

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO EM LETRAS**

LUCIANA RODRIGUES DO NASCIMENTO

**DECADÊNCIA IDEOLÓGICA, CINISMO E NIILISMO:
Machado e Brecht**

VITÓRIA
2023

LUCIANA RODRIGUES DO NASCIMENTO

**DECADÊNCIA IDEOLÓGICA, CINISMO E NIILISMO:
Machado e Brecht**

Trabalho apresentado ao programa de pós-graduação em Letras como requisito para obtenção do título de doutora.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

VITÓRIA
2023

AGRADECIMENTOS

O caminho percorrido, com muitas pedras, talvez correspondesse ao desfecho da peça brechtiana “aquele que diz sim” (1930), na qual o menino, embora cheio de vontade para ajudar sua mãe a se recuperar de uma doença, não consegue porque também adoece e acaba sendo abandonado antes de chegar ao destino da possível cura. Então, talvez, apenas por teimosia ou por obter apoio daqueles cujos afetos são verdadeiros, busquei o desfecho da paralelística peça, intitulada “aquele que diz não” (1930), cuja negação do menino de aceitar ter um fim trágico, fez com que sua vontade fosse forte o bastante para sobreviver e modificar toda uma crença de que os fracos ou doentes deveriam ser abandonados até por si mesmo. Assim fiz, por encontrar na família, composta por aquelas pessoas que sem citar cada um dos nomes, sabem ser as pessoas que mais estimo neste mundo.

Um agradecimento especial a Luís Eustáquio Soares que além de ser meu orientador desde a época do mestrado é, para além desta relação institucional, um excelente amigo-parceiro de todas as horas, com o qual as conversas nunca são tediosas e com quem aprendi e aprendo dia a dia a não discernir a arte da política, do contexto histórico, pois como Fredric Jameson, em *O Inconsciente Político* (1981), apontou que todo texto, queira ou não, é político, tendo em vista considerar a narrativa como uma “ato socialmente simbólico”.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação de Letras com os quais fiz disciplinas no decorrer do doutorado - e antes mesmo disso - no caso de disciplinas que fiz como aluno especial. Foram tantos ensinamentos, alguns guardados em anotações e tantos outros absorvidos sem que tenham passado pela ponta da caneta. Estão em meu palácio das memórias, lugar abstrato e especial da mente. Eis alguns nomes que não posso deixar de agradecer: Luís Eustáquio Soares, que além de meu orientador, foi um dos professores com quem mais fiz disciplinas, Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro, cujas disciplinas sempre me fizeram almejar outras disciplinas suas e, por último e não menos importante, Fabíola Padilha, com sua presença sempre tão alegre e potente.

Não poderia deixar de agradecer a Maria Mirtis Caser e o Anelito de Oliveira, por terem feito contribuições importantes em minha qualificação. Os apontamentos me ajudaram a aprimorar os capítulos apresentados. Por fim, agradeço muitíssimo a Maria Mirtis por fazer parte de outra fase da tese e agradeço também a Sérgio Fonseca do Amaral, João Ricardo da Silva Meireles e Bruno Gonçalves Borges, por participaram da fase final.

Resumo

Decadência ideológica, cinismo e niilismo são dispositivos presentes em algumas obras satíricas de Machado de Assis e épicas de Bertolt Brecht. O objetivo geral desta tese é evidenciar que a arte é indissociável das contradições da sociedade dividida em classes sociais distintas: dominantes e dominados. Sendo assim, nas obras dos autores supracitados é possível encontrar tais dispositivos que possibilitam uma compreensão mais crítica da sociedade.

Palavras-chave: Decadência ideológica. Cinismo. Niilismo. Bertolt Brecht. Machado de Assis.

Abstract

Ideological decadence, cynicism, and nihilism are devices present in some of Machado de Assis' satirical and Bertolt Brecht's epic works. The general objective of this thesis is to highlight that art is inseparable from the contradictions of society divided into distinct social classes: dominant and dominated. Thus, in the works of the aforementioned authors it is possible to find such devices that enable a more critical understanding of society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Alexander standing in Diogenes" light (Rome, Villa Albani)

SUMÁRIO

Lacônica Introdução.....	8
1. A Decadência Ideológica.....	11
1.1. Síntese da história da cultura brasileira: compreendendo o desenvolvimento de uma protoburguesia machadiana.....	12
1.2. Crítica marxista a Proudhon: entendendo o caráter pseudoburguês em Brecht.....	18
1.3. A Decadência Ideológica Pequeno-burguesa e Burguesa.....	21
1.4. A atuação consciente do ser na realidade.....	25
1.5. A imanência da obra realista.....	26
1.6. O Realismo vanguardista.....	40
1.7. Por que o Realismo Estético é uma vanguarda?.....	43
1.8. Tendências Ontopositiva e Ontonegativa.....	47
1.9. Os realismos estéticos: Ontonegativo e Ontopositivo.....	48
1.10. As forças produtivas ascendentes e descendentes em Quincas Borba.....	49
2. <i>KYNISMOS E CINISMO: Machado e Brecht</i>	52
2.1. Diógenes de Sínope: o legado não escrito da vida natural.....	54
2.2. Um pseudo-anti-intelectual na contramão platônica.....	55
2.3. Kynismos grego e Cinismo moderno.....	57
2.4. A crítica crítica-mordaz ao Kynismos.....	61
2.5. Os três tomos do ser Kynikos: ser natural, ser livre, ser virtuoso.....	63
2.6. A herança Kyniké em Machado de Assis: Humanitas tem fome, quer comer.....	69
2.7. O Cinismo-cão.....	76
3. <i>O teatro épico brechtiano</i>	78
3.1. Notas introdutórias.....	79
3.2. Rápida biografia brechtiana.....	81
3.2. Esmiuçando Brecht.....	84
3.3. Representação de fatos acontecidos ou inventados: o teatro épico brechtiano.....	86
3.4. Divergências: Teatro Dramático e Teatro Épico.....	89
3.5. Verfremdungseffekt: a técnica do distanciamento.....	94
3.6. O gestus no teatro épico.....	100
4. Brecht e Machado de Assis - nuances niilistas nas obras.....	104
4.1. Gênese do Niilismo.....	106
4.2. A metafísica grega e o Cristianismo: dois fenômenos históricos importantes para a compreensão da genealogia do niilismo.....	111
4.3. Gaia Ciência: anúncio da morte de Deus.....	115
4.4. Os niilismos.....	118
4.5. O niilismo brechtiano.....	122
4.6. A ruína dos móveis/valores: a hipócrita vida burguesa.....	126
4.7. O niilismo machadiano.....	131
4.8. Seria o Humanitismo machadiano um niilismo ou uma vontade de poder poder?.....	141

Epílogo.....	146
A retomada do já dito.....	147
REFERÊNCIAS.....	151

Lacônica introdução

Para um escritor de textos acadêmicos já está claro que a introdução é a última parte a ser escrita. Isso porque o início, aquele que se supunha no projeto, nunca ficará igual ao que se imaginara; e é melhor que assim o seja. Nada pior que cair no lugar-comum textual. Então, o que se pretende aqui é dar um panorama rápido do que será visto no decorrer da tese que está no seu vir-a-ser, para que seja possível acompanhar o que a autora pretende com suas hipóteses.

O caminho, talvez com pedras, escolhido foi evidenciar os dispositivos de *decadência ideológica*, *cinismo* e *niilismo* em obras do escritor realista Machado de Assis, principalmente *Quincas Borba* (1891), e do dramaturgo Bertolt Brecht, sobretudo em *O casamento do pequeno Burguês* (1919), considerando as obras do primeiro um clássico exemplo do *realismo estético ontonegativo* e o segundo, do *realismo estético ontopositivo*, como evidenciarei no decorrer do texto.

Para isso, antes de mais nada, o desafio do primeiro capítulo será evidenciar a decadência ideológica da sociedade dividida em classes sócias distintas, mostrando também como surgiu a *pequena burguesia*, tanto no Brasil quanto na Europa e como isso está plasmado nas obras escolhidas para análise. Depois, tentaremos evidenciar o que vem a ser o *realismo estético*, como este se diferencia do escolástico e de que forma estrutura-se como uma *vanguarda*; posteriormente, desenvolveremos a ideia de que há duas tendências dentro desse realismo: a ontonegativa e a ontopositiva, depois, e intrinsecamente correlacionadas às tendências, veremos de que forma estão estruturadas na sociedade, a partir das obras a serem analisadas, as forças produtivas ascendentes e as relações de produção descendentes e, por fim, apresentar como se constituem os realismos ontonegativo e ontopositivo, o que será desenvolvido com o suporte teórico de Nelson Weneck Sodré, das obras *Síntese de História da cultura brasileira* (1980) e *A história da burguesia brasileira* (1983), da obra organizada por Luís Eustáquio Soares *O realismo como vanguarda* (2020) e seu mais recente livro *As duas Guerras Frias* (2021). Por fim, dialogaremos com György Lukács, do texto “Marx e o problema da decadência ideológica” (2010), Karl Marx, da obra *Miséria da filosofia* (2017) e com outras vozes, como Jacques Rancière, de *A partilha*

do sensível (2009) e *Marx, estatuto ontológico e resolução metodológica* (2009), de José Chasin (2009).

O desafio do segundo capítulo é evidenciar a convergência das obras selecionadas no que tange à moral das relações sociais de produção burguesas e sua consequente ruína, desenvolvendo os conceitos de *kynismos* e *cinismo* presentes naquilo que este trabalho propõe ver como gênero satírico, o romance *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, com suas personagens protoburguesas e por isso também decadentes do período do Segundo Império brasileiro; e, como gênero épico, a peça *O casamento do pequeno burguês* (1919), já que o teatro brechtiano é considerado em dado momento histórico desta forma. Para compreender a evolução do *cinismo*, partirei da Grécia, bebendo na fonte da obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* (1988), de Diógenes Laértios, na qual o biógrafo dos antigos filósofos gregos narra a vida de outro Diógenes, o Sinópe, cujas anedotas são peças fundamentais para compreender o conceito do *kynismos*. Ademais, Peter Sloterdijk, filósofo alemão contemporâneo, autor de *A Crítica da Razão Cínica* (2012) será de grande valia para mostrar o metamorfoseamento do *kynismos*, *cinismo clássico*, para o *cinismo moderno*, o que está relacionado diretamente com a decadência da sociedade. Além dele, Luís E. Navia, em sua obra *Classical Cynism: a critical study* (2009), também trará contribuições importantes. Por fim, Jean-Marie Meilland (1983) e A. A. Long (2008), com contribuições menores, mas não menos importantes, completarão nosso cabedal teórico para mostrar como *kynismos* e *cinismos* pululam nos escritos de Machado de Assis e Bertolt Brecht.

Para o terceiro capítulo, já criado e recriado na imaterialidade do pensamento, o que esse trabalho pretende é mostrar o surgimento do *Teatro épico* porque Bertolt Brecht, sobretudo por ser este o tipo de escrita que mais aproxima Brecht de Machado de Assis, por desnudar a sociedade, quer fosse usando *cinismo*, dispositivo que será desenvolvido no capítulo anterior quer fosse usando *niilismo*, dispositivo a ser explicado no próximo capítulo, e provocava no espectador uma reflexão crítica sobre a realidade, não a vendo mais como algo imutável. Mas para evidenciar isso, faz-se necessário embrenhar-nos pela evolução do teatro, apontando os principais efeitos relacionados ao conceito de *distanciamento*, que modificaram a concepção que se tinha sobre a arte teatral. O referencial concernente a este capítulo começará pela

teoria do próprio dramaturgo em suas obras *Teatro Dialético* (1967) e *Escritos sobre Teatro* (2004), seguido por Walter Benjamin, em *Ensaio sobre Brecht* (2017) e *Tentativas sobre Brecht* (1987), além de Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (1985) e Gerd Bornheim, em *Brecht: A estética do teatro* (1992).

