



## Genet, a afirmação de vida e *O balcão*

### *Genet, Affirmation of Life and The Balcony*

Sergio Nunes Melo

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/ Brasil

sergio.nmelo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9931-0196>

**Resumo:** Este artigo visa contribuir para a reconceitualização da dramaturgia pós-Segunda Guerra Mundial ao desestabilizar a noção de Teatro do Absurdo a partir da crítica de Michael Y. Bennett (2011). Discute a influência decisiva de Friedrich Nietzsche tanto na trajetória pessoal quanto na prática artística de Jean Genet e propõe uma breve abordagem hermenêutica do texto dramático *O balcão*, originalmente publicado em 1956. Por um lado, o artigo argumenta que a obra dramática em questão retrata, com inequívoco pessimismo, o sujeito moderno à deriva do niilismo e, por outro lado, põe em relevo o vigor criativo que impeliu Genet a uma trajetória prodigiosa.

**Palavras-chave:** Genet; Nietzsche; desfamiliarização; niilismo; Teatro do Absurdo.

**Abstract:** This article aims to contribute to the reconceptualization of the post-World War II dramaturgy in destabilizing the notion of Theatre of the Absurd drawing upon Michael Y. Bennett's perspective (2011). It discusses the decisive influence of Friedrich Nietzsche both on Jean Genet's personal trajectory as well as his artistic practice and proposes a concise hermeneutic approach to the play *The Balcony*, first published in 1956. On the one hand, the article argues that the dramatic work in question portrays, with unequivocal pessimism, the modern subject adrift on nihilism and, on the other hand, it highlights the creative vigour that prompted Genet's prodigious trajectory.

**Keywords:** Genet; Nietzsche; defamiliarization; nihilism; Theatre of the Absurd.

Como o próprio *teacher* veio a conhecer o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo roubo.<sup>1</sup>

(Grotowski, 1987, p. 53)

---

<sup>1</sup> “Comment le teacher lui-même a-t-il connu l’enseignement? Par l’initiation, ou par le vol” (no original). A tradução para o português aqui apresentada, bem como todas as outras, é de minha autoria.

## **Introdução**

O termo Teatro do Absurdo tem constituído um conceito estável que abrange um conjunto de textos dramáticos coetâneos extremamente peculiares. Porém, está em curso uma operação de revisão do conceito de Martin Esslin a partir da ponderação de Michael Y. Bennet de que “o rótulo temático [...] deveria ser ejetado e o termo ‘drama parabólico’, que sugere meramente uma leitura estrutural, deveria ser oferecido como alternativa”<sup>2</sup> (2011, p. 3). Independentemente da proposição substitutiva de Bennet ser apropriada ou não, sua obra iniciou a reformulação do que passou a ser um gênero identificável através de uma interpretação que não faz jus a tais peças por desvalorizar suas provocações, baseando-se numa leitura equivocada tanto das peças quanto de seus pretensos fundamentos filosóficos. Acreditando que essas peças dramatizam postulados existencialistas, Esslin reivindica que o cerne do existencialismo consiste no “seu senso de falta de sentido da condição humana e na inadequação da abordagem racional pelo abandono explícito de dispositivos racionais e pensamento discursivo” (2018, p. 24). Não somente é equivocado que o existencialismo não implica projetos edificantes (Webber, 2018, p. 151-67), mas também é impreciso que os autores agrupados como expoentes do Teatro do Absurdo tivessem sido influenciados pelo existencialismo (Moran, 2006, p. 102; Carlson, 2014, p. xxii-xxiv).

Um recente artigo de Jodie McNeilly-Renaudie e Pierre-Jean Renaudie contribuiu para expor ainda mais o mal-entendido de Esslin. Os autores sustentam que “a falta de condições objetivas ou sintáticas de sentido ainda não é suficiente para impedir algum tipo de experiência significativa de acontecer”<sup>3</sup> (2019, p. 191). Considerando-se que as peças selecionadas por Esslin suscitam experiências significativas, que não dramatizam a inadequação da racionalidade diante da falta de sentido e que seu propósito não é o conformismo à ausência de propósito em si, é apropriado perguntar: Que experiência significativa esses textos expressam? McNeilly-Renaudie e Renaudie respondem que é o absurdismo, definido como “uma tentativa

---

<sup>2</sup> “the thematic label [...] should be jettisoned and the term ‘parabolic drama’, which suggests merely a structural reading, should be offered as alternative” (no original).

<sup>3</sup> “the lack of the syntactical or objective conditions of sense is still not enough to prevent some kind of meaningful experience from happening” (no original).

constante de dar sentido à nossa experiência vivida”<sup>4</sup> (2019, p. 201). Complicando a teorização dos autores do artigo filosófico, acrescento que a experiência essencial dramatizada nas peças examinadas por Esslin é o niilismo conforme descrito por Friedrich Nietzsche. Assim, examinarei um dos autores dramáticos elencados como representantes do Teatro do Absurdo, focando tanto na trajetória pessoal de Jean Genet quanto em sua peça *O balcão*<sup>5</sup>. Embaso o argumento na questão da identidade performativa de Genet, pois, em seu caso, vida e obra são justaposições inseparáveis. No que diz respeito à consagração de Genet como artista, deve ser suficiente mencionar o fato de que o reconhecimento de sua obra lhe salvou da forca, pela anistia concedida em resposta a uma petição de artistas e intelectuais direcionada à Presidência da República francesa.

Numa trajetória de vida sem concepções a conformismos, Genet tornou-se o que era fazendo visível o niilismo como empenho tanto de superação pessoal do fenômeno que perpassa o mundo contemporâneo quanto de produção de legado inspiracional. Neste horizonte, desdobrarei a visão de Nietzsche sobre niilismo e seu antídoto: “tornar-se o que se é” (EH “Por que escrevo tão bons livros” 9)<sup>6</sup>, isto é, a *identidade performativa*, a partir da noção de Fiona Jenkins (1998). A questão autoral reflete-se na ubiquidade do niilismo em *O balcão*, que é uma das peças mais enigmáticas da antologia absurdista na medida em que dramatiza uma revolução política que não vai a lugar algum. Embora seja indisputável que os textos ficcionais devem bastar para que uma consciência possa concretizá-los<sup>7</sup>, a identidade performativa de Genet é relevante à análise de sua obra porque o autor não foi meramente um observador do mundo, mas um observador agudo de si próprio, um homem penosamente perpassado pelo mundo que retratava.

---

<sup>4</sup> “a constant attempt to make sense of our lived experience” (no original).

<sup>5</sup> Texto instável: Genet o editou três vezes depois que a peça já estava na estrada, havendo ainda uma quarta versão que combina trechos das demais.

<sup>6</sup> Dada a importância de Nietzsche nesta discussão, o que implica a necessidade de várias citações do autor, cujas obras têm, via de regra, várias edições e traduções à disposição numa mesma língua, optei pela convenção da comunidade discursiva da filosofia, ou seja, as iniciais dos títulos, seguidas do aforisma, capítulo etc. de cada livro em questão.

<sup>7</sup> *Concretização* no sentido do conceito de Roman Ingarden (1973): o fenômeno de interação entre uma consciência (subjetividades) e a imanência da obra de arte (objetividades), cujo resultado é o significado, intersubjetivo. Ver principalmente capítulo I, § 11º e § 12º de *A obra de arte literária*.

O estudioso de biografias de marginais, Ian Magedera (2014), elenca uma lista de filósofos, teóricos, críticos, jornalistas e escritores que ressaltam a importância da biografia de Genet nos estudos de suas obras, não porque essas sejam todas autobiográficas, mas porque o conhecimento encarnado de Genet está particularmente interposto em todas elas.

A arte de cada período histórico demanda inovação das formas para ser percebida com acuidade por seus contemporâneos, imersos demais na cultura vigente para a apreenderem sem o auxílio da arte ou da filosofia. Iniciemos então esta discussão pelas características formais de *O balcão* para depois passarmos ao autor de modo a retornarmos à peça em foco sem distorções da perspectiva apresentada.

### Desfamiliarização potenciada

Do ponto de vista da consistência formal, *O balcão* exibe um atributo saliente: o emprego profuso da desfamiliarização, um conceito que, apesar de ter surgido apenas em 1917 pela teorização do formalista russo Viktor Chklovsky, sempre foi um recurso utilizado no teatro. *O balcão* opera com a dinâmica de um caleidoscópio desfamiliarizante, expressando estranhezas a fim de fazê-las ressoar como realidade para quem as vê. A propósito dessa dinâmica metabólica, Richard N. Coe observa que as peças maduras de Genet incorporam expedientes de obras anteriores:

o teatro brechtiano [...], herdeiro do drama expressionista alemão dos anos 20: *tableaux* ao invés de atos unificados ou cenas na tradição francesa; máscaras grotescas; *Verfremdungseffekte*; sátira, paródia e distorção; cenas de ação política ou revolucionária<sup>8</sup> (Coe, 1968, p. 252).

Já no primeiro *tableau*, Genet estipula que o cenário “parece representar uma sacristia”<sup>9</sup> (1968, p. 261), enfatizando a irregularidade desse universo ficcional. Consistentemente, as primeiras personagens a expressarem suas fantasias, o Bispo e o Juiz, são definidas como “maiores que a vida”

---

<sup>8</sup> “Brechtian theatre [...], itself heir to the German Expressionistic drama of the ‘twenties’: tableaux instead of unified acts or scenes in the French tradition; grotesque masks; *Verfremdungseffekte*; satire, parody and distortion; scenes of political or revolutionary action” (no original).

<sup>9</sup> “semble représenter une sacristie” (no original).

(1968, p. 261-273), bem como o General, com “proporções gigantescas” (1968, p. 279). De acordo com as rubricas de Genet, uma encenação de *O balcão* deve induzir seus espectadores à perplexidade, começando pela pergunta: O cenário representa uma sacristia? A indeterminação resultante não impede que os espectadores concretizem significados. Ao contrário, se uma encenação de *O balcão* fornecer elementos visuais consistentes com as instruções textuais de ambiguidade, as concretizações dos espectadores tenderão à inquietação assim que se tornar inteligível que o texto espetacular evoca uma “casa de ilusões” (Genet, 1970, p. 27).

Através do recurso da desfamiliarização potenciada, *O balcão* desloca o horizonte de expectativas de uma sociedade que, em consonância com o mito da modernidade, anseia pela revolução que apaziguará todas as ansiedades. A esperança numa revolução definitiva se baseia na crença de que todos os males da humanidade resultam da dinâmica de poder entre óbvios agentes opressores e oprimidos, negligenciando fatores sutis que permeiam o tecido social, formado por “uma miríade de acontecimentos entrelaçados”<sup>10</sup> (Foucault, 1998, p. 25), isto é, micropoderes introjetados no cotidiano através de práticas discursivas, como, por exemplo, a aparentemente inofensiva maledicência. Ligados ou não ao Estado, os micropoderes introjetados no cotidiano constituem a microfísica do poder. Distante tanto da visão conformista de Esslin quanto da vontade de alterar poder, a visão de mundo afirmadora de vida de Genet em *O balcão* não cria um universo ficcional para asseverar que o niilismo é a condição da existência nem para fazer apologia de um regime político. A visão afirmadora de vida de Genet é a de que a humanidade está assistindo ao próprio desastre em detrimento de agir para alterar esta realidade. Para haver sentido, é preciso haver vontade de fazer sentido, o que, por sua vez, demanda autodeterminação. Genet foi exemplar neste ensinamento.

Revelar o que se oculta no cotidiano é o escopo da arte. O aspecto essencial de *O balcão* é a representação de um simulacro cultural insustentável. Ao falhar em reconhecer a perspectiva da qual surge *O balcão*, Esslin negligencia seu potencial desestabilizador de conformismos e afirmador de vida. Seu parâmetro é o que ele considera uma tentativa fracassada de Genet em evocar a liturgia e o ritual (Esslin, 2018 p. 244).

---

<sup>10</sup> Cumpre notar que as genealogias foucaultianas seguem a trilha de Nietzsche. Ver principalmente “Nietzsche, a genealogia e a história” (Foucault, 1998, p. 15-37).

Contudo, a visão de Genet do niilismo é afim à de Nietzsche, diferindo, portanto, substancialmente do amoldamento à negação da vida.

Minha formulação esbarra num problema: não se pode negar que as interpretações do pensamento nietzscheano sejam controversas. Entretanto, meu foco se beneficia de ser um lugar de convergência, pois “há pouca dúvida de que Nietzsche seja considerado como o filósofo quintessencial da arte” (Pothen, 2002, p. 2)<sup>11</sup>. A avaliação de Nietzsche de que a arte é “o grande estimulante da vida” (VP 853) é pacífica e pode servir de fundamento teórico para este tema interdisciplinar. Somos todos afetados pelo niilismo ainda que a maioria não o perceba. A imperceptibilidade do fenômeno facilita sua assimilação como “política mundial”, como observa Mauro Ponzi, focando na crescente comodificação dos valores humanos:

No começo do novo milênio, nos encontramos novamente num ‘estado de emergência’ – de fato, tornou-se a norma. [...] A fé na racionalidade e no progresso não pode mais prover respostas adequadas a material novo e a necessidades intelectuais<sup>12</sup> (2017, p. xiii).

A razão do niilismo ser mais prejudicial hoje do que nunca reside no fato de que o fenômeno cresce devido a uma hiperpositivação ou, pior ainda, uma glorificação da insaciabilidade de novas conquistas. Percebendo a urgência da crise, Genet fez da língua seu meio de ação e do que observava, sua matéria-prima.

### **Nilismo x afirmação de vida**

A contemporaneidade amplificou o niilismo por se basear em uma organização em que quase todas as esferas operam competitivamente (Brock, 2015, p. 387-417). O sistema de retribuição moderno é, na maior parte dos casos, independentemente do regime político, a acumulação de capital financeiro e simbólico, principalmente do primeiro, sendo o segundo o meio crucial pelo qual o primeiro é obtido e exibido como um sinal de

---

<sup>11</sup> “there can be little doubt but that Nietzsche is held in general to be the quintessential philosopher of art” (no original).

<sup>12</sup> “At the beginning of the new millennium, we find ourselves again in a ‘state of emergency’ – in fact, it has become the norm. [...] Faith in rationality and progress is no longer able to provide adequate responses to new material and intellectual needs” (no original).

superioridade. A acumulação, seja de que capital for, é uma forma de vontade de poder e está na raiz de todo o niilismo, sintetizado por Nietzsche como “a convicção de uma absoluta inconsistência da existência quando se [trata] daqueles valores que se reconhecem como os mais altos” (VPI, 3). O *modus vivendi* das sociedades contemporâneas é a própria origem da desvitalização da qual padecem, porque sua norma operacional vigente, a competitividade, depende de uma dinâmica que drena vigor. Esta consequência é inevitável, a menos que a atividade competitiva em questão seja uma prática lúdica experienciada sem o que Nietzsche identifica como o arqui-inimigo de Zarathustra: o “espírito de gravidade” (Z 11). O espírito de gravidade, em suas múltiplas manifestações, é inerente ao niilismo.

Visto que o foco aqui está nas qualidades de ser em relação a aspectos de afirmação ou negação de vida, ao associar Genet a Nietzsche, não evoco apenas um conjunto de critérios e valores de cunho ontológico, mas também axiológico. Na perspectiva nietzscheana, acolhida por Genet, a afirmação da vida anda de mãos dadas com a afirmação de valores que transpiram suas próprias justificativas. Embora o caráter de um profissional das ciências exatas não possa ser definido pelas propriedades de seu objeto de estudo, o caráter de um filósofo se relaciona à “hierarquia que segue nele os instintos mais íntimos de sua natureza” (ABM 6). Embora Nietzsche tenha como foco a “transvaloração de todos os valores” (ABM 6), isto é, a crítica aos constructos morais, não negligencia a moralidade, entendida como prática de se viver bem em comunidade. Moralidade aqui não implica normatividade: é um parâmetro para a avaliação da hierarquia de valores, contemplando que “a moralidade dá testemunho decisivo e decidido de quem [somos]” (ABM 6). A moralidade nietzscheana é um paradigma cujo valor supremo é a liberdade. O objetivo da obra de Nietzsche “é erigir uma nova imagem e um novo ideal do espírito livre”<sup>13</sup> (Meyer, 2014, p. 22). Esta etapa da argumentação nos leva a duas perguntas: Quais são os valores que importam para Nietzsche? De que modo um ex-criminoso, como Genet, pode ser medido pela régua nietzscheana?

---

<sup>13</sup> “goal is to erect a new image and ideal of the free spirit” (no original).

## Identidade performativa como afirmação de vida

Que *Saint Genet, ator e mártir*, de Jean-Paul Sartre, seja o livro mais consagrado sobre as qualidades construtivas de Genet é inquestionável. Contudo, de uma visada nietzscheana, a concepção de engajamento moral com o mundo, resultante de uma imposição de significados ao mundo, é uma falsificação da afirmação de vida, pois bloqueia as forças que despertam a percepção da realidade. Afinal, quando se adota um código moral, não se é mais livre e não se pode perceber as coisas nelas mesmas.

A afinidade entre Nietzsche, o filósofo-artista, e Genet, o artista-filósofo, precede minha abordagem hermenêutica e está acima de qualquer artifício do discurso, ou seja, acima de qualquer imposição de significado: o próprio Genet conscientemente estabeleceu esta consanguinidade. Por exemplo, Madeleine Gobeil, uma de suas entrevistadoras, reporta que em 1964:

Genet não tem endereço permanente. [...] Ele nos conheceu em sua sala pequena com paredes nuas e amareladas... Cinco livros, que leva consigo aonde for, estão espalhados sobre a mesa: poesia de Villon, Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche<sup>14</sup> (Gobeil, 1964 *apud* Genet, 2004, p. 288-9).

Numa carta a Marc Barbezat, seu editor francês, Genet declara sua admiração e seu entendimento cristalino dos pontos polêmicos e essenciais do pensamento nietzscheano, tais como a noção de super-homem:

Quando Nietzsche tinha vinte e quatro anos, estava servindo como enfermeiro na guerra de 1870 e, sem jamais ter visto a Grécia, escreveu de uma sentada *O Nascimento da Tragédia*. Em Corfu, li toda a sua obra. Que amei, suas ideias me serenavam: além do bem e do mal; o super-homem [...] Nietzsche exigia uma moralidade mais rigorosa para o super-homem<sup>15</sup> (Genet, 2004, p. 144).

---

<sup>14</sup> “Genet has no permanent address. [...] He met with us in his small room with bare, yellowed walls... Five books, which he takes with him everywhere he goes, lay scattered on the table: poetry by Villon, Baudelaire, Mallarmé, and Rimbaud, and Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*” (no original).

<sup>15</sup> “When Nietzsche was twenty-four he was serving as a nurse in the war of 1870, and never having seen Greece he wrote at one stroke *The Birth of Tragedy*. In Corfu I read all of his work. Which I loved, his ideas soothed me: beyond good and evil; the superman [...] Nietzsche demanded a more rigorous morality for the superman” (no original).



Em outra carta, esta a seu editor americano, Bernard Frechtman, Genet esclarece que seu interesse em Nietzsche é consistente com sua vocação:

[N]ão posso me interessar por mais nada agora a não ser o livro mais belo sobre o teatro e sobre a Grécia, escrito por um alemão de vinte e quatro anos durante a guerra de 71: *O nascimento da tragédia*. Entendo o teatro exatamente como ele.<sup>16</sup> (1968, p. 948)

Num aforisma-pseudo-anúncio selecionado pelo próprio Genet para abertura do livro que compila crônicas e entrevistas suas, pode-se identificar uma paródia da concepção nietzscheana de amigos-inimigos. O texto de Nietzsche mina o senso comum de amizade como pacto de tolerância incondicional: “No amigo devemos honrar também o inimigo” (Z I, 55). A intertextualidade e o sentido só podem ser identificados pelos principiados nas enunciações parabólicas do profeta Zaratustra: “J. G. busca [...] o inimigo desarmado e delicioso [...] cujo rosto é inaceitável, o inimigo nocauteado pelo mais leve sopro de ar [...]. Quero o inimigo total, que possa me odiar para além de todos os limites e em toda sua espontaneidade...”<sup>17</sup> (Genet, 2004, p. 1).

O texto de Nietzsche explana a necessidade da franqueza como critério supremo para uma relação saudável entre pessoas relacionadas apenas por laços de afeto. Entretanto, o posicionamento de Nietzsche não prescreve desacato, muito menos uma dinâmica hierárquica; antes propõe a habilidade vigorosa que se deve ter para que se possa contribuir com a autossuperação de um interlocutor regular através da exposição de seus potenciais aspectos de negação de vida. A amizade não exclui a compaixão; entretanto, não a adocica, porque qualquer falseamento da interação resultaria em ressentimento. Sazonado pela experiência prática desta noção nietzscheana, Genet cria um anúncio ficcional extravagante que seria indecifrável sem o referente. Por que alguém procuraria por um inimigo? Genet enfatiza a principal qualidade esperada do candidato à sua afeição

<sup>16</sup> “je ne peux m’intéresser à rien d’autre en ce moment qu’au plus beau livre sur le théâtre e sur la Grèce, écrit par un petit Boche de vingt-quatre ans pendant la guerre de 71: *La Naissance de la tragédie*. Je comprends le théâtre exactement comme lui.” (no original).

<sup>17</sup> “J. G. seeks [...] the delicious disarmed enemy [...] whose face is unacceptable, the enemy knocked down by the slightest puff of air [...] I want the total enemy, one who would hate me beyond all bounds and in all his spontaneity...” (no original).

através de um pré-requisito incomum para o perfil do cargo: a resiliência, em meio ao desconforto emocional diante do agravo, independentemente da intensidade dos golpes e da quantidade de fracassos.

Genet fala desde a experiência porque “[p]oucos [foram] os momentos em que [ele] escap[aria] do horror, poucos os momentos em que não te[ria] uma visão, ou alguma percepção aterrorizadora dos seres humanos e dos eventos”<sup>18</sup> (Genet *apud* Sartre, 1964, p. 3)<sup>19</sup>. Genet reconfigura o conselho prático de Nietzsche através de uma linha de pensamento na qual a estatura do interlocutor concebível é filosófica, deixando como dica para o parceiro ficcional que a amizade se encorpa numa via de mão dupla na qual a verdade guia a manifestação de identidades performativas conexas. Portanto, em seu texto conciso, Genet retrata a criatividade desde a coemergência dos princípios da sabedoria trágica: o dionisíaco, o insumo da embriaguez, que fornece à arte a dimensão da inescrutabilidade da vida, e o apolíneo, o insumo do sonho, que permite ao inefável encontrar expressão. O dionisíaco e o apolíneo implicam respectivamente a destruição e a construção num constante jogo de forças indispensável para a criatividade. O dionisíaco aqui está implícito no compartilhamento da dor arcaica de Genet, com a qual o leitor pode empatizar somente por homologia, porque a dor é uma experiência intransferível. O apolíneo é o conjunto de princípios ordenadores que Genet entrescolhe para se expressar.

Artista-filósofo autodidata, Genet reconhecia os princípios da arte que Nietzsche identificava e localizava na Grécia Antiga, uma civilização que só pôde produzir a tragédia por conta da imersão da cultura grega na vida, tanto por uma determinação inelutável como pela inteligibilidade desta condição. A decisão de Genet de se tornar poeta, aderindo à vocação, foi conscientemente tomada num momento em que ele se viu numa encruzilhada na qual

[ele] tinha que trair o roubo, que é um ato particular, em benefício de uma operação mais universal de poesia. [Ele] foi obrigado a fazer

<sup>18</sup> “Few [we]re the moments when [he would] escape from horror, few the moments when [he did] not have a vision, or some horrifying perception of human beings and events” (no original).

<sup>19</sup> Amigo de Genet, Sartre se dá ao luxo de citá-lo à memória sem quaisquer referências, até porque muitas das citações têm como fonte conversas informais.

aquilo. [Ele] tinha que trair o ladrão que [ele] era para se tornar o poeta que [ele] espera[va] tornar-se<sup>20</sup> (Genet, 2004, p. 6).

A força declaratória de Genet não reside num imperativo moral, que constitui o cerne do existencialismo sartreano, mas em “despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado” (NT 8) que o presenteia com a percepção da ação necessária. Genet acolhe o ensinamento de Nietzsche de que “[o]uve-se, não se busca; aceita-se, não se pergunta quem aí dá; como um relâmpago, brilha um pensamento, com necessidade, na forma por hesitações – jamais fiz uma escolha” (EH Z). A consciência da identidade performativa de Genet reverbera Nietzsche: “Cada vez mais perco o sentido de ser ‘meu *self*’, de ser ‘eu mesmo’ e me torno nada a não ser a percepção da obra artística”<sup>21</sup> (Genet, 2004, p. 123). O vigor do pensamento de Genet se opõe radicalmente a qualquer possibilidade de reificação do *self*, uma fabricação niilista. O relato de Genet de sua percepção criadora valida um estado contemplativo no qual a deferência a uma visão transcendente conduz à ação transformadora. Essa ação põe em jogo uma espécie de agência passiva.

Referindo-se aos pintores que festejam o que veem, Nietzsche sintetiza a *mimésis*, princípio fundamental de toda a arte, como extração do artista daquilo que o mundo oferece como modelo à sua percepção: “Amam uma forma não por aquilo que ela é, mas por aquilo que ela *exprime*” (VP 828). A materialidade resultante da identidade performativa é uma consequência psicofísica da apreensão de mundo com vistas à expressão. Genet resume a singularidade da poesia que a experiência encarnada do artista-filósofo emana ao comparar dois autores teatrais com visões diametralmente opostas de mundo: “Nada do que Strindberg diz poderia ser dito de outro modo que não poeticamente, e tudo o que Brecht diz pode ser dito e, de fato, tem sido dito prosaicamente”<sup>22</sup> (2004, p. 122). A poesia é uma entidade enigmática confortável com seu destino, enquanto

<sup>20</sup> “[he] had to betray theft, which is a singular act, for the sake of the more universal operation of poetry. [He] was obliged to do that. [He] had to betray the thief that [he] was in order to become the poet that [he] hope[d] to have become” (no original).

<sup>21</sup> “I lose more and more the sense of being ‘myself’, the sense of the ‘I’, and become nothing but the perception of the artwork” (no original).

<sup>22</sup> “Nothing Strindberg says could be said in any other way than poetically, and everything Brecht says can be said and in fact has been said prosaically” (no original).

o prosaico se esvazia no afã da objetividade. Identificando-se com August Strindberg, além de assertar seu interesse na linguagem, Genet também revela que a sua identidade performativa não é completamente apreensível pela racionalidade, porque o próprio mundo não o é.

A identificação de Genet com Nietzsche é fartamente documentada. No filósofo do martelo, mais que em seu amigo Sartre, Genet encontrou seu parceiro de espírito. Modesto em relação a seus pertences, Genet nunca abriu mão da pecha de marginal. Preferia a autoexpressão robusta a serviço da expressão da potência à acumulação de capital simbólico do intelectual bem-sucedido, mas domesticado pelo sistema. Elegeu a identidade performativa de vagabundo explícito, compatível com a autotranscendência através da afirmação da vida – da resiliência à dor e do contentamento incondicional com o que se é.

Filho de uma prostituta e de um pai desconhecido, Genet foi abandonado na infância. Provavelmente viveu em orfanatos até ser adotado por uma família de camponeses que passou a ganhar subvenção estatal para criá-lo. A paisagem humana de uma comunidade rural cujos valores eram fundados em posse de terras e hereditariedade não o ajudaram a construir pacificamente uma identidade. Cedo ele se tornou um ladrão. Enviado para a colônia penal mais temida da França, em Mettray, onde era fisicamente abusado, Genet acabou encarcerado diversas vezes por prostituição, vagabundagem e roubo, preenchendo todos os requisitos de alguém que poderia ter cultivado ressentimento por toda a vida.

Pelas lentes nietzscheanas, o ressentimento é a motivação da moralidade de escravos, um código de comportamento artificial desencadeado por

um certo abatimento pessimista, algo de cansaço, fatalismo, decepção, temor de nova decepção – ou então raiva ostensiva, mau humor, anarquismo indignado e o que mais houver de sintomas ou mascaradas do sentimento de fraqueza (GC 347).

Na moralidade dos escravos, não apenas a desilusão passada é uma recorrente lembrança tormentosa, mas também um índice de futuras experiências – o endossamento voluntário do trauma. A disposição desse impulso negador de vida degenera em doença, raiva, confrontação desnecessária: elementos de vida constitutivamente reativos. O ressentimento

é o fundamento da moralidade de escravos, que anseia pelo mundo externo – objetificação generalizada e exagerada de todas as razões possíveis para se vingar da vida, reatividade programática com uma pseudorreivindicação à liberdade, perdida na rejeição das forças de afirmação da vida.

Ao manifestar sua identidade performativa, isto é, ao se tornar quem deveria tornar-se, Genet liberou-se da moralidade de escravos e substituiu a perspectiva de poesia como “a arte de usar restos. De usar merda e fazer você comê-la”<sup>23</sup> (Genet, 2004, p. 290) pela autossuperação consciente:

Se quiser entender algo, não muito, mas um pouco sobre o mundo, você tem que se livrar do ressentimento. Ainda tenho algum ressentimento em relação à sociedade, mas cada vez menos, e espero chegar a nenhum. [...] Quando escrevi aquela frase, eu estava cheio de ressentimento, e a poesia consistiu em transformar temas vis em temas aceitos como nobres, e isso com a ajuda da linguagem.<sup>24</sup> (2004, p. 8)

Do ponto de vista nietzscheano, a autotranscedência corresponde ao aprimoramento do caráter da existência e só pode ser atingido através da capitulação do sujeito controlado pelo *self* – o sujeito moderno. É preciso acolher a herança de sofrimento da vida a ponto de realmente amá-la e valorizá-la incondicionalmente como um eterno retorno. Este é o princípio dionisíaco. “Toda arte,” escreve Nietzsche, “e toda filosofia podem ser consideradas como remédios e auxílios a serviço da vida em crescimento e em luta” (GC 370). Como o deus do transe, Dioniso preside o processo de fermentação das uvas, a metáfora para o imperativo de destruição de uma forma antiga de vida para que uma nova possa ocorrer. A vinificação exemplifica a vitória da força mais vigorosa na alternância entre forças destrutivas e criativas da vida em constante mutação. A identidade performativa pressupõe uma abertura para o acolhimento da experiência pela experiência e é irreduzível à substancialização, à coisificação do ego cartesiano.

<sup>23</sup> “the art of using leftovers. Of using shit and making you eat it” (no original).

<sup>24</sup> “If you want to understand something, not a great deal, but a little something about the world, you have to get rid of your resentment. I still have some resentment toward society, but less and less now, and I hope that in time I won’t have any at all. [...] When I wrote that sentence I was full of resentment, and poetry consisted in transforming subjects taken to be vile into subjects accepted as noble, and this with the help of language.” (no original).

O entendimento de Nietzsche de uma ordem superior de classificação, ou aristocracia, não depende de privilégio de nascimento, títulos hereditários, etiqueta, posses, ou capital simbólico acumulado, ao contrário do que o senso comum petrificou. A oposição à moralidade de escravos é a moralidade do senhor, o conjunto de princípios de uma aristocracia que prospera a partir do vigor e da alegria. “O homem aristocrático respeita em si mesmo o potente, como aquele que tem poder mesmo sobre si mesmo, que sabe falar e sabe calar, que sente prazer em ser rigoroso consigo mesmo e respeita todos os rigores” (ABM 260). A moralidade do senhor, portanto, é a disposição que habilita a busca da excelência através da perseverança sob quaisquer condições, porque não poderia haver excelência se não houvesse a predisposição para a elevação. Como um “criador de valores”, o homem aristocrático “ama tudo o que reconhece em si mesmo” (ABM 260). Agora é possível esclarecer por que Genet tem um interesse tão intenso nos livros de Nietzsche. Genet chegou a esse material porque já estava no rumo da afirmação de vida:

Compreendi muito rapidamente, como um rapaz de catorze ou quinze anos, que tudo o que eu poderia ser era vagabundo ou ladrão [...]. Acho que meu único sucesso no mundo social teria sido em algo como fiscal de ônibus ou assistente de açougueiro [...]. [E]ste tipo de sucesso me horrorizava. Acho que me treinei desde cedo para ter emoções que só poderiam me levar na direção de escrever. Se escrever significa experimentar essas emoções ou sentimentos fortes de modo que nossa vida inteira seja marcada por eles, se eles são tão fortes que só a sua descrição, sua evocação, ou sua análise podem nos permitir lidar com eles, então sim, foi em Mettray, e com quinze anos que comecei a escrever. Escrever é talvez o que permanece em nós quando somos impulsionados desde o reino da palavra dada.<sup>25</sup> (Genet, 2004, p. 193)

---

<sup>25</sup> “I realized very quickly, as young as fourteen or maybe fifteen, that all I could be was a vagabond and a thief [...]. I think my only success in the social world was or could have been along the lines of ticket inspector on a bus, or a butcher’s assistant [...]. [T]his kind of success horrified me. I think that I trained myself at a very young age to have emotions that could only lead me in the direction of writing. If writing means experiencing such strong emotions or feelings that your entire life is marked out by them, if they are so strong that only their description, their evocation, or their analysis can really allow you to deal with them, then yes, it was at Mettray, and at fifteen years old, that I began to write. Writing is

Além de superar o ressentimento, a identidade performativa de Genet evidencia duas lições fundamentais do pensamento nietzscheano: a moral do senhor e o eterno retorno, ou seja, a abertura para amar incondicionalmente o próprio passado com todos os seus erros e dissabores. Agora também é possível responder por que Genet pode ser visto como um homem excelente do ponto de vista nietzschiano: tendo adquirido educação formal suficiente, fornecida pela escola elementar, uma vez iniciado na leitura e na escrita, Genet nunca mais deixaria de aprender. Como um aprendiz que precisa avançar, roubou o conhecimento. Assim, o ladrão autodidata se preparou para se tornar escritor na prisão, após apostar, com um colega de cárcere também amante das letras, que sabia escrever poemas – extraídos do submundo que conhecia tão bem. A aprendizagem infatigável é um requisito para a conquista do conhecimento. Como um aprendiz incessante, Genet trabalhou o domínio da escrita, afirmando seu passado conturbado como uma fonte valiosa de matéria-prima para sua obra, que, ao se materializar, dá corpo à identidade performativa.

O entendimento nietzscheano de que “[o] próprio corpo como a objetificação material da vontade é o filtro através do qual todo o conhecimento conceitual é obtido, e de fato toda a cognição é processada”<sup>26</sup> (Jensen, 2018, p. 218), dificilmente será questionado hoje em dia, particularmente nas neurociências. Há que se sublinhar, porém, que o conhecimento em jogo na identidade performativa de Genet é intensamente encarnado. A inteligibilidade do conhecimento encarnado de Genet é registrada, por exemplo, na descrição de seus atos de furto na medida em que expressam “a gravidade do ato ritual” (Genet, 2009, p. 25) no qual “[o] nervosismo provocado pelo medo e, algumas vezes, pela ansiedade proporciona um estado afim a atmosferas religiosas”<sup>27</sup> (Genet, 2009, p. 24). O roubo, um dos dois modos pelos quais, argumenta Grotowski, o aprendiz conquista o conhecimento, relaciona-se aos momentos de perigo,

---

perhaps what remains to you when you’ve been driven from the realm of the given word” (no original).

<sup>26</sup> “The body itself as the material objectification of the will is the filter through which all conceptual knowledge is obtained, and indeed all cognition is processed” (no original).

<sup>27</sup> “the gravity of a ritual act” in which “[t]he nervousness provoked by fear, and sometimes by anxiety, makes for a state akin to religious moods” (no original).

pois a pulsação da vida se torna mais forte, mais articulada em momentos de grande intensidade, de grande perigo. O perigo e o acaso andam juntos. Não há grande aula exceto em relação ao grande perigo. Num momento de desafio, surge a ritmização das pulsações humanas. O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida então se torna rítmica. O *Performer* sabe vincular o impulso corporal ao som (o fluxo da vida deve ser articulado em formas)<sup>28</sup> (Grotowski, 1987, p. 54).

Visto que o roubo é uma ação quintessencialmente física que requer consciência, principalmente a consciência do risco, que pode ser canalizada produtivamente para o ritmo, Genet fez convergir o passado pleno na pulsação da escrita, incorporando a “arte” maldita do roubo à da criação de objetos observacionais que potencialmente desvelam o mundo em seu ocultamento. A matéria-prima para a obra dramática e literária de Genet é a experiência vivida de ladrão, prostituto e vagabundo, o médium de um olhar marginal, deseioso de fazer sua demanda consigo mesmo perceptível. Genet fez a lição de casa com dedicação: “[s]uperar em si seu tempo. Tornar-se ‘atemporal’” (CW Prólogo).

## A representação do niilismo

Segundo Nietzsche, para serem atemporais, os artistas-filósofos entusiasmados por tornarem-se quem devem ser precisam evitar os ídolos de seu tempo. No mundo do sujeito moderno, a dinâmica de poder está infestada de ídolos. “[A]s pessoas estão na expectativa de seu ídolo para se curvarem diante dele...”<sup>29</sup> (Genet, 2009, p. 78), comenta o Enviado enquanto tenta convencer Irma a aceitar o papel de Rainha. Genet, convicto de que seu caminho não era promover qualquer reforma exceto a sua própria,

<sup>28</sup> “car la pulsation de la vie devient plus forte, plus articulée dans les moments de grande intensité, de grand danger. Le danger et la chance vont ensemble. Il n’y a de grande classe que par rapport à un grand danger. Lors d’un moment de défi apparaît la rythmatisation des pulsations humaines. Le rituel est un moment de grande intensité. Intensité provoquée. La vie devient alors rythmique. Le *Performer* sait lier l’impulsion corporelle à la sonorité (le flot de la vie doit s’articuler en forms)” (no original).

<sup>29</sup> “the people are awaiting its idol in order to grovel before it” (no original). A tradução de Jacqueline Castro e Martim Gonçalves, além de não ser publicada, não contém essa fala, o que é explicável pelas várias versões da peça pela própria edição do autor.



quando consultado a respeito de sua perspectiva sobre ativismo político, respondeu: “Não estou nem aí para isso. Eu queria escrever peças para o teatro, cristalizar uma emoção dramática e teatral. [...] Você tem que saber ouvir o que não foi formulado”<sup>30</sup> (Genet, 2004, p. 13). Também no que diz respeito à política, Genet se alinha com a perspectiva nietzscheana de que “a questão social é consequência da decadência”<sup>31</sup> (WLN 14[86]), não uma de suas causas. A decadência é um estágio avançado do niilismo. Então, a abordagem de Genet ao ativismo político é de que a atividade não somente constitui uma camada intrusiva, mas também uma camada danosa ao discurso artístico, porque signos doutrinários, enquanto mensagens moralistas, desviam a plateia do desvelamento do que se oculta e, portanto, não devem fazer parte de composições artísticas. Genet não escrevia para conscientizar ninguém da tensão entre opressor e oprimido – a razão desse posicionamento não sendo obviamente que o tópico não tenha relevância, mas o alto risco da conscientização se petrificar, tornar-se dogma, ou o que se pensa ser verdade. Para que resultados empobrecedores da vida não ocorram, a consciência deve emergir da consciência de si no mundo, que é intransferível, autônoma e dinâmica, na medida em que a consciência é consciência de identidade performativa.

Para Genet, o ativismo político implica representação reduitiva da realidade, distorção da percepção – arte fraca. Uma leitura atenta de *O balcão* é incompatível com a aplicação de fórmulas ideológicas. Genet repudiava todas as formas de convenção, já que essas impedem as forças da vida de fluírem. Conforme Carl Lavery arremata, “Genet não está interessado em melhorar ou reformar o Estado, ele quer explodi-lo”<sup>32</sup> (2010, p. 197). A exposição da hipertrofia que é o Estado deve orientar uma leitura do “não formulado”, do que está dito nas entrelinhas. Embora o poder seja definitivamente um tema da peça, não é dramatizado como uma dicotomia simplória. Ao contrário, é representado em sua falta de fundamento e em sua complexidade e sua ambiguidade. O esquema de poder não é transparente

---

<sup>30</sup> “I don’t give a damn about that. I wanted to write plays for the theatre, to crystallize a theatrical and dramatic emotion. [...] You have to know how to hear what is unformulated” (no original).

<sup>31</sup> “the social question is a consequence of the decadence” (no original).

<sup>32</sup> “Genet is not interested in improving or reforming the State, he wants to explode it” (no original).

nem rastreável de modo abrangente, disperso como está em meio a uma rede de forças que raramente são sinceras sobre as agendas reais por trás das mensagens que propagam. As bizarras explicações do Enviado sobre o estado de coisas, baseadas em uma lógica aditiva de ações contraditórias, são índices da intangibilidade do poder. A esta luz, a exibição das falsas autoridades no grande balcão é uma metonímia essencial para o aparato espetacular que engendra, salvaguarda e promulga o poder. A peça transparece “que o poder nunca pode se bastar sem a teatralidade. [...] O poder se protege e se escamoteia por meio da teatralidade”<sup>33</sup> (Genet, 2004, p. 131).

A teatralidade a que se refere Genet visa familiarizar-se, gerar ilusão, ou falsa aparência, para atingir objetivos ocultos. É por isso que a casa das ilusões é um lugar tão apropriado para o recrutamento de fantoches a serviço da manutenção do poder. Por isso, a desfamiliarização é uma característica tão essencial em *O balcão*. A teatralidade é um elemento superabundante na peça porque também o é no mundo que o teatro tenciona fazer ver ao público. Logo na cena introdutória da peça, o poder é simbolizado, entre outros signos, pelo “enorme crucifixo espanhol” (Genet, 1970, p. 1), um lembrete da avassaladora Santa Inquisição, que, apesar de ter origem na França, atingiu sua culminação na Espanha e no seu império ultramarino, sendo uma das demonstrações mais impactantes da destrutividade da moralidade.

A teatralidade que sustenta o poder tem uma lógica tão moralista quanto perversa. Esconde a melancolia, a insatisfação e o ressentimento – impulsos negadores de vida que sustentam a vontade ilimitada de poder, que dão substância ao niilismo. O Bispo declara:

Cremos ser donos de nossa bondade: nós somos escravos de uma serena languidez. É ainda de outra coisa que se trata, não de inteligência. (*Hesita*) Seria de crueldade. E além dessa crueldade – e através dela – um caminhar hábil, vigoroso em direção à Ausência. Em direção à Morte (Genet, 1970, p. 7).

Embora a ação do Bispo seja a realização da fantasia de poder, exemplifica uma antítese marcante em relação à projeção de um posicionamento moral. O Bispo afirma o que nenhum prelado jamais diria

---

<sup>33</sup> “that power can never do without theatricality. [...] Power covers and protects itself by means of theatricality” (no original).

sob a máscara que o papel pressupõe: que o aparente domínio da bondade disfarça sub-repticiamente a permissividade e a truculência rumo ao nada. Além disso, sentindo-se ameaçado pela sugestão de Irma de que alguém presenciasse o clímax de sua atuação com a Mulher, o Bispo repudia veementemente qualquer possibilidade de consentimento, justificando sua resposta com a afirmação de que

[e]stas coisas devem permanecer e permanecerão secretas. Já é indecente falar enquanto se despem. Ninguém. E que todas as portas estejam fechadas. Bem fechadas, cerradas, abotoadas, amarradas, afiveladas, costuradas... (Genet, 1970, p. 8).

Ainda mais uma vez coerente com Nietzsche, Genet expressa que a languidez serena deriva de uma negação de forças naturais, sendo não apenas pouco inteligente, mas também maldosa, exatamente porque sua máscara habitual é inerente a um estado de repressão sob a forma de gravidade. Defendendo explicitamente a crueldade, a ausência e a morte nas linhas iniciais do primeiro quadro da peça, o Bispo retrata um sistemático estreitamento de perspectiva cuja função é mentir sobre sua própria razão de ser.

Como o Bispo, todos os clientes da casa das ilusões se creem perspicazes, mas exibem uma percepção superficial. Assim, nenhum deles pode defender a moralidade do vigor que sustém a identidade performativa. Todos os personagens, exceto Armand, que protesta que os revolucionários “não têm o direito de jogar”<sup>34</sup> (Genet, 2009, p. 55), incorporam o espírito de gravidade que permeia a moralidade dos escravos. Irma, além de ser a autoridade máxima na casa das ilusões, não se enquadra no alto escalão ao assumir o papel de Rainha. Chantal não se qualifica porque não é estimulada pela paixão. O Chefe de Polícia, materializando a culminação dos impulsos de negação de vida ao literalizá-los em uma tumba ostentatória, exemplifica exponencialmente o sujeito moderno através da fantasia egocentricamente costumizada da vontade de poder absoluto. Finalmente, o líder dos revolucionários, Roger, está muito distante do papel do governante aristocrata. Roger demonstra seu espírito de gravidade no início da ação quando reprime o único gesto de brincadeira genuína em *O balcão*, ou seja, a performance “alegre” de leviandade de Armand (Genet, 2009, p. 55). Além

<sup>34</sup> “don’t have the right to play” (no original). Esta fala não aparece na tradução brasileira.

disso, Roger realiza o golpe de cena da peça, inesperadamente invadindo a performance destinada ao Chefe de Polícia e se castrando.

A descrição do Enviado sobre a banalidade do papel da Rainha, “mete[ndo] o dedo no nariz, tira[ndo] meleca, examina[ndo] bem e torna[ndo] a se deitar” (Genet, 1970, p. 55) sugere que até uma figura cuja existência deveria dar exemplo de magnificência “tend[e] à imobilidade” (Genet, 1970, p. 53). Na ausência de qualquer moralidade do senhor, o país ficcional de *O balcão*, hipertrofiado de valores falsos e ações inertes, tem pouca chance de reverter o niilismo. Dirigindo-se à plateia através do monólogo final de Irma, Genet desfere o golpe mais contundente da peça: “é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui... Agora, saiam...” (Genet, 1970, p. 86). A peça é encerrada com a enunciação de um juízo de valor sobre a própria cultura teatral para a qual foi composta. “Falso” se opõe a verdadeiro, um critério de significado complexo, mas nem por isso inexistente ou inalcançável, nem mesmo numa peça de teatro petrificada tanto no imaginário popular quanto no culto como sem sentido. Ao contrário, longe da frivolidade, em *O balcão*, Genet expõe o risco da servidão voluntária, à qual ele jamais rendeu tributo.

## Referências

- BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- BROCK, Eike. *Nietzsche und der Nihilismus*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- CARLSON, Marvin. Preface. In: ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Bloomsbury, 2014.
- COE, Richard N. *The Vision of Jean Genet*. London: Peter Owen, 1968. 343 p.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliadora. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GENET, Jean. Le Balcon. In: GENET, Jean. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, t. IV, 1968. p. 261-358.
- GENET, Jean. *O balcão*. Tradução de Jacqueline Castro e Martim Gonçalves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

GENET, Jean. *The Balcony*. Tradução de Bernard Frechtman. London: Faber & Faber, 2009.

GENET, Jean. *The Declared Enemy: Texts and Interviews*. Tradução de Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: WORKCENTER of Jerzy Grotowski. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1987. p. 53-57.

INGARDEN, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Tradução de Ruth Ann Crowley e Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

JENKINS, Fiona. Performative Identity: Nietzsche on the Force of Art and Language. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan; CONWAY, Daniel W (ed.). *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 212-238.

JENSEN, Anthony K. Selbstverleugnung – Selbsttäuschung: Nietzsche and Schopenhauer on the Self. In: DRIES, Manuel (ed.). *Nietzsche on Consciousness and the Embodied Mind*. Berlin: De Gruyter, 2018. p. 217-233.

LAVERY, Carl. *The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

MAGEDERA, Ian. *Outsider Biographies: Savage, de Sade, Wainwright, Ned Kelly, Billy the Kid, Rimbaud and Genet: Base Crime and High Art in Biography and Bio-Fiction, 1744-2000*. Amsterdam: Rodopi, 2014.

MCNEILLY-RENAUDIE, Jodie; RENAUDIE, Pierre-Jean. Phenomenologically Absurd, Absurd Phenomenologically. In: GRANT, Stuart; MCNEILLY-RENAUDIE, Jodie; WAGNER, Matthew (ed.). *Performance Phenomenology: to the Thing Itself*. London: Palgrave Macmillan, 2019. p. 185-202.

MEYER, Matthew. *Reading Nietzsche through the Ancients: an Analysis of Becoming, Perspectivism, and the Principle of Non-Contradiction*. Berlin: De Gruyter, 2014.

MORAN, Dermot. Beckett and Philosophy. In: MURRAY, Christopher (ed.). *Samuel Beckett: 100 Years*. Dublin: New Island Press, 2006. p. 93-110.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Writings from the Late Notebooks*. Tradução de Kate Sturge. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PONZI, Mauro. *Nietzsche's Nihilism in Walter Benjamin*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

POTHEN, Philip. *Nietzsche and the Fate of Art*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: Actor and Martyr*. Tradução de Bernard Frechtman. London: W.H. Allen & Company, 1964.

WEBBER, Johnathan. *Rethinking Existentialism*. Oxford: Oxford University Press, 2018.