a autocritica da própria obra, uma vez que introduz e narra a própria incompletude. Para Bakhtin, a paródia inocula o elemento do riso e da crítica na severidade unilateral de um discurso⁵⁵.

O riso, provocado pela escrita cômica, aproxima um objeto distante, justamente para torná-lo desprezível, ridículo, chulo, pois “tudo que é risível é próximo”. Ele avizinha o objeto a uma zona de contato em que se pode o apalpar, o revirar, o quebrar, o estudar, o experimentar. Por fim, “o riso destrói o medo e a reverência diante de um objeto, diante do mundo, torna-o objeto de contato familiar”⁵⁶. Entrementes, parafraseando Rouanet, “se quisermos evitar o termo paródia, digamos que o shandismo é uma apropriação irônica do barroco”⁵⁷. O intelectual acrescenta ainda que há uma forte conexão entre as estruturas do barroco e a forma shandiana, dentre elas: a hipertrofia do narrador como arrogante e voluntarioso; a indiferença em relação à narrativa linear; a imposição da digressão e do humor; a recusa do tempo linear e do espaço métrico; a rebeldia do estilo.

A interrupção descrita no nascimento do anti-herói integra a narrativa e tematiza igualmente o procedimento de escrita de Sterne. Como sabemos, o livro é todo permeado de rupturas digressivas, característica abundante na “forma shandiana”. O elemento

⁵² LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 423.

⁵³ *Ibidem*, p. 423.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 425.

⁵⁵ “[...] A arte paródico-travestizante introduz um corretivo permanente do riso e crítica na severidade unilateral do discurso elevado e direto, corretivo esse que é ainda mais rico, mais substancial e, especificamente, mais contraditório e heterodiscursivo do que o gênero elevado e direto seja capaz de acomodar. [...]” BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2019, p. 29; p. 91.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁷ ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 237.

de autorreflexão sobre a própria obra é uma das características desse estilo de escrita, caracterizada por “digressão autorreflexiva”, em Rouanet. Destacamos aqui um trecho em que Sterne fala da própria técnica de digressão:

[...] Numa só palavra, *minha obra é digressiva, mas progressiva* também, — isso ao mesmo tempo. [...] As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, a alma da leitura; — retirai-as deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com elas; — um gélido e eterno inverno reinará em cada página; devolvi-as ao autor; — ele se adiantará como um noivo, — e as saudará a todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar (Itálicos meus)⁵⁸.

No procedimento de autorreferência de Sterne – digo, na afirmação de que sua obra é “digressiva, mas progressiva também, isso ao mesmo tempo” – refletimos sobre o tempo instantâneo, ou sem duração, ausente de representação ou significado externo que não ele mesmo. Ou, por outra, por meio dos efeitos gerados pela técnica de escrita no/a leitor/a, resgatamos a questão central do estudo, isto é, de que forma a escrita progressiva e digressiva promove as sensações do tempo que passa, do súbito instante que se dobra sobre sua temporalidade fugaz⁵⁹. Vimos em Nietzsche que o estilo barroco na escrita livre propicia intencionalmente a “derrocada” trágica da arte, bem como a alternada elevação pelo riso, conforme o caso, desde que nada se estabilize. Nesse movimento autodestrutivo da arte, nessa volta às origens, ela experimenta o vir-a-ser, revigora-se. Destacamos, ainda, com Zittel⁶⁰, que isso não significaria a criação do “novo” estético, nem um retorno melancólico ao passado, mas a necessária retradução autônoma da arte.

A par dessas premissas nietzschianas, podemos interpretar o movimento de digressão shandiana como uma clara contraposição ao progresso linear do tempo da modernidade, rumo à suposta emancipação pela razão humana. Isso posto, a ridicularização que Sterne faz não apenas da teoria lockiana, mas também das principais descobertas científicas vigentes da época⁶¹, coloca-o nitidamente contrário ao cientificista do século dezoito, base da ciência moderna. Por meio da digressão shandiana, ocorre o declínio proposital da narrativa – “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 caso Wagner*, FW/CW, 7) – um retorno às ruínas ao estilo barroco⁶². O autor provoca,

⁵⁸ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022. [I 22], p. 123-124.

⁵⁹ BOHRER, H. K. *Instant of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities*. In: FRIESE, H. *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001b.

⁶⁰ ZITTEL C. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020.

⁶¹ Sobre a descrença de Sterne na ciência, afirma Marta Senna: “Faço aqui uma inflexão, a partir dessa sátira paródica à erudição sabichona. Não seria ela sintomática de uma profunda descrença na ciência, sucintamente explicitada em *Tristram Shandy*: “Vain science! thou assists us in no case of this kind – and thou puzzlest us in every one” [tradução nossa: Vã ciência! Assiste-nos em nenhum caso deste tipo – e nos confunde em todos eles] (VI, xxix)? Da ciência, o descrédito se estende à razão como um todo, o que conduziria os nossos dois autores a uma espécie de ceticismo epistemológico, isto é, a uma consciência de que ela, a razão, é insuficiente para apreender o real, de que o conhecimento do mundo, do outro, de nós mesmos, é sempre parcial e fragmentário, incompleto”. SENNA, M. *Sterne e Machado: a técnica de narrar... e além*. Revista Escritos, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, n. 8, p. 143-158, 2014, p.155.

⁶² “A segunda característica shandiana, a fragmentação, é também uma lei do Barroco. Ela se manifesta em sua visão da história, vista como acumulação de ruínas. A ruína é o fragmento morto que sobrou do palácio, como a caveira, objeto privilegiado da contemplação alegórica, é o fragmento morto que sobrou do vivo. [...] O Barroco erigiu uma cultura do fragmento. Foi, em geral, o caso do seu ideal cognitivo. Ele era aditivo: acumulação de fragmentos. [...] A teoria barroca da linguagem faz das palavras fragmentos autônomos. Por sua vez, as palavras desmembradas em sílabas, que se convertem em fragmentos” ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 229.

pela escrita livre, a experimentação de seus destroços, resultando na autossuperação da arte; que decai em seguida, indefinidamente.

Nos procedimentos digressivos e progressivos concomitantes da escrita livre, no manejo da súbita alternância entre o cômico e o barroco nietzschiano, sobrevém o instante de um tempo efêmero que sente a si mesmo, sem qualquer significado externo. E passa. Tristram Shandy tem plena consciência desse tempo fugidio, vejamos:

Não vou discutir a questão; o *Tempo passa célere demais; cada letra que traço fala-me da rapidez com que a Vida acompanha minha pena*; seus dias e suas horas, mais preciosas, minha querida Jenny! do que os rubis à volta do teu pescoço, estão voando por sobre as nossas cabeças, quais leves nuvens num dia de vento, para nunca mais voltar — tudo tem pressa — enquanto aí estás a frisar essa madeixa — vê! ela encanece; e toda vez que te beijo a mão para dar adeus, e *cada subsequente ausência*, são prelúdios daquela eterna separação que em pouco nos sobrevirá (Itálicos meus)⁶³.

A mesma destruição proposital da narrativa de *Tristram* acontece em *Memórias Póstumas*, “como taça que pode ter louvores de igual escola, mas leva outro vinho”⁶⁴. Acerca da “autorreflexividade” intertextual, sintetiza Brás Cubas: “a obra em si é tudo”. Adentremos um pouco nessa liberdade de escrita de Machado de Assis. Na explicitação dos procedimentos utilizados no seu estilo, Machado menciona a fragmentação e a brevidade da sua prosa, ao dizer que “O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou as que diz de um jeito obscuro e truncado”. Na sutileza do “jeito” retorcido na citação de Machado, lemos as características declinantes do estilo barroco, contraponto do riso, objeto de discussão neste estudo.

A técnica barroca de “desmontagem” ratifica não apenas as “rabugens do pessimismo” de Cubas, mas consiste num dos “princípios estruturadores” da escrita, na visão de João Alexandre Barbosa⁶⁵. Com isso, “[...] o livro que fica de pé, por entre os destroços que ele mesmo criou”, acaba por se tornar a supremacia de um discurso ficcional “[...] que somente foi possível pela negação de um fazer e dizer artísticos (tais os românticos, tais os primeiros produtos realistas-naturalistas)”, os quais “procuravam a justificativa daquele discurso em positivities incrustadas em outros discursos (o histórico, o político, o filosófico etc.)”⁶⁶. Na “forma shandiana” adotada por Machado, a supremacia dos procedimentos de escrita sobre um suposto conteúdo, para falar de si e resgatar autônomo da arte, consiste numa estratégia que acentua a própria estrutura do romance. Ao corromper a forma, o texto obriga-nos a prestar atenção ao procedimento de composição do discurso como sendo o conteúdo do romance, o que Shklovsky chamou de “consciência da forma”⁶⁷.

⁶³ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 684.

⁶⁴ ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2014, p. 30.

⁶⁵ BARBOSA, J. A. *A volúpia lasciva do nada: Uma leitura de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”*. Revista USP, São Paulo, n. 1, p. 107-120, 1989.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁷ “Sterne even lays bare the technique of combining separate story lines to make up the novel. In general, he accentuates the very structure of the novel. By violating the form, he forces us to attend to it; and, for him, this awareness of the form through its violation constitutes the content of the novel.” SHKLOVSKY, Viktor. *Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary*. In: LEMON, Lee; REIS, Marion. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1965. Edição Kindle. Em tradução livre: “Sterne ainda expõe a técnica de combinar enredos separados para compor o romance. Em geral, ele acentua a própria estrutura do romance. Ao violar a forma, ele nos obriga a atentar para ela; e, para ele, essa consciência da forma através de sua violação constitui o conteúdo do romance”.

No capítulo 4 de *Memórias*, Machado realiza o processo de conscientização dos procedimentos da escrita, ao mesmo tempo que tensiona o sentido dos discursos históricos e ficcionais, tematizados sob o título da ideia fixa. Recordemos o enredo, a ideia fixa que matou Brás Cubas foi a do emplasto para acabar com a melancolia. “Deus te livre leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho”. Após esse início, o texto passa a citar personalidades históricas e criações poéticas de maneira fragmentada, à maneira das “inditas associações de ideias”⁶⁸, propositalmente. A esse respeito, temos por exemplo: “Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou”; “Bismark não morreu”; “Suetônio deu-nos um Claudio, que era um simplório, ou um ‘abóbora’ como lhe chamou Sêneca”; “E tu, madame Lucrécia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade”. O parágrafo termina com um “Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio”⁶⁹.

Acerca das concepções de história e da natureza no capítulo “ideia fixa”, os seguintes trechos expressam a disputa de sentidos em curso: “[...] mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história, uma eterna loureira”⁷⁰. Em seguida: “Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo”. E dirigindo-se à(o) leitora(r): “Vamos lá, retifique seu nariz, e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com os seus caprichos de dama elegante”⁷¹. Por fim, encerra o capítulo ironicamente: “Verdade é que se faz graúda e castelã... Não, a comparação não presta”⁷². Obviamente, o narrador personagem não volta ao emplasto, porque este é apenas um pretexto para a explicitação da narrativa. Ao mesmo tempo, Brás Cubas problematiza a dissociação entre natureza e história, ou natureza e cultura, fazendo-as coincidir. Se prestarmos atenção no texto, primeiro era a natureza que era “caprichosa”, depois a história; ao final, ambas são volúveis, dentro de um discurso ficcional que se tematiza.

Como interpretar tamanhas digressões? Para Barbosa, a temática da ideia fixa do emplasto serve a dois propósitos. Primeiro, desencadeia “a reflexão sobre as incertezas do discurso histórico”; segundo, “é a mais desenvolvida e configurada crítica à própria fertilidade de teorias que absorve o narrador”⁷³. Isto é, a partir de uma hipotética situação de criação de um emplasto que aliviaria as dores humanas, o narrador produz um discurso que salta para as reflexões sobre o grau de veracidade da história, concluindo pela vulnerabilidade de ambos, tanto da história, quanto da metáfora da “ideia fixa”: “Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo”⁷⁴. Para o comentador, um dos aspectos fundamentais do *Memórias* é o jogo entre razão e loucura, o qual imprime tanto o estilo de escrita da obra “quanto o que há de vertiginoso das proliferantes teorias e ideias fixas nas relações entre Brás Cubas e a realidade [...]”⁷⁵.

Como vimos, em *Tristram* a parodização das teorias científicas problematizava, ao seu modo, a relação entre razão e loucura, enquanto em Brás Cubas ela sobe aos palcos logo nos capítulos iniciais, atingindo o ápice no sétimo, “O delírio”, um êxtase no fantástico mundo dos sonhos – “[...] porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo

⁶⁸ STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022, p. 12.

⁶⁹ ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2014, p. 42.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁷¹ *Ibidem*, p. 41.

⁷² *Ibidem*, p. 42.

⁷³ BARBOSA, J. A. *A volúpia lasciva do nada: Uma leitura de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”*. Revista USP, São Paulo, n. 1, p. 107-120, 1989, p. 110.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 115.

o que passava diante de mim – flagelos e delícias”⁷⁶. A explicitação do procedimento da autorreflexão igualmente se verifica no capítulo “A um crítico”. Leiamos:

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: ‘Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.’ Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em *cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo* (grifos meus)⁷⁷.

A alternância entre o cômico e o barroco, característica do estilo shandiano, perfaz uma das técnicas da escrita livre que quebra as expectativas de sentido no/a leitor/a. Uma vez surpreendido pela forma, sem qualquer referência externa que não seja a própria narrativa, o escritor intenciona conduzir o processo de leitura para que as sensações sobre o tempo que passa subitamente sejam perceptíveis – e apenas ele, sem nenhum significado prévio ou exterior. A ambiguidade entre o risível e o trágico, como estilos de escrita, é descrita em muitas passagens de *Memórias*. O próprio Brás Cubas fala-nos dessa indissociabilidade, no alerta que faz “Ao leitor”: “não sei se me meti em algumas rabugens de pessimismo”, posto que “escrevi-a [a obra] com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.

No que se refere à passagem do tempo, no capítulo seis, por exemplo, ele diz: “Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer”. E complementa: “Não durou muito a evocação; a realidade dominou logo; o presente expeliu o passado”⁷⁸. Das “duas ilusões” vividas no tempo, uma certamente dói mais, reviver o passado, enquanto o instante provoca ambíguos sentimentos, quais sejam, de deleite, pela sua presença, e melancolia, pela sua brevidade. Ou ainda, ao modo delirante do nosso defunto e narrador, uma efemeridade de “flagelos e delícias”. Se não, vejamos no trecho: “— Pobre minuto! — exclamou. — Para que queres tu mais algum instante de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta?”. A tensão entre o prazer no presente e o saudosismo pelo iminente passado repetem-se no capítulo “Delírio”, logo em seguida:

Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe em si a eternidade e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. [...] A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação de todos os tempos. Para descrevê-lo seria preciso fixar o relâmpago (grifos meus)⁷⁹.

Por fim, em *Brás Cubas*, um livro que ressurgue dos restos deixados pelo “verme que primeiro roeu as frias carnes” do cadáver autor, o riso tripudia da morte, para que sobrevenha o instante da arte – e o nada.

Está, assim, preparado o terreno para que possa surgir o grande paradoxo final do livro: o nada como saldo, como livro, que é tanto machadiano quanto

⁷⁶ ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2014, p. 53-54.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 320.

⁷⁸ ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2014, p. 46.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 53.

flaubertiano [...] ou mallarmeano, Livro onde nada é sério porque nada é mais sério que o nada⁸⁰.

CONCLUSÃO

As considerações de Nietzsche sobre a escrita livre, feitas a partir de Laurence Sterne, permitem identificar a supremacia dos procedimentos estéticos na composição das obras literárias *Vida e Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Por meio das técnicas de digressão, da autorreferência intertextual e da alternância entre o cômico e o trágico na composição da narrativa fictícia, essas obras literárias provocam ironicamente o seu autodeclínio e a experimentação da sua gênese, emergindo autonomamente, a partir das ruínas. Na experiência dessa instabilidade estética artificialmente produzida, sentimos o súbito instante, o tempo sem duração, evanescente, vazio de conteúdo e pleno de sensações.

Noutros termos, os artifícios estéticos da linguagem produzem as sensações reflexivas do tempo, a partir da autodestruição e autossuperação da forma literária. Mas... não seria esse um outro nome para negatividade, aquela mesma que a arte experimenta “[...] ao sucumbir, a sua gênese e o seu devir” (MA-I/HH-I,220)?

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2014.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2019.
- BARBOSA, J. A. A volúpia lasciva do nada: Uma leitura de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. **Revista USP**, São Paulo, n. 1, p. 107-120, 1989.
- BARROS, F. R. M. Desafios da linguagem musical: a correspondência entre Nietzsche e Carl Fuchs. **Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche**, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 3, n. 2, p. 132-141, 2010.
- BAUDELAIRE, C. Prefácio. In: POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- BOHRER, K. H. O ético no estético. In: DENIS, L. R (org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a.
- BOHRER, H. K. Instant of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities. In: FRIESE, H. **The Moment: Time and Rupture in Modern Thought**. Liverpool: Liverpool University Press, 2001b.
- DATIENNE, M. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Tradução: Ivone C. Benetti. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

⁸⁰ BARBOSA, J. A. A volúpia lasciva do nada: Uma leitura de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. **Revista USP**, São Paulo, n. 1, p. 107-120, 1989, p. 120.

GARCIA, A. L. M. A forma da escrita livre: Nietzsche e a prosa de ficção. Estudos Nietzsche, Vitória/Rio de Janeiro:UFES/UFRJ, 2023, v.14, n.1, disponível em <https://doi.org/10.47456/en.v14i1.39864>.

ISER, W. **Laurence Sterne**: Tristram Shandy. Tradução: David Henry Wilson. New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney: Cambridge University Press, 1988.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOCKE, J. **Ensaio sobre o entendimento humano**. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MONCADA, L. B. U. La Décadence y el Decadisme en Francia: Origen y evolución de una concepción estética. **Núcleo**, Caracas: Universidad Central de Venezuela, v. 24, n. 29, p. 155-178, dic. 2012.

NIETZSCHE, F. **O Caso Wagner**: Um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner – Dossiê de um psicólogo. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, F. **Para além do bem e do mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

NIETZSCHE, F. **Humano demasiado humano I**: um livro para os espíritos livres. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia. Ou helenismos e pessimismo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

NIETZSCHE, F. **Humano demasiado humano II**: um livro para os espíritos livres. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003. v. 7, p. 176-179.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke**: Kritische Studienausgabe in 15 Banden. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999.

PAES, J. P. Introdução e Notas. In: STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022.

PFISTER, M.; Broich, U.; Pfister, M. Konzepte der Intertextualität. In: **Intertextualität**: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Volume 35. German: De Gruyter, 1985. <https://doi.org/10.1515/9783111712420>.

ROUANET, S. P. **Riso e Melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAFATLE, V. Nietzsche e a ironia em música. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo/Porto Seguro: UNIFESP/USF, v. 21, p. 7-29, 2006.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.

SANTOS, F. T. dos. Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos dramas de Richard Wagner. **Paralaxe**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 48-64, 2014.

SENNA, M. Sterne e Machado: a técnica de narrar...e além. **Revista Escritos**, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, n. 8, p. 143-158, 2014.

SHKLOVSKY, V. Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary. In: LEMON, L.; REIS, M. **Russian Formalist Criticism: Four Essays**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1965. Edição kindle.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim-Companhia das Letras, 2022.

ZITTEL C. **Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra**. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020.

Recebido em 14.05.2023.

Aceito para publicação em 26.07.2023.

© 2023 Maria Raquel Gomes Maia Pires. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).