Por fim, propor - no quarto e último capítulo, mostrar como *niilismo* perpassa a épica brechtiana, a esta altura bem configurada no capítulo anterior; e a sátira machadiana. Para isso, utilizarei, sobretudo o aporte teórico de Friedrich Wilhelm Nietzsche, figura mais importante no que tange ao conceito, autor de obras como *A genealogia da Moral* (1887), *Assim falou Zaratustra* (1883) e *O anticristo* (2017); entre outras, além de também consultar a teoria de outros autores que se debruçaram sobre o niilismo, como Franco Volpi, da obra *O niilismo* (1999) Rossano Pecoraro, da obra *Niilismo* (2007) Luís Eustáquio Soares, com seu texto "Cinismo, niilismo e utopia" (2012), Vitor Cei, com sua tese intitulada *A Voluptuosidade do nada* (2015), entre outros que poderão nos guiar rumo ao entendimento do "nada". Ademais, na incursão veremos que as relações de forças produtivas, bem como as formas de dominação, também são decadentes, porque o jogo desigual lhes é inerente, e com isso produzem o niilismo; e faremos isso a partir de excertos das obras em análise.

CAPÍTULO 1:
A decadência ideológica das relações

1. SÍNTESE DE HISTÓRIA DA CULTURA BRASILEIRA: compreendendo o desenvolvimento de uma protoburguesia machadiana.

É preciso imergir no estudo realizado por Nelson Werneck Sodré, em sua obra *Síntese de história da Cultura Brasileira* (1980) para entender a formação cultural brasileira, tendo em vista que as considerações do teórico, no que tange à existência de uma pequena burguesia brasileira - que antecede a sedimentação da classe burguesa - possibilitarão a compreensão das relações sociais existentes na obra *Quincas Borba* (1891)¹, satirizadas pelo escritor Machado de Assis.

A partir das reflexões de Sodré, que faz uma análise da evolução histórico-cultural do Brasil, é interessante fazer o seguinte questionamento: o que é cultura transplantada? De acordo com o teórico, o modo de produção existente no Brasil antes da colonização portuguesa era das comunidades primitivas indígenas, que nada poderia fornecer à corte portuguesa, por objetivar acumular riquezas e poder.

O projeto de colonização brasileiro, como não poderia deixar de ser, replicou a estrutura de produção feudal/mercantilista dominante em Portugal, aproveitando-se para associar-se ao mercado de escravos negros em ascensão no Ocidente expansionista, residindo daí: 1) A divisão do território brasileiro em capitanias hereditárias, racionalidade tipicamente feudal; 2. A introdução de relações escravistas de produção, com o ciclo da cana de açúcar; 3. Dominância, ao menos até 1750, de uma estrutura de classe fixa, a do senhor de escravos e estes últimos.

¹Em sua tese *A Voluptuosidade do Nada* (2015), no capítulo 3, no item 3.1: o naufrágio da existência: nihilismo e modernidade capenga em Quincas Borba, Vitor Cei Santos traz as seguintes informações sobre a publicação da obra, que posteriormente foi editada para a versão do livro: “o folhetim Quincas Borba foi publicado em 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891, nas páginas de A estação: Jornal ilustrado para a família, periódico quinzenal editado pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro. Para a versão em livro, de 1891, Machado de Assis fez várias alterações no texto, acrescentando e, principalmente, suprimindo palavras, frases e até capítulos inteiros, de modo que as duas versões da obra têm diferenças fundamentais, do primeiro ao último capítulo”, p.146. Assim como ele, trabalharei com a versão final.

É possível visualizar, nesse contexto, um modelo de transplantação produtivo-cultural híbrido, com uma superestrutura imperial controlada pela coroa portuguesa, de base mercantilista e feudal; e uma estrutura de produção baseada em relações escravistas de produção. Enquanto a primeira monopolizava o comércio; a segunda, com o senhor de escravos como centro, monopolizava, ainda que de forma dependente, a produção.

Houve, desse modo, uma transplantação produtivo-cultural integral, porque não partiu de uma base produtiva precedente, ignorando a que existia, a do comunismo primitivo indígena, e, mais que isso, destruindo-a ininterruptamente, juntamente com o índio.

Esse modelo híbrido de transplantação cultural herdou um fardo histórico-produtivo pesado para o país, em função: 1) Da relação escravista de produção; 2. Da herança fidalga e sua relação com a posse da terra e de escravos; 3) Da constituição de uma estrutura produtiva de base colonial, porque dependente da metrópole e por isso mesmo baseadas em ciclos produtivos, como o do açúcar, do ouro, do café, por exemplo.

A transplantação cultural, no período em questão, inaugurou um processo econômico marcado pela estrutura de dependência, em que uma metrópole impõe uma condição de satélite econômico, cultural, institucional à colônia. A permanência desse modelo, mesmo após o fim do período colonial português, condiciona a continuidade de relações sociais de produção híbridas mesmo no interior do capitalismo, já plenamente desenvolvido, o que significa na prática o eterno retorno da superexploração do trabalho, com a atualização de relações feudais e escravistas de produção, ainda que disfarçadas de trabalho livre.

Como a história é dialética e desse modo marcada por contradições, seria preciso, para compreendê-la melhor, analisá-la em sua totalidade dinâmica, sendo essa a razão por que Sodré dividiu a cultura brasileira e três etapas, a saber:

1ª etapa: cultura transplantada anterior ao aparecimento da camada intermediária, a pequena burguesia;

2ª etapa: cultura transplantada posterior ao aparecimento da camada intermediária, a pequena burguesia;

3ª etapa: surgimento e processo de desenvolvimento da cultura nacional, com o alastramento das relações capitalistas.²

De acordo com o teórico brasileiro, as duas primeiras etapas são representativas da sociedade estruturada no período escravagista ou feudal, sendo que inicialmente quase não havia “camada social intermediária”, ou seja, a pequena burguesia, entre os dominantes senhores e os escravos. Entretanto, aos poucos há uma evolução e essa camada intermediária passa a existir e a ocupar posição importante no que tange à cultura. Por fim, na última fase, a burguesia passa a se configurar como a classe dominante no país. Neste período, o escravismo, em tese, não mais existia, embora houvessem ainda resquícios das relações ultrapassadas e análogas ao feudalismo, com boa parcela da população “vivendo em relações pré-capitalistas.” (SODRÉ, 1980, p. 8), sobretudo considerando a permanência da estrutura colonial de produção.

Para criar uma linha temporal que esclareça melhor quando surge a burguesia no Brasil, Sodré apontará que a historiografia parece aceitar a Revolução de 1930³ como o marco inicial que mostra o desenvolvimento das relações capitalistas, portanto, o momento histórico no qual a burguesia ascende e passa a protagonizar o papel de classe dominante, em todos os cenários e não somente no plano econômico, mesmo que não de forma absoluta, pois em algumas regiões as relações pré-capitalistas ainda se mantiveram por algum tempo. (SODRÉ, 1980 p. 8).

Tais relações são entendidas como decadentes neste trabalho e podem ser encontradas no romance machadiano *Quincas Borba* (1891), romance escrito antes de a burguesia se tornar classe dominante no país, mas que já apresenta elementos, narrados em dicção satírica, decadentes por evidenciar relações ultrapassadas do período que vai do Segundo Reinado à República Velha, o que é possível se notar, no enredo, com a presença dos senhores de terra, como o próprio a personagem *Quincas Borba*, sendo ainda o Rubião a encarnação desta tipicidade social, ao virar herdeiro do filósofo proprietário, e, como tipicidade representante de uma pequena

² SODRÉ, *Síntese de história da cultura brasileira*, 1980, p. 7.

³ Revolução por meio da qual, com apoio político-militar, Getúlio Vargas passa a ser Presidente da República, marcando o fim da República Velha, baseada na política “café com leite”, que alternava o poder entre os Estados de Minas Gerais e São Paulo.

burguesia ou protoburguesia⁴, o Cristiano Palha. Isso não é exclusivo de *Quincas Borba*, o mesmo ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que tem na figura do personagem principal, o Brás Cubas, um representante dos senhores de terra, cuja família patriarcal possuía escravos, inclusive. Como esquecer o episódio no qual o menino Brás montava no escravo Prudêncio? Além disso, há também o representante da protoburguesia por intermédio do personagem Cotrim.

Ora, protoburguesia e pequena burguesia objetivam a mesma relação entre classes? O que vem a ser a *pequena burguesia* para Sodré? Esta resposta virá logo adiante. De acordo com o teórico, a pequena burguesia brasileira surgira antes de que houvessem relações capitalistas de produção no Brasil, a partir da segunda metade do século XVIII e isso em função de um fenômeno curioso: a relação mimética com a pequena burguesia europeia, o que a torna tendencialmente mais voltada para o exterior do que para o interior, isto é, para os desafios nacionais concretos, sobretudo considerando a estrutura colonial de produção e assim a condição de país dependente.

A protoburguesia, por sua vez, diz respeito à burguesia brasileira em formação, considerando um período histórico em que as relações capitalistas de produção não eram dominantes, o que somente veio a ocorrer a partir da década de 30 do passado século e também o fato de que: “Uma das condições que influíram no nascimento e no desenvolvimento da burguesia brasileira – a condição essencial – foi o aparecimento do imperialismo”⁵

Protoburguesia e pequena burguesia se distinguem, assim, em função de posições de classe. A primeira é a classe que é a dona dos meios de produção; a segunda, por sua vez, é a classe que, como o nome diz, não sendo dona do meio de produção,

⁴ O termo proto burguesia será utilizado aqui tendo em vista que o prefixo proto, do grego prōtos, significa primeiro ou anterior. Ou seja, no que tange à formação da palavra protoburguesia, designará o momento histórico no qual há elementos germinais de valores burgueses, mas ainda sem a sedimentação dessa classe social. Já que a obra machadiana analisada foi escrita anteriormente ao desenvolvimento da burguesia no Brasil, o termo é mais pertinente para se referenciar às personagens que demonstram as características prévias da sociedade burguesa, como o casal Palha, por exemplo.

⁵ SODRÉ, *A história da burguesia brasileira*, p.134.

comporta-se geralmente como se fosse, marcando a si mesma como uma posição imaginária de classe, jamais real, concreta.

Evidentemente que esses dois fenômenos, o do pequeno-burguês e do protoburguês, não constituem uma particularidade brasileira somente, sendo um processo comum em locais nos quais as relações capitalistas demoraram a chegar ou nos quais as relações pré-capitalistas permaneceram por mais tempo do que era esperado. (SODRÉ, 1980). Na obra *Quincas Borba* (1891) isso fica evidente quando, por ocasião do recebimento da herança⁶, Rubião pensa em manter seu pajem, que também era escravo, evidenciando que as relações escravagistas, embora ultrapassadas, não era assunto encerrado para boa parte da sociedade cujos resquícios do colonialismo ainda eram evidentes, como se vê no trecho “era plano desse vender os escravos que o testador lhe deixara, exceto um pajem; se alguma coisa perdesse, o resto da herança cobriria o desfalque.” (ASSIS, 1891, p. 16). Tal ideia não prospera apenas porque o ex-professor acaba sucumbindo à ideia de que é melhor ter empregados importados, uma analogia à transplantação cultural, bem desenvolvida por Sodré.

Voltando à pequena burguesia, é na mudança da exploração da terra no que tange à agricultura para a exploração da mineração do ouro que há uma expansão das relações comerciais. A atividade mineradora é considerada nômade já que no momento em que um veio de mineração se esgotava, o minerador saía em busca de outros ares propícios para serem explorados. Com isso, o esquema social estabelecido até então e que criava um abismo entre dominador e dominado não encontra mais espaço, tendo em vista o caráter individual da atividade mineradora que possibilitaria que qualquer indivíduo pudesse se tornar rico. Por causa desta nova forma de trabalho, houve um aumento considerável da população da Colônia. (SODRÉ, 1980).

É nesse cenário que surge o mercado interno. Tendo em vista os novos interesses comerciais, a estrutura do latifúndio açucareiro, que buscava a autossuficiência, não

⁶ Sobre o episódio da herança, vale conferir o seguinte trecho do Cap. XV: “Herdeiro já era muito; mas universal. . . Esta palavra inchava as bochechas à herança. Herdeiro de tudo, nem uma colherinha menos. E quanto seria tudo? ia ele pensando. Casas, apólices, ações, escravos, roupa, louça, alguns quadros, que ele teria na Corte(...) Grifo nosso.

mais serviria para atender às demandas da nova organização social. Por isso, era preciso que outras regiões fornecessem produtos que deixaram de ser produzidos pelos mineiros. Assim, com esse novo comércio, tudo virava mercadoria e, conseqüentemente, uma nova divisão do trabalho também seria necessária. (SODRÉ, 1980). Ocorreu junto à ampliação da atividade mineradora, a multiplicação de atividades, tanto ramificações políticas quanto culturais, havendo ainda o desenvolvimento do aparelho estatal, inclusive, é nesta época que o poder público absorve o poder privado, invertendo a ordem anterior, na qual a sociedade açucareira, que mesmo sendo menor, controlava o primeiro até então.

Essa digressão teórica serviu como ponto de partida para entender que, ao desenvolver o conceito de decadência ideológica protoburguesa mais adiante, faremos isso tendo em vista que as relações que consideramos como decadentes são as estabelecidas nesta mesma relação que a disposta no trabalho de Sodré, vendo nas figuras típicas machadianas, em situações também típicas, as mesmas características históricas sinterizadas na obra do teórico, ora representadas por Rubião, que simboliza a classe dos donos de terra, ora pelo casal Palha, que representa a protoburguesia ascendente em conformidade com a presença do capital imperialista, sobretudo inglês, cada vez mais dominante.

Por fim, sobre o fato de não haver uma burguesia no Brasil dos anos machadianos, seremos obrigados, necessariamente, a fazer uma adaptação, analisando a existência de uma protoburguesia, no Brasil - sobretudo no que tange à obra *Quincas Borba* (1891) -, e traçando uma similaridade com a pequena burguesia alemã, sabendo, de antemão, tratar-se de certa anacronia.⁷ Faz-se relevante tocar neste ponto porque há uma relação direta com o conceito de decadência burguesa, mas a abordagem escolhida apela para a existência *ad aeternum* de uma decadência, desde a Idade Média, sofrendo apenas reconfigurações no decorrer da história, como deixou claro, Machado, no seguinte trecho do conto *Decadência de dois grandes homens*: “a

⁷ [Termo grego que provém de *ana* – contra e *chronos* – tempo]. Refere-se às alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Assim, o narrador pode antecipar acontecimentos ou informações (prolepse) ou recuar no tempo (analepse). Disponível em: [https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anacronia#:~:text=%5BTermo%20grego%20que%20prov%C3%A9m%20de,recuar%20no%20tempo%20\(analepse\).](https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anacronia#:~:text=%5BTermo%20grego%20que%20prov%C3%A9m%20de,recuar%20no%20tempo%20(analepse).) Acesso em 13/08/2022.

vida é uma eterna repetição. Todos inventam o inventado. ” Sendo assim, sigamos, caro leitor.

1.1. CRÍTICA MARXISTA A PROUDHON: entendendo o caráter pseudoburguês em Brecht

Karl Marx, em *Miséria da Filosofia*⁸ (2017) teceu duras críticas às reflexões de Pierre-Joseph Proudhon, filósofo e economista francês, no que tange à economia, à política, às categorias econômicas que formavam as relações de produção, porque para o teórico francês, essas categorias, além de serem abstratas, se apresentavam como formas imanentes e dissociáveis dos modos de produção particulares de cada período histórico, como se essas mesmas formas fossem eternas, portanto modelos idealistas aplicáveis em qualquer sociedade e que não se metamorfoseavam conforme a ordem social fosse sendo alterada, o que, para o materialismo dialético trata-se de uma impossibilidade. Deste modo, Proudhon peca por seguir um hegelianismo superficial que não consegue fugir de abstrações. (MARX, 2017).

A obra marxiana provoca o rompimento definitivo na amizade dos dois escritores, sobretudo porque Marx não se utiliza de eufemismos para criticar Proudhon, que, entre seus pares, já era bem respeitado quando o primeiro escreveu sua resposta à *Filosofia da Miséria* (1847). Na perspectiva adotada neste trabalho, a afirmação de Marx de que Proudhon buscava equilibrar as contradições porque era um representante da pequena burguesia⁹ é fundamental para analisar a construção, na peça *O casamento do pequeno burguês* (1919), de Bertolt Brecht, de personagens que representam essa pequena burguesia, entendida também como uma pseudoburguesia¹⁰, tendo em vista que os personagens Noivo e Noiva sequer

⁸ Obra publicada em 1847 em resposta à *Filosofia da Miséria* (1847), de Pierre-Joseph Proudhon, filósofo político e econômico francês, que objetivou criticar a filosofia alemã, considerado um *petit bourgeois* (pequeno burguês) pelo filósofo alemão.

⁹ Isso fica evidente nas duas últimas cartas de Marx, nas quais o teórico alemão afirma que Proudhon é um pequeno-burguês e ainda explica a razão. As cartas foram endereçadas a P.V. Ánnenkov, em 26 de janeiro de 1846 e a J.B. Schweitzer, em 24 de janeiro de 1865 – logo após a morte de Proudhon.

¹⁰ De acordo com o dicionário etimológico, o termo “pseudo” é de origem grega, a partir de *pseudēs* / *pseûdos*, que significa literalmente “mentira” ou “falsidade”. No que interessa a este trabalho, ao formar a palavra pseudoburguesia, designa um *status quo* não real no que tange ao conceito de burguesia. Ou seja, na obra *O casamento do pequeno burguês* (1919), de Brecht, o termo alude aos artifícios utilizados pelos noivos para fingirem ser partes da burguesia sem os sê-los, de fato.

conseguem se apresentar como a classe intermediária, pequena burguesia, já explicada com o suporte de Nelson Werneck Sodré, mas que se esforçam para manter as aparências de uma condição social na qual não se inserem, usando de artifícios para justificar, por exemplo, o trabalho artesanal – e sem técnica – que o Noivo executa nos móveis da casa, como se fosse algo feito por vontade e não por falta de capital.

Sobre o fato de Proudhon ser um representante da pequena burguesia, cabe ver o seguinte trecho do final da carta endereçada a P.V. Ánnenkov:

(...) **O senhor Proudhon é, da cabeça aos pés, filósofo e economista da pequena burguesia.** O pequeno-burguês, numa sociedade avançada e por exigência de seu estado, faz-se meio socialista e meio economista, isto é, deslumbra-se com a magnificência da alta burguesia e, ao mesmo tempo, solidariza-se com o sofrimento do povo. É, simultaneamente, burguês e povo. Em seu foro íntimo, ufana-se de sua imparcialidade, de ter encontrado o equilíbrio justo, que tem a pretensão de se distinguir do termo médio. Esse pequeno burguês diviniza a contradição, porque ela constitui o fundo do seu ser. (...)¹¹

Sendo assim, o que o pequeno burguês faz é não se comprometer nem com a alta burguesia nem com o povo, busca, antes, equilibrar as contradições e faz isso se utilizando de idealismo hegeliano, abstrato. É assim que figuras tão díspares aparecem na peça brechtiana *O casamento do pequeno Burguês*, como o Noivo, representante de uma pseudoburguesia e a Madame, representante da aristocracia, e apenas o primeiro tenta equilibrar as contradições, sendo a segunda responsável por boa parte do desconforto dos noivos no que tange à ruína dos móveis à medida que a peça evolui.

Ainda na carta endereçada a P.V. Ánnenkov, Marx aponta o equívoco de Proudhon ao separar o desenvolvimento social do desenvolvimento individual. Para o primeiro, os desenvolvimentos econômico e social estão atrelados e a sociedade é vista como o “produto da ação recíproca dos homens.”¹² O que isso significa? Que os homens não podem escolher a forma social que quiserem, porque a forma é determinada por relações produtivas, por graus de desenvolvimento da produção, do comércio e de

¹¹ MARX, *Miséria da Filosofia*, p. 196 – grifo nosso.

¹² *Ibidem*, p.188.

consumo. É isso que define a forma de organização social. Para Marx, a organização de determinada sociedade definirá também o tipo de Estado a ser adotado e não o inverso como imaginara Proudhon.

Pegaremos de exemplo a organização da sociedade medieval e o tipo de Estado absolutista, o qual fica obsoleto quando os valores burgueses passam a ser dominantes. Tal organização estatal não se aplica mais e modificações são feitas, sempre se movimentando do *socius* para a política. As formas sociais são herdadas, mas não são imutáveis, porque acompanham as contradições históricas. É fundamental entender que as formas econômicas são “transitórias e históricas”. Sempre que novas forças produtivas são incorporadas, como no caso das máquinas, os modos de produção automaticamente mudam, assim como as relações econômicas relacionadas a esses modos, porque as anteriores já não servem mais à nova configuração. (MARX, 2017). É assim que a personagem Madame, de *O casamento do pequeno burguês* (1919), demonstra ranço aristocrático em relação à nova organização social na qual não mais encontram espaço.

A questão da divisão do trabalho é outro abismo na obra de Proudhon, de acordo com Marx, pois para o primeiro essa divisão ocorre de forma simples, o que, se se considerar o mercado mundial desde a era feudal até a era industrial, não pode ser caminho profícuo. Há configurações sociais completamente distintas, e se o recorte histórico analisado fosse apenas o período entre os séculos XIV e XV, já seria possível notar as grandes transformações no que tange a divisão do trabalho. Uma coisa é pensar um mundo sem as colônias, sem a força econômica que a América conquistaria, outra é pensar apenas a partir do comércio interno. Esse é outro dos equívocos cometidos por Proudhon e criticados por Marx na *Miséria da filosofia* (2017).

Para Marx, Proudhon repete o mesmo erro dos economistas burgueses decadentes quando crê que as categorias econômicas são eternas e imutáveis, que não são, na verdade, leis históricas, que se constroem dialeticamente. Para o autor francês, essas categorias são algo místico, abstrato, portanto, conclui que as relações reais são a representação da abstração. Pior do que esse entendimento é crer que certas categorias são boas porque emanam de Deus. Proudhon defende que monopólio e

concorrência, duas categorias econômicas, embora antagônicas, que se entredevoram, e por serem emanações divinas, encontram sua síntese divina e que isso os equilibra, fazendo valer apenas o lado bom. (MARX, 2017).

O problema do teórico pequeno burguês é justamente fazer essa síntese e crer que isso pode ser aplicado a qualquer organização social. As forças produtivas estão intrinsecamente ligadas às transformações históricas que não tem seu *a priori* no plano das ideias, mas sim a partir da materialidade, das relações sociais de produção. Tais transformações estão conectadas às contradições, que ocorre sempre na relação dominador versus dominado, que se modificam também historicamente, ganhando novas nomenclaturas, como nobreza e escravos; burguesia e proletariado/operariado. Novas configurações surgem a partir da decadência ideológica de um dado período histórico, como ocorreu na passagem do Absolutismo - quando os valores da aristocracia não mais serviam a emergente classe burguesa e, posteriormente, quando a própria burguesia se torna decante por negar os próprios valores -, para um formato de Estado Republicano.

1.2. A DECADÊNCIA IDEOLÓGICA PEQUENA-BURGUESA E BURGUESA

Para entender o que vem a ser o conceito de *decadência ideológica* que adotaremos neste trabalho, faz-se importante considerar o seguinte excerto da obra *As duas Guerras Frias* (2021), de Soares:

Decadência ideológica o é, assim, para os oprimidos, quando são tomados pela ideologia dominante de uma época, e, em se tratando de arte, é sempre sob o ponto de vista destes últimos, lutando contra a sua própria decadência ideológica, o critério de valor que este livro adotará, diferenciando artes de decadência ideológica daquelas que afirmam o porvir dos povos e das classes trabalhadoras.¹³

A citação de Soares nos é cara porque evidencia que a decadência ideológica passa pela incorporação dos valores de uma classe opressora pela classe oprimida, que acaba perdendo sua própria ideologia. Isso não somente no campo das artes, que fique claro. Ademais, também auxilia na compreensão das artes produzidas na

¹³ SOARES, *As duas Guerras Frias*, p.5.

contramão dessa decadência e que “afirmam o porvir dos povos”. Artes essas que servem de base para nossas análises, como é o caso das obras machadianas e brechtianas. Para coadunar com o teórico mineiro, é interessante estabelecer diálogo com Lukács, já que o desenvolvimento das ideias aqui defendidas, sejam sobre a decadência ideológica ou o marxismo, encontra suporte em alguns de seus pressupostos teóricos, como em sua obra *Marxismo e teoria da literatura* (2010).

Para reforçar o entendimento sobre a *decadência ideológica*, e sua gênese, vale lembrar que para o teórico húngaro, a partir da releitura de Marx e Engels, a burguesia foi revolucionária já que ensejou o porvir histórico contra a aristocracia e o clero - contra as classes dominantes do modo de produção feudal. Exatamente neste momento, ela foi revolucionária, conseguindo inclusive o apoio de camponeses e de operários, traíndo a ambos posteriormente. Quando, no entanto, a burguesia assume o poder político, que é o poder de Estado (a Revolução Francesa é um exemplo simbólico), ela não mais tem interesse em disputar o porvir, no âmbito da luta de classes.

A burguesia simplesmente tornou-se o centro do poder da civilização burguesa. Sendo assim, é nesse momento que a ideologia burguesa se torna decadente. O conceito de *decadência ideológica*, portanto, refere-se ao momento histórico no qual a burguesia passa a usar táticas e estratégias diversas para eternizar o seu domínio de classe, no interior do modo de produção capitalista. *Decadência ideológica* por isso é uma apologética do mundo existente porque é o mundo em que a burguesia é a classe dominante. Não se pode esquecer que a luta de classe disputa o futuro. Uma ideologia revolucionária é uma ideologia que disputa o futuro. Uma ideologia decadente é uma ideologia que eterniza o presente, procurando evitar que os oprimidos percebam que a história é uma construção humana e, assim, jamais é eterna.

Assim sendo, sobretudo a partir da análise de *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, e o *Casamento do pequeno burguês* (1919), tentarei mostrar que tais obras¹⁴ trazem narrativas antagônicas à decadência ideológica. Entretanto, é preciso ficar

¹⁴ protoburguesa, no caso de Machado; e pseudoburguesa, no caso de Brecht.

claro que a luta contra a decadência não ocorre a partir das personagens constituídas, que tanto em Machado quanto em Brecht não fogem a essa ideologia, mas a partir do processo artístico dos dois autores, que evidenciam crítica e cinicamente as tipicidades humanas protoburguesas do Brasil no período do Segundo Reinado e início da República Velha, no caso do primeiro; e as figuras típicas pseudoburguesas da Alemanha, pós Primeira Guerra Mundial, no segundo.

Tendo em vista o posicionamento lukacsiano que concebe a história como um processo contínuo que não ignora a luta de classes, incluindo suas contradições, por isso contrapondo-se ao idealismo; e também partindo dos seguintes desafios que a estética lukacsiana precisa enfrentar, de acordo com Soares, que são: “1) é a arte que objetiva o ser social¹⁵, historicamente constituído; 2) é a arte da luta de classes como motor da história.”¹⁶, veremos que as artes, sejam literárias ou não, especificamente as produzidas no seio da *decadência ideológica* coadunam com uma concepção da arte que além de demonstrarem pouco interesse no ser social, historicamente constituído, ainda buscam apagar, ocultar, esconder a luta de classes como parte fundamental da evolução histórica. É exatamente por isso que o materialismo histórico será antagônico às artes representativas da *decadência ideológica*.

De uma outra forma, mas para reforçar a gênese da decadência, lanço a questão: quando teve início a decadência da ideologia burguesa? Segundo Lukács, a decadência tem início “quando a burguesia já domina o poder político e a luta de classes entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico”¹⁷, ou seja,

¹⁵ Em *Para uma Ontologia do ser social, tomo I* (2012), o filósofo Lukács, pondera que o ser social é uma expressão do gênero humano que nasce da relação homem x natureza, processo no qual o ser humano, a partir de uma necessidade ou finalidade contempla a natureza, e a partir disso idealiza conscientemente uma intervenção que o beneficiará de alguma forma, a isto podemos, grosso modo, chamar de trabalho. O animal, diferentemente, ao interferir na natureza, o faz de modo instintivo.

O ser social, entendido a partir da leitura marxista de Lukács, é constituído a partir do por teleológico do trabalho, que é fundamental para o desenvolvimento humano. Exemplo claro disso é que o uso que o homem faz das pedras para vários fins, desde eras remotas, ideia que o levou a fazer fogueiras, para se aquecer, mas que teve desdobramentos, evoluções a partir da primeira ideia. Então o homem descobriu que podia fazer casas, armas, objetos de culinária, entre outros, o que o diferencia do animal, que não objetiva a natureza, pois não consegue produzir por teleológico do trabalho já que o trabalho é uma produção exclusivamente humana, com finalidade, mas sem imutabilidade. O caráter mutável do ser está no fato de que o trabalho sofre constantes modificações derivadas de novos fins que se desdobram sobre os fins antecedentes e esses novos fins, que são historicamente construídos, também transformam qualitativamente a vida do homem.

¹⁶ SOARES, *As duas Guerras Frias*, p. 11

¹⁷ LUKÁCS, *Marx e o problema da decadência ideológica*, p.51

poucos anos após a burguesia ocupar o controle político-econômico, outrora dominado pelo feudalismo. O cenário passa a ser o de conflito entre a burguesia e o proletariado, já que a primeira deixou de protagonizar o porvir dos povos, encarnando os ideais que antes eram dos nobres do período feudal.

O período é considerado decadente porque os valores que antes serviram para justificar a existência de uma sociedade ultrapassada, bandeiras da própria burguesia, não serviam mais já que entre a teoria e a práxis um abismo se abriu. As contradições que antes, entre feudalismo e os representantes da nascente burguesia, eram ressaltadas, passaram a ser, no contexto entre esses representantes e o novo elemento social, o proletariado, invisibilizadas, para não se configurarem essas novas contradições como elementos importantes e revolucionários.

A propósito das contradições sociais, que têm íntima relação com a divisão da sociedade em classes sociais distintas, é importante trazer à tona uma citação de Marx sobre a luta de classes, a saber:

[...] dobrou finados pela ciência econômica burguesa. Agora não se trata de saber se este ou aquele teorema é verdadeiro, mas sim se é útil ou prejudicial ao capital, cômodo ou incômodo, contrário aos regulamentos da polícia ou não. Em lugar da pesquisa desinteressada, temos a atividade de espadachins assalariados; em lugar de uma análise científica despida de preconceitos, a má consciência e a premeditação da apologética.¹⁸

Essa citação de Marx evidencia que a burguesia, ao ocupar o lugar da sociedade feudal, passa a controlar os cenários socioeconômicos, científico e também literário. Essa concepção marxiana é reiterada de *O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte* (2011), também de Marx, quando o filósofo alemão evidencia que a burguesia passou a ocupar o mesmo espaço antes ocupado pela sociedade feudal, a saber:

a burguesia tomava consciência, com razão, de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo voltavam-se agora contra ela; que toda a cultura que havia gerado rebelava-se contra a sua própria civilização; que todos os deuses que criara a haviam renegado.¹⁹

¹⁸ MARX, *apud* LUKÁCS. *Marx e o problema da decadência ideológica*, p. 51.

¹⁹ MARX, *O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, p. 80.

Haverá, assim, no período da decadência ideológica, uma tomada por parte da classe dominante de todas as áreas da produção, sejam no campo das artes ou não, o que fará com que muitos escritores escrevam também, contaminados que foram por essa ideologia decadente, obras que não façam da realidade constituída palco de sua escrita, criando obras anacrônicas e sem mostrar as contradições da época.

É por isso que em nossa perspectiva, o personagem Rubião, de *Quincas Borba* (1891), é um representante autêntico/estético de obra realista, porque soube encarnar as tipicidades singulares e representativas de relações sociais e culturais de produção ultrapassadas, e anacrônicas também. (SOARES, 2021). O ex-professor e herdeiro de Quincas Borba - o filósofo e não o cão - é a tipicidade clara do ser provinciano despreparado para o mundo pré-capitalista emergente do Segundo Reinado brasileiro. Ele representa não apenas outras tipicidades literárias, mas também aquelas tipicidades humanas, ultrapassadas e decadentes que andam sempre na contramão da realidade histórica, que se atualiza no pôr teleológico das relações sociais.

1.3. A ATUAÇÃO CONSCIENTE DO SER NA REALIDADE

Fazendo uma digressão para retomar o segundo dos dois axiomas teóricos-científicos caros a Lukács no que tange à consciência, Soares, ainda na obra *As duas Guerras Frias* (2021) deixará evidente que a objetivação da realidade não significará que a consciência será um efeito passivo do modo de produção dominante, mas que para atuar conscientemente na realidade será necessário conhecer sua totalidade dinâmica (SOARES, 2021), e parte da seguinte citação de Lukács contida no primeiro volume de *Estética: cuestiones preliminares y de principio* (1966), como se pode conferir:

Para el materialismo, la prioridad del ser es ante todo una cuestión de hecho: hay ser sin conciencia, pero no hay conciencia sin ser. Pero de eso no si sigue en modo alguno una subordinación jerárquica de la conciencia al ser. Al contrario: es prioridad y su reconocimiento

concreto, teórico y práctico, por lá consciencia , crean por fin la posibilidad de que la consciencia domine realmente al ser.²⁰

Essa citação do filósofo húngaro é fundamental para que se entenda que a existência do ser social é anterior à consciência já que “existe ser sem consciência, porém não há consciência sem ser”, embora isso não pressuponha que uma exerça sobre a outra um lugar privilegiado. O que fica posto é que o ser social pode ou não sofrer atuação da consciência, mas, para isso ocorra, é preciso que a segunda conheça a primeira. (SOARES, 2021).

Essa volta toda serve apenas para que fique evidente que, para nós, a partir da estética realista, é necessário se ater aos dois princípios: *objetivação do mundo* e a *luta de classes* como processos indissociáveis da história, isso sem que a arte perca sua autonomia, tanto em seus aspectos cotidianos e científicos, mesmo ao representar as particularidades humanas, que são também determinadas socialmente, e são objetos da arte, já que não separamos arte da sociedade, sendo a própria sociedade matéria da arte, como teorizado por Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009).

Ou seja, ainda que represente particularidades humanas, a partir da realidade, como o faz Machado de Assis, em *Quincas Borba* (1891) e em outras obras; e também Bertolt Brecht, em *O casamento do Pequeno Burguês* (1919), bem como em *Mãe Coragem e seus filhos* (1941) e outras peças; a arte ainda manterá sua imanência naquilo que lhe é muito particular, sua forma de representar a vida, porque tanto arte quanto a realidade são produtos humanos determinados socialmente. (SOARES, 2021).

1.4. A IMANÊNCIA DA OBRA REALISTA

²⁰ LUKÁCS. *Estética: cuestiones preliminares y de principio*, p.19. “Para o materialismo, a prioridade do ser é, antes de tudo, uma questão de fato: existe ser sem consciência, porém não há consciência sem ser. Entretanto, isso não quer dizer, em modo algum, que exista uma subordinação hierárquica da consciência ao ser. Ao contrário: essa prioridade e seu reconhecimento concreto, teórico e prático, pela consciência, criam, por fim, a possibilidade de que a consciência domine realmente o ser.” (Tradução nossa)

No período de evolução da decadência burguesa, que se inicia, como já dito, após a ascensão da classe burguesa e fomentada pelas contradições entre esta classe e o proletariado; Lukács salienta que

a literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e de vivências singulares, que devem se referir às relações sociais da época somente em última instância, e tampouco devem revelar necessariamente uma conexão direta com o contraste entre a burguesia e o proletariado.²¹

O que está implicado nisso? Ora, que se faça uma literatura, antes de mais nada imanente, mas que o imanente aqui fique claro que não é apenas relativo à uma forma/estrutura a seguir, mas sim o imanente que não discute as contradições históricas concomitantes ao nascimento de dada obra literária. Não é que seja proibido certo reflexo social, mas a decadência da ideologia burguesa leva escritores a mostrarem a sociedade sem os conflitos adjacentes ao entorno sócio-histórico. Isso não quer dizer, necessariamente, que o conflito que realmente interessa seja o vir-a-ser das contradições entre nobreza e escravos, na era medieval; entre burguesia e proletariado, na era moderna; mas pode, antes de mais nada, ser o contraste dentro da própria classe dominante e seus valores.

De acordo com Lukács, para fugir à ideologia da burguesia no campo literário, quanto mais os “escritores penetram em profundidade no conhecimento da realidade social, tanto mais os problemas centrais passam ao primeiro plano de seus interesses, ideológicos ou literários”²². Ao partir da realidade, e ao fazê-lo, passar por cima de seus próprios preconceitos e postura classicista, como fizera Balzac, o escritor conseguiu realizar aquilo que Engels chamou de “trunfo do realismo”, ou seja, a despeito da simpatia ou reconhecimento que o escritor tenha em relação aos valores burgueses, já decadentes àquela altura histórica, mostrar o conflito que realmente importa, sem se deixar levar pela falsa ideologia burguesa. Para Lukács, o triunfo do realismo “não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade.”²³

²¹ LUKÁCS. *Marx e o problema da decadência ideológica*, p. 74.

²² *Ibidem*, p. 75.

²³ *Ibidem*, 76.

De fato, empreender por tal caminho é tarefa árdua, de acordo com o escritor húngaro, pois muitos escritores da época já tinham sido seduzidos pela apologética, reificando a realidade a ser compartilhada. Então, para escapar das armadilhas dessa mesma apologética, muitas vezes é preciso travar lutas e vencer conflitos íntimos. Certos escritores conseguiram impor as suas obras uma concepção pessoal do mundo, importando-se pouco ou nada com o reconhecimento ou rejeição que receberiam, mas esse caminho ainda não se mostrou suficiente tendo em vista que “a relação entre concepção de mundo e atividade literária é extremamente complexa”, de acordo com Lukács. Porque não basta ao escritor ter apenas convicção de executar um trabalho realista, pois entre o desejo e o fazer é preciso verificar se a consideração feita da realidade ocorreu sem preconceitos ou se houve barreiras que bloqueou esse autor de “se entregar as riquezas da vida social.”²⁴

Os escritores realistas do tempo da decadência ideológica da burguesia encontraram dificuldades para escrever obras nas quais não ocorresse uma evasão da realidade, sobretudo porque a concepção de mundo muito particular àquela época, superficial, fugindo dos óbices sociais, fazia com que a própria visão desses escritores fosse também rasa, sem focar na superação de preconceitos que deveriam ser ultrapassados. O fato de ser comum no tempo da decadência que a estética tivesse como proposta uma arte cuja essência fosse a de seguir tendências fortemente antirrealistas só agravava ainda mais a evolução dos escritores. (LUKÁCS, 2010).

Lukács não propõe que os escritores tivessem uma concepção de mundo que fosse o materialismo dialético marxiano, mas cita o problema da falsificação da realidade, realizada pelo escritor burguês, por ignorar as contradições particulares da época, seja de forma consciente ou não. Porque, para o autor, existe a realidade percebida e/ou vivida e sua ideologia e preconceitos adquiridos, o que tem caráter crucial neste confronto é qual caminho será escolhido, porque dependendo da escolha, o conflito que realmente importa não será ignorado a despeito da simpatia que o autor possa ter com os próprios valores decadentes burgueses, como já fizera triunfantemente Balzac. (LUKÁCS, 2010)

²⁴ *Ibidem.*

Ainda de acordo com o filósofo húngaro

o imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível que de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva.²⁵

De fato, a literatura pode mostrar o homem em sua total potencialidade, representando os contrastes típicos, em situações típicas, particulares, mas que nem por isso deixem de ser universais também, já que subjetividade e objetividade são facetas de uma mesma moeda chamada homem. A literatura também pode mostrar tanto lutas quanto conflitos, sejam de ordem material ou imaterial (vida real/vida espiritual). Ao conhecer o homem, em todas as facetas de sua existência, o escritor, que se propõe realista, chegará ao triunfo do realismo. Mas, para chegar a esse triunfo, não basta apenas conhecer o homem, é preciso também ter autoconhecimento, pois, de acordo com Lukács “não é possível que o homem supere em si mesmo os traços da decadência sem conhecer e compreender as mais profundas estruturas da vida, sem quebrar a casca superficial que (...) a ideologia da decadência mumifica e vende como algo definitivo.”²⁶ Porque não é raro acontecer de um escritor sequer perceber os preconceitos classicistas já entranhados em si e, com isso, não conseguir, ainda que se proponha, a fazer uma escrita realista, sobretudo por não conseguir ver o mundo com lentes que lhe possibilitem fugir das armadilhas da decadência, notando as contradições sociais. Lukács observará que

se a literatura decadente exclui cada vez mais de sua estética a ação e o enredo, considerado como ‘anacrônicos’, isto ocorre para que possam ser defendidas as tendências próprias da decadência. E isto porque a realização de um enredo, de uma verdadeira ação, conduz inevitavelmente a fazer com que experiências e sentimentos sejam submetidos à prova do mundo exterior, sejam pesados na balança de sua ação e reação sobre a realidade social e, desse modo, considerados pesados ou leves, genuínos ou espúrios.²⁷

Por isso é que os escritores decadentes, em sua introspecção, podem fazer de seu mundo interior um lugar à parte do mundo exterior, sem conexão, a-histórico. Esse

²⁵ LUKÁCS. *Marx e o problema da decadência ideológica*, p. 80.

²⁶ *Ibidem*, p. 81.

²⁷ *Ibidem*, p. 82.

lugar escolhido pelos decadentes é, ao mesmo tempo, seguro e terreno livre para o desenvolvimento dos preconceitos e adesão à ideologia de valores ultrapassados da burguesia. Além, claro, de apagarem os contrastes da realidade, sobretudo os ligados à luta de classes.

Os grandes realistas, de Balzac a Machado de Assis, voltaram as costas à teoria da decadência que coloca como tarefa à arte – e não somente no campo literário – de “não mais representar a real existência humana(...) Ela exige que o escritor represente esta aparência como o único modo de ser possível e real dos homens.” (LUKÁCS, 2010, p. 87). Quando escritores realistas fugiam/fogem do jogo partilhado da representação da aparência como aparência, traçando uma dialética de essência e aparência da existência humana, em sua totalidade, ainda que não quisessem/queiram, já estariam/estão em conflito com a classe dominante e com a própria ideologia decadente.

O critério de medida que o autor realista deve seguir é levar em consideração tanto as relações internas quanto externas, que travem dialética “entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade.”. Sendo assim, quanto mais autêntico for o critério de medida, que considera tanto as relações internas quanto as externas, tanto mais evidenciará as

contradições internas do desenvolvimento social, e tanto mais organicamente logrará o escritor relacionar aos grandes conflitos sociais o destino singular do personagem pelo qual se interessa. O puro relativismo empobrece o homem, o escritor e seus personagens.²⁸

Uma obra realista, que conheça e atenda a qualquer critério de medida para o peso objetivo social na sua criação, deve considerar que toda “ação representa ou a afirmação ou o fracasso de pessoas concretas, socialmente determinadas, em situações concretas e socialmente determinadas (...)” (LUKÁCS, 2010, p. 101). Deste modo, na criação artística, aparecerão reflexos de traços humanos e morais de tipicidades reais, ainda que ficcionalizados.

²⁸ LUKÁCS. *Marx e o problema da decadência ideológica*, p. 102.

Para Lukács, a riqueza interior de um personagem literário está na dialética entre suas relações, sejam elas internas ou externas, do franco diálogo entre o que está na “superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade.” Se este critério for seguido à risca, o de aproximação entre a essência e a aparência, o pensado e o vívido, ou seja, quanto mais próximo da realidade for a escrita, mais mostrará as contradições internas do desenvolvimento social e mais autêntico será seu trabalho.

Quanto mais amarrado o destino do personagem estiver aos grandes conflitos, mais próximo do triunfo do realismo a obra estará. (LUKÁCS, 2010). É assim que podem ser vistas as obras escolhidas como *corpus* de análise, *Quincas Borba* (1891) e *O casamento do pequeno burguês* (1919), tendo em vista que os conflitos ambientados no romance e na peça são conflitos de tipicidades humanas existentes, seja no Brasil do período entre o final do Segundo Reinado e a República Velha, seja na Alemanha pós Primeira Guerra Mundial. No primeiro, as tipicidades representativas da antiga aristocracia brasileira, dos senhores de terra contrastam com a emergente figura do protoburguês, que vem para disputar o poder com a classe dominante até então. No segundo, o mesmo processo se repete, respeitadas as devidas diferenças temporais, uma média de 50 anos, com tipicidades similares, como a representação da aristocracia alemã por intermédio da personagem Madame e a figura do pequeno burguês representada pelo Noivo.

Que fique claro que não se defende, em Lukács, a mera representação mimética da sociedade. Antes o contrário, para o autor húngaro é preciso narrar conflitos de modo tal em que a veracidade(objetiva) e a relatividade (subjativa) que é também um critério de medida, tracem uma dialética na qual é essencial saber o que é importante mostrar e o que não ocupa lugar especial na narrativa. Se o escritor não souber fazer esse jogo perderá “a mútua relação viva entre privado e social, entre individual e típico.” Para o autor, “o elemento social, abstratamente captado, não pode absolutamente se encarnar em homens vivos(...)” (LUKÁCS, 2010, p.102), o que pode vir a ser um problema para um escritor que não tenha compreendido bem esse critério e acredite que a obra realista tenha o compromisso de fazer o reflexo integral das tipicidades humanas.

Soares, fazendo uma leitura da obra *Literatura e humanismo* (1966), de Carlos Nelson Coutinho, dirá que o realismo estético está vinculado à teoria marxista, bem como também está “desafiado a produzir um verdadeiro reflexo estético da realidade.” (SOARES, 2020, p.7), o que já ficou claro não ser apenas um reflexo exato, sem mediação estética, para não cair em armadilhas da apologética.

Esta relação ocorre porque o marxismo é “a teoria do reflexo autêntico da realidade” e para ilustrar como este vínculo ocorre, Soares dialoga com o filósofo José Chasin, da obra *Marx, estatuto ontológico e resolução metodológica* (2009), na qual o filósofo faz o seguinte apontamento: “o pensamento marxiano considerou, universalmente, que autonomizar a razão ou a consciência e seus produtos é operar sua transmutação em substância mística” (CHASIN, 2009, p. 110). Bem, é preciso dizer que a autonomização da razão foi um processo não natural promovido pela burguesia, desde 1848, época da revolução parisiense que fomentou outras revoluções, inclusive no Brasil, como a Revolução Praieira (1848-1850), em Pernambuco, ainda que essa classe no país naquele momento fosse a intermediária e não propriamente a burguesia que se desenvolveria apenas a partir de 1930, sobretudo após o *crash* da bolsa de Nova Iorque, que influenciará diretamente no preço e importação do café, por exemplo, o que exigirá uma nova configuração nas relações de produção.

No plano mundial, a burguesia decadente entendeu que era preciso separar economia, política e ciências. Isso não aconteceu para que cada um desses campos se tornasse especialista, como podia ser erroneamente promovido, mas sim para que, ao separá-los, fosse mais fácil fragmentar também a reflexão sobre as contradições próprias da sociedade dividida em classes, isolando, também, o fenômeno ontológico do ser social, como se as áreas não tivessem conexão. Embora, no texto citado de Lukács fique clara a impossibilidade de abordar tudo sobre a apologética e a decadência, o teórico húngaro apresenta dois pontos fundamentais utilizados pelos apologetas da decadência, que são: “evasão da realidade” e “tendência à mistificação”.

O primeiro ponto diz respeito à nova concepção dos apologetas a de não abordar mais as contradições da sociedade, sobretudo porque fora exatamente isso que a burguesia fizera antes das Revoluções (Industrial e Francesa) para conseguir mostrar

que as relações de produção não condiziam mais com os anseios da nova sociedade que estava no seu porvir, que tais relações feudais estavam ultrapassadas; e, de fato, estavam. Este novo comportamento da burguesia, a de esconder as contradições que passam a surgir desde sua ascensão, ou seja, desde a tomada de poder, não são ingênuas e, obviamente, pretendiam mitigar qualquer evidência de que também essa nova configuração da ordem social estava ultrapassada e não mais atendia aos anseios de parte da sociedade agora chamada, no seio do avanço industrial e capitalista, de proletariado. Não interessava à burguesia, seja econômica ou politicamente dar visibilidade a tais contradições porque isso levaria a novas revoluções que colocariam em risco seu controle sobre as forças de produção. (LUKÁCS, 2010).

Para ilustrar melhor o trabalho dos apologetas da decadência, podemos citar ainda a partir da leitura do texto “Marx e o problema da decadência ideológica” (2010), de Lukács, a crítica que Marx e Engels, após a Revolução de 1848, fizeram a um opúsculo de François Guizot²⁹, quando este, ao fazer um estudo comparado entre as Revoluções Inglesa e Francesa, buscando diferenciá-las, o fez de forma anacrônica e, pior, ignorando, não de forma inocente, as contradições próprias dos países, sendo, desta forma, a-histórico, ignorando a diferença entre o desenvolvimento agrário destes locais, criando ainda uma mistificação religiosa em relação à primeira revolução, ao dizer que foi o espírito de Deus pairando sobre o exército quem impediu que Cromwell³⁰ se proclamasse rei, novamente ignorando as contradições que levaram essas sociedades a tais revoluções.

Fazendo isso, o historiador cria uma fuga numa pseudo-história, que também é muito subjetivista e mística, para não dizer idealista. Isso é, tanto para Marx e Engels, com anuência de Lukács, a tendência geral da decadência ideológica. É esse apagamento a-histórico das contradições que são indissociáveis da sociedade, seja ela qual for. (MARX & ENGELS,2007). De acordo com Lukács, os ideólogos da burguesia passaram a fugir, assim como liberais e democráticos o fizeram em face da revolução

²⁹ Historiador e político e, também, ministro francês.

³⁰ Oliver Cromwell era um fervoroso adversário do anglicanismo, do catolicismo e do poder real. Em 1628, foi eleito membro do Parlamento e destacou-se pela defesa do puritanismo e pelos ataques à hierarquia da Igreja da Inglaterra. Disponível em https://www.ebiografia.com/oliver_cromwell/. Acesso em 10/12/2022.

de junho de 1848, sem tentarem compreender cientificamente a luta de classes e suas causas. (LUKÁCS, 2010).

Sendo assim, e concordando com Soares, na contramão da fragmentação dos campos de conhecimento e produção intelectual, e para objetivar a realidade a partir da história constituída, “o realismo estético tornou-se a arte do pensamento marxista e este é uma resolução metodológica realista do ser social.” Deste modo, vemos que as obras realistas precisam, tanto na arte quanto na literatura, caracterizar “o estatuto ontológico-estético da resolução metodológica do reflexo objetivo do ser social.” (SOARES, 2020, p. 8).

Ademais, será importante ater-se ao critério de verificação para saber se uma obra realizou um reflexo estético e não apenas mimético do real, como mostra, Carlos Nelson Coutinho, em sua obra *Literatura e humanismo* (1966):

Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como central da crítica (não da estética) marxista, isto é, como o critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo estético do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo. Para uma crítica marxista e lukacsiana, toda grande arte, todo autêntico reflexo estético da realidade, é realista. O realismo deixa de ser uma simples escola literária, como é no caso da historiografia burguesa e no sociologismo vulgar, para se converter no critério de valor decisivo no julgamento das obras com finalidades artísticas.³¹

Uma questão já respondida, mas que merece reforço, que deriva da colocação de Coutinho é a seguinte: por que relacionar o realismo estético com a teoria marxista? A resposta, já dada, está no prefácio de Soares, quando argumenta, em franco diálogo com Chasin, que “o realismo estético se tornou, em potência e ato, a arte do pensamento marxista e este, por sua vez, é uma resolução metodológica realista do ser social.”³²

Tanto o realismo estético quanto o marxismo são partes de uma mesma equação cujo objeto será sempre o ser social constituído historicamente, independentemente se o

³¹ COUTINHO *apud* CORRÊA *et al.*, 2020, p.7.

³² SOARES, *O realismo como vanguarda*, p.8.

objeto a ser estudado será artístico ou não porque não há indissociabilidade entre a arte e a política; e também porque a arte é uma forma de representação da vida humana.

É por isso que, tanto um quanto o outro, marxismo e realismo estético, devem se ater às categorias do reflexo objetivo da realidade. Porque, para Soares, toda obra realista, seja na arte ou na literatura, por se configurar como um “estatuto ontológico-social da resolução metodológica do reflexo objetivo do ser social” (SOARES, 2020 p.8); assim como o próprio marxismo, seguirá as três categorias, a saber:

1. a singularidade, compreendida como o fenômeno; 2. a particularidade, aquilo que faz de algo profundamente individual, sem deixar de ser a expressão coletiva da humanidade; 3. e a universalidade, que pode ser interpretada como essência de uma estrutura social, tendo em vista o seu modo de produção historicamente constituído.³³

A partir dessas categorias elencadas por Soares, que servem tanto para o realismo estético quanto para o marxismo, entende-se que as formas representativas da arte precisam apresentar teor singular, particular e universal. Mas, como isso acontece? Embora, o reflexo objetivo da realidade da ciência marxista seja referenciado no universal e a arte realista se expresse por meio da particularidade, isso não pressupõe que sejam divergentes, mesmo que o caráter particular do ser social, à primeira vista, seja-lhe muito peculiar, como as emoções, crenças, a própria sobrevivência; mas, de acordo ainda com o teórico, esse particular passa a expressar a humanidade porque compartilha historicamente essas particularidades, sejam boas ou ruins, como se observa no seguinte trecho:

no caso do realismo estético marxista, o particular ou o sensível, sendo o indivíduo, torna-se expressão da humanidade, mas não da humanidade abstrata, mas da humanidade historicamente constituída; a humanidade concreta emergida do modo de produção capitalista e, sobretudo, a que diz respeito ao período de decadência da fase imperialista do capitalismo, que é o atual.³⁴

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

Retomando a citação de Coutinho do início do texto de Soares, vê-se que a concepção de realismo adotada neste trabalho não é análoga a uma mera representação da realidade, mas sim àquela que faz uso estético do real, ressignificando-o, artisticamente, produzindo obras como *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O casamento do pequeno Burguês* (1919), de Bertolt Brecht, que apenas fazem parte de tantas mais, que por uma questão de método, ficarão de fora do escopo de estudo para não nos delongarmos muito nos caminhos da escrita.

Nas obras escolhidas, é possível ver a decadência da burguesia, dos valores da classe dominante já ultrapassados, amalgamados nas entranhas da escrita desses autores que estão separados na história por mero meio século. No decorrer do texto, outras obras serão chamadas para uma dialética, ora convergindo ora divergindo do realismo estético.

De acordo com Luís Eustáquio Soares há quatro períodos de decadência da civilização burguesa, que serão os mesmos tanto para a pequena burguesia quanto para a pseudoburguesia, que se norteiam pelos seguintes referenciais:

1) a produção literária do realismo estético é a arte de resistência aos períodos de decadência ideológica em que se inscreve, não sendo nesse sentido, uma escola ou estilo de época, mas uma forma artística de expressão humana da realidade histórico-social objetiva; 2) as manifestações estéticas antirrealistas e pseudorealistas são formas literárias de decadência ideológica, representando a ideologia dominante do período em que são produzidas.³⁵

Sendo assim, fica evidente, no primeiro referencial, que o realismo estético citado pelo autor não se configurará como a escola literária conhecida como Realismo, este com R maiúsculo, como ocorre em todas as nomenclaturas das escolas literárias. Para que fique ainda mais claro, este conceito diz respeito à mentalidade artística que terá como objetivo criar uma produção literária que confronte a decadência ideológica em dado período histórico, e não necessariamente a que coincide com o início da decadência, que não esconda as contradições sociais, como o fizeram os escritores decadentes.

³⁵ *Ibidem*, p. 6.

A perspectiva adotada aqui ignora marcações cronológicas de escolas literárias, portanto, obras barrocas ou modernas podem se inserir naquilo que tanto em Lukács quanto em Soares é conhecido como *realismo estético*, desde que estejam em consonância com os critérios e categorias particulares dessa concepção de análise ontológica do ser social.

Além disso, vê-se, a partir do segundo referencial, que “manifestações estéticas antirrealistas e pseudorrealistas” são representações da decadência ideológica que representa a classe dominante de sua época (SOARES, 2020), ou seja, não objetivando a realidade histórico-social, ignorando as contradições da sociedade, é o que fazem obras naturalistas e surrealistas, por exemplo, ainda que as primeiras mostrem a classe social dominada, mas o fazem criando tipicidades animais e pré-determinadas, seguindo correntes, como o determinismo, surgidas com o claro objetivo de justificar a dominação da classe burguesa sobre o proletariado, que é obrigado a estar sempre no mesmo lugar dos invisíveis da sociedade, como um eterno retorno daqueles jamais poderão controlar as relações de produção.

Deste modo, uma última observação faz-se necessária: na perspectiva deste trabalho, obras tanto antirrealistas quanto pseudorrealistas não serão apenas as que se inserem em períodos literários conhecidos como o Naturalismo e Realismo escolásticos. Isso porque, se uma obra não consegue fugir à reificação da forma, fazendo assim um jogo que, para dialogar com Jacques Rancière, de *A partilha do sensível* (2009), não consegue romper com o partilhamento desigual do *sensível* no campo das artes, justamente por ser ater à estrutura em detrimento do conteúdo, tampouco irá plasmar o pôr teleológico do trabalho para si porque a relação entre as forças produtivas ascendentes e também as relações de produção descendentes são atrasadas, ultrapassadas, decadentes, dentro daquilo que conhecemos e vivenciamos, de maneira estrutural e, muitas vezes, sem qualquer noção disso, como a sociedade capitalista. Portanto, qualquer obra poderá, a qualquer tempo, ser antirrealista ou pseudorrealista.

O que ocorre, de acordo com Lukács, é a (re)produção em massa³⁶ de obras que serão “abertamente apologéticas da literatura patrocinada pela burguesia reacionária, uma longa cadeia de tendências (...) estão por princípio empenhadas em liquidar o realismo até mesmo em seus fundamentos”. (LUKÁCS, 2015, p. 155) O filósofo húngaro ainda ironiza o fato de que essas tendências se apresentam como ‘vanguardas’, já que a concepção é apenas a de ser a vanguarda que guarde o pôr teleológico do trabalho em si e nunca para si, cujo tarefa maior é a da defesa dos valores burgueses de controle dos meios de produção. Não é obviamente a vanguarda estética marxista.

Fundamentalmente, no entanto, “essa longa cadeia de tendências” das obras de arte representantes da decadência ideológica e, portanto, da apologética do mundo existente, expressa-se, no geral, do seguinte modo: 1. Tendências antirrealistas, assim designadas porque ocultam a realidade objetiva, em proveito de perspectivas idealistas, formalistas, autoexperimentais; 2. Tendências pseudorrealistas, assim designadas porque procuram representar a realidade, mas o fazem de forma parcial, sem perspectiva histórica, sem objetivar as particularidades humanas ao modo de produção dominante, ignorando que somos, antes de tudo, seres sociais.

Já que uma das categorias menciona a classe dominante, cabe aludir às palavras de Karl Marx e Friedrich Engels no que tange a essa classe e aos indivíduos que a compõem no seguinte trecho de na obra *A Ideologia Alemã* (2007)

(...) **A classe** que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. **Os indivíduos** que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também a consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica(...) ³⁷

³⁶ Talvez seja interessante ver mais sobre a reprodução em massa da obra de arte no ensaio benjaminiano “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”(1936), no qual o teórico faz uma importante reflexão sobre como a reprodutibilidade técnica foi responsável pela decadência da “aura”, outro conceito benjaminiano. Com a reprodução em massa, qualquer objeto artístico perderia seu caráter único, singular e autêntico, o que também teria impacto direto ao seu valor.

³⁷ MARX & ENGELS, *A Ideologia Alemã*, p. 47 grifos nossos.

Como pode se ver, a classe dominante controla tanto o meio de produção material quanto o espiritual, além de os indivíduos que a integram terem plena consciência de sua dominação, o que lhes possibilita controlar tudo em determinada época histórica. É justamente por isso, por controlar até ideias, pensadores e escritores, que se encontra em algumas obras naturalistas, que são também manifestações pseudorrealistas, as tipificações de indivíduos de forma abjeta, animalesca, reiterando sua insignificância e invisibilidade na sociedade, a partir de um determinismo científico-social.

À guisa de ilustração de obra pseudorrealista, podemos citar *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, obra na qual o personagem português João Romão é o dono tanto do cortiço quanto da pedreira e da venda, que também age como dono de Bertoleza, sua escrava e amante, mostrando assim relações de produção que já não cabiam mais no seu tempo, mas que são apresentadas de forma a não mostrar o conflito que realmente importava ao tempo: a decadência da relação dominador *versus* dominado em quaisquer cenários de colonialismo ou imperialismo.

Na emergência do Segundo Reinado, as relações de produção descendentes do período colonial, como o escravismo, não faziam mais sentido, mas continuam a figurar obras antirrealistas, mostrando que o português ainda é o dominador, ainda que a maioria dos personagens não seja escrava, pouco muda diante da dupla pobreza com a qual é descrita: espiritual e social. Portanto, além de criar tipicidades fracas, que não plasmam a realidade do ser social, ainda traça uma caracterização inumana dos indivíduos, para que assim não possam, como as bestas que são, controlar o próprio destino.

O Mulato (1881), do mesmo autor, também mostrar figuras típicas em situações típicas e sem problematizar questões maiores na obra, como racismo/preconceito racial da sociedade oitocentista, partindo da ideia que a particularidade não é antinômica à universalidade (rejeição), a partir, por exemplo, de José Pedro da Silva, português, em relação ao filho que teve com uma escrava negra; e machismo (acordo feito entre José Pedro da Silva com o padre Diogo, após encontrar Quitéria, sua esposa, na cama com o religioso e a matar, ou seja, a vida/morte dela foi escondida tanto pelo marido quanto pelo amante, num jogo machista de preservação da liberdade masculina).

Como se pode ver nessas obras, são apresentadas particularidades que numa sociedade historicamente constituída, como vista neste trabalho, passa a ser também uma universalidade. Além dos citados, há outros trechos nos quais é possível encontrar aquilo que Lukács defende como “abertamente apologéticos da literatura patrocinada pela burguesia reacionária”, e também decadentes.

Tanto uma obra azevediana quanto outra servem apenas como ilustrações de obras pseudorrealistas que estão a serviço da classe dominante, naturalizando o que não deveria ser natural, ou seja, as tipicidades de figuras que ocupam, nas relações de produção, papel de dominado, tornando seu pseudolugar, o de eterno subalterno, normal, portanto, aceitável. Mas, o que nos interessa é analisar obras realistas, independentemente de anacronismos, porque não se trata de estudar o Realismo escolástico, como já esclarecido, aquele parado num tempo e espaço, mas sim de reconhecer, no decurso histórico, obras que plasmam a realidade, mostrando o pôr teleológico do trabalho para si, o que ficará cada vez mais claro nos caminhos desta escrita.

1.5. O REALISMO VANGUARDISTA

Entre a cópia imitativa e o capricho está a criação artística. Aqui, entre os polos está a realidade, transfigurada, mas essencialmente a realidade.

Raymundo Faoro, 1974.

Antes de chegarmos às razões que nos levam a dizer que o realismo é uma vanguarda, faz-se pertinente conceituar o que vem a ser o *realismo estético* a partir de dois autores, o primeiro é Luís Eustáquio Soares, que assim se pronuncia “o realismo estético pode ser definido como o estatuto artístico-ontológico da realidade social” (SOARES, 2020, p. 10); e o segundo, Engels, que em carta endereçada à Margaret Harkness, em 1888, a respeito do romance *City girl* (1887) da escritora inglesa, apontando que o realismo autêntico é aquele que consegue realizar “[...] a representação exata de personagens típicas em circunstâncias típicas” (MARX e ENGELS, 1986, p.70).

O que isso significa? Que tanto o primeiro quanto o segundo entendem que o realismo está desafiado a mostrar que o homem não é um ser passivo na sociedade e que sua tipicidade está diretamente conectada a situações sociais também típicas tanto das relações de produção ultrapassadas (colonialismo em face do capitalismo emergente no Brasil, por exemplo) quanto de relações de produção vanguardistas, o que não ocorre sem contradições (o realismo estético conforme o conceito aqui, por exemplo).

Ainda seguindo essa concepção, Soares dirá mais especificamente que “a literatura realista está desafiada a plasmar esteticamente o processo histórico real, de longa, de média e curta duração, sem separar passado e presente; o vivido e a civilização em que a experiência viva se expressa.” (SOARES, 2020, p. 36). Porque se não traçar esse caminho, o escritor poderá cair nas armadilhas formalistas-idealistas sem relação com a história, que sempre será a história da luta de classes.

A partir da contribuição de Marx e Engels, vemos que o realismo está desafiado a produzir um verdadeiro reflexo autêntico da realidade. Isso significa que o realismo estético pode ser entendido, e agora dialogando também com Soares, como uma forma de plasmação objetiva da realidade histórica, a partir do reflexo do cotidiano, que se dá pela dialética entre forças produtivas ascendentes e relações de produção descendentes, atrasadas. É, pois, uma ontologia que rompe com teorias precedentes porque concebe o ser social de forma indissociável do curso da história, sem anacronias.

Ademais, é preciso entender que o realismo estético abordado neste texto, e fundamental ao seu desenvolvimento, será entendido como uma vanguarda estética marxista, como descrita no prefácio, escrito por Luís Eustáquio Soares, da obra *O realismo como vanguarda* (2020). Portanto, como se observará adiante, o viés é marxista, sobretudo a partir da releitura do marxismo empreendida por György Lukács, em obras como *Marxismo e Teoria Literária* (2010) e *Ontologia do ser social II* (2013), por entender sua escrita sobre a temática como uma pedra filosofal, pois compreende que o marxismo é o caminho para entender a sociedade dividida em classes sociais antagônicas, num processo que não dissocia os estudos sociais dos fenômenos históricos, numa perspectiva materialista, nos quais os sujeitos se constituem nas mais variadas relações de produção, como fica evidente que o fazem tanto o escritor

alemão Bertolt Brecht quanto o escritor brasileiro Machado de Assis nas obras selecionadas para este estudo, e em outras dos mesmos autores, cada um em seus contextos históricos, entendendo que o realismo estético não se prende a marcações cronológicas.

Então, pode-se dizer que a concepção lukacsiana acerca do marxismo é revolucionária? Sim, sobretudo por propor uma renovação, uma volta aos textos de Marx e Engels, e é exatamente ao retornar aos textos marxianos que o teórico húngaro passa a defender a tese de que existe nos escritos dos teóricos alemães uma reflexão estética que mudaria sua própria concepção acerca do marxismo, porque, em seus primeiros textos, Lukács ainda era um idealista e isso só mudou após - já na década de 30 e por ocasião de sua viagem à antiga União Soviética - a leitura da obra *Os manuscritos econômico-filosóficos* (1844), de Marx, que foi o primeiro passo para a transformação teórico-conceitual do filósofo húngaro.

Esse foi o divisor de águas na escrita de Lukács, que passou a criar, sistematicamente, uma nova versão teórico-estética do marxismo, sobretudo, e de acordo com Soares, “tendo como eixo a oposição entre o realismo estético e as artes ideologicamente decadentes, como as antirrealistas e pseudorealistas.” (SOARES, 2021, p. 10). Essa colocação soariana é fundamental para minha concepção por acreditar que as obras analisadas nesta tese seguem exatamente o curso do eixo de oposição. Como ilustração, podemos dizer que tanto *Quincas Borba* (1891), do já citado Machado de Assis, quanto *O casamento do Pequeno Burguês* (1919), de Bertolt Brecht, se opõem às obras pseudorealistas, como por exemplo, *O cortiço* (1890) e *O mulato* (1881), ambas de Aluísio Azevedo, mais ainda é precoce adentrar nos detalhes desta oposição.

Para entender por que a teoria lukacsiana é de suma importância ao trabalho, é preciso apresentar dois axiomas marxistas teórico-científicos muito caros ao filósofo húngaro e que transformaram o marxismo naquilo que Soares chama de “teoria científica por excelência da história humana”, que são: “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes (ENGELS, F. & MARX, 2002, p. 40), trecho de *Manifesto do Partido Comunista* (1848); e o segundo, contido na obra de Marx e Engels *A ideologia Alemã* (2007): “Não é a consciência que

determina seu ser; pelo contrário, é o ser social que determina a consciência” (MARX & ENGELS, 2007, p. 94).

1.6. POR QUE O REALISMO ESTÉTICO É UMA VANGUARDA?

Para responder essa questão, o diálogo com Soares ainda é o caminho sem pedras a trilhar, pois, para o teórico, o realismo estético é na arte uma forma de vanguarda, mas o teórico salienta que seu entendimento difere da concepção mais comum deste termo, portanto sem relação com as vanguardas artísticas do século XIX e meados do século posterior. Essa vanguarda à qual se refere terá relação com o pôr teleológico do trabalho para si, de modo desalienante, o que só pode acontecer por meio dos processos artísticos de vanguarda, que buscam romper revolucionariamente a reificação seja nas artes ou no *socius*. (SOARES, 2020, p. 13) Ou seja, é preciso ter em mente que a objetividade do reflexo artístico da realidade precisa, necessariamente, estar consciente de que o capitalismo é um sistema que “tem como eixo forças produtivas revolucionárias” que ultrapassaram as relações sociais antecessoras, mudando o curso histórico.

Sendo assim, quando o escritor realista, numa perspectiva estética ontológica, faz a plasmação dos comportamentos da diversidade humana no interior contradições do sistema capitalista, faz com que esse realismo seja uma vanguarda imanente, mas imanente a partir do ser social constituído historicamente. (SOARES, 2020).

Isso ocorre quando o escritor produz a épica (Brecht, por exemplo), que terá por objeto antropomorfizar pores teleológicos do trabalho para si, nunca em si; como ocorre em *O casamento do pequeno Burguês* (1919), peça na qual valores burgueses vão se mostrando ultrapassados pouco a pouco, num jogo no qual a ruína dos móveis está diretamente conectada à ruína das relações alicerçadas nas aparências sociais, além de evidenciar, também, o conflito entre a aristocracia, representada pela Madame e seu Marido, e a burguesia, representada pelo Noivo.

Além da épica, também na sátira o processo se repete quando o escritor busca ironizar (Machado de Assis, por exemplo) tipicidades que parecem estar fora do curso histórico, sendo atropeladas pelas relações do sistema capitalista, como ocorre com

Rubião, figura despreparada para o convívio capitalista, de *Quincas Borba* (1891), que é enganado pelo casal Palha e por outras personagens que não tem escrúpulos quando se trata de dinheiro. Deste modo, é possível dizer que tanto uma obra quanto a outra são imanentes, mas cuja imanência não ignora as contradições da sociedade capitalista, mas que nem por isso caem no reflexo idêntico da realidade, o que não seria, na perspectiva do materialismo dialético, fazer uma obra realista estética. (SOARES, 2020).

Tudo isso, para Soares, tem relação como o fato de que no capitalismo,

a universalização da forma-mercadoria toma de assalto o cotidiano dos povos, ao impor o valor de troca e subsumir os valores de uso. Com isso, o trabalho e a linguagem, que são os dois vetores do reflexo cotidiano da realidade, tendem a perder a relação objetiva com esta última, situação que apresenta um desafio insubstituível tanto para o reflexo científico como para o reflexo estético do modo de produção capitalista, razão por que ambos terão inevitavelmente como tarefa (na perspectiva do materialismo histórico) objetivar as relações sociais de produção, subsumidas pelas relações mercantis fetichizadas.³⁸

O que isso quer dizer? Que tanto o trabalho quanto a linguagem perderam a relação objetiva com a realidade, deixando de plasmar as contradições justamente por ignorar a realidade cotidiana, o que não ocorre nas obras citadas de Bertolt Brecht e Machado de Assis, que na nossa perspectiva, não cedem à decadência ideológica da burguesia, mas, ao contrário, a denunciam.

Então, o desafio que se desenha na linha do horizonte é que o realismo estético mantenha o duplo estatuto de ser uma ontologia estética imanente e sempre partir do ser social concreto, historicamente constituído. Além disso, é necessário que se apresente também como reflexo estético-realista dos reflexos cotidiano e científico da realidade, não sendo apenas os dois últimos porque é preciso objetivar essa realidade, não caindo no erro de apenas refletir uma parte a parte daquilo que constitui o ser social historicamente constituído (SOARES, 2020). Um ser que ama é também o mesmo ser que revoluciona, que faz política, que intervém na realidade, que cede ou não aos valores, sejam eles burgueses ou não.

³⁸ SOARES, 2020, pp. 9-10.

De acordo com Soares, há três axiomas da vanguarda realista que precisam ser levados em conta, que são:

1º Axioma: A obra literária realista se produz plasmando esteticamente a forma e o conteúdo da luta de classes do processo histórico real, em sua dimensão objetiva, particularizada no destino das personagens, no caso do teatro e da narrativa de ficção; e na subjetividade universal-concreta do eu-lírico, no caso do poema, o que significa que, independente do gênero, o realismo estético objetiva-se desalienando as apologéticas do mundo existente das classes dominantes.

2º Axioma: o realismo estético necessita representar o trabalho como o protagonista do processo histórico concreto e jamais como uma apologética do mundo existente.

3º Axioma: é preciso em cada época identificar o conflito histórico que importa, tendo como referencial o ponto de vista do trabalho altivo, revolucionário.³⁹

Antes de quaisquer considerações acerca dos axiomas, cabe lembrar que o realismo estético não é uma forma de arte apenas engajada, e por isso mesmo mimética, panfletária e mecânica; é, antes disso, seu oposto, como defende Soares no trecho “É antes o contrário, mostra como a realidade histórica é uma construção humana...” (SOARES, 2020, p. 35). O devir histórico não se separa da obra, pois seu processo é contínuo e dinâmico, o que deve aparecer na história. Para entender melhor, vamos lembrar que a história e a sociedade são organismos indissociáveis, o que parece ser óbvio, mas que é ignorado, propositalmente, pelos defensores da arte imanente desconectada das contradições existentes em quaisquer períodos históricos.

Deste modo, mesmo que uma obra não tenha o compromisso de mimetizar a sociedade, de forma declarada, no caso de uma narrativa, em algum momento, para não ser anacrônica, a ficcionalizará, pois o sujeito se constitui historicamente. Sendo assim, cabe lembrar que tivemos três modos de produção: escravista, feudal e capitalista (SOARES, 2020, p. 34). No último, ocorre uma divisão desigual do trabalho, mas isso não é notícia nova ou surpreendente já que tanto no primeiro quanto no segundo o processo de apropriação das forças de produção também eram desiguais, o que nos levam à conclusão de que existe um eterno retorno desses mesmos modos de produção. Mudam-se os nomes, mas a essência e a aparência, numa nova configuração, perduram.

³⁹ SOARES, 2020, pp. 33-39

Ao descrever o primeiro axioma do realismo estético, Soares mostra que os “modos de produção são evidentemente econômicos e por isso também são culturais, formas de produção e reprodução da vida humana.” (SOARES, 2020, p. 34). É possível depreender que, embora a arte realista seja como todas as outras artes “de tendência”, diferencia-se porque o processo histórico, sempre em movimento, não se aparta da narrativa; e o faz mantendo a autonomia da obra.

Não há, nessa tendência, um desejo de tirar a autonomia da obra, o que não se deseja é que o processo histórico seja uma parte a parte do processo literário, como se fossem ruas paralelas, mas desconexas, como no caso das obras antirrealistas ou pseudorrealistas que seguem numa realidade paralela à realidade constituída historicamente, portanto sem abarcar as contradições que poderiam ser esteticamente representadas.

No texto de Soares, há um trecho no qual o teórico cita a carta que Friedrich Engels escreveu à Minna Kautsky a respeito de *Os velhos e os novos*⁴⁰(1984), trazendo à tona que

a polêmica entre ‘arte de tendência’ e arte autônoma seria falsa, porque autor algum tem como fugir de tendências ideológicas e históricas de sua época, resolvendo-as justamente quando consegue plasmá-las sem separar a dimensão política da forma artística, objetivando a tendência histórica real.⁴¹

Assim, essa citação de Soares é particularmente importante por deixar evidente que é por meio da plasmação político-artística que o escritor consegue objetivar a tendência histórica real, ou seja, aquela que verdadeiramente importa, mas que pode ser subsumida pelas tendências ideológicas. É desta armadilha que a arte deve escapar. Ao mostrar as dificuldades pelas quais passaram os mineradores de Viena, a partir do pôr teleológico do trabalho para si, e um pouco para si também; ainda que não satisfatoriamente na análise de Engels, a autora consegue objetivar a tendência histórica sem permitir que as tendências ideológicas, pelas quais até poderia se

⁴⁰ Romance que narra a trajetória dos trabalhadores das minas de Viena.

⁴¹ SOARES, 2020, p. 34.

simpatizar, ganhassem totalmente o palco, escondendo o conflito que realmente importava.

De acordo com o primeiro axioma, evidencia-se que o realismo estético é o espaço democrático da literatura, pois plasma esteticamente forma e conteúdo, ainda que no plano da luta de classes, mas o faz, assim traçando jogo antiformalista, portanto não representativo da apologética – sendo também antielitista - já que não apenas a forma tem relevância, embora ela seja tão importante quanto o conteúdo. Melhor ainda, ao fazer isso, cria seu próprio jogo, desalienando as apologéticas do mundo existente, previamente dado e desigual, para dialogar com *A partilha do sensível* (2009), do filósofo francês Jacques Rancière; e ao desalienar, objetiva-se.

1.7. TENDÊNCIAS ONTOPOSITIVA E ONTONEGATIVA

Já falamos sobre tendências ideológicas e históricas no decorrer do texto, mas essas não são, para Engels, tendências matrizes. Explicando melhor, essas tendências inserem-se em outras duas tendências, que são: a ontopositiva e a ontonegativa. Isso pode ser visto no seguinte excerto do texto de Soares, em diálogo com Engels:

Há, pois, tendência ontopositiva e tendência ontonegativa. A primeira ocorre quando as dimensões social-política e histórica da obra não se separam de seu plasma estético singular, do ser único de obra literária. A segunda, por sua vez, ocorre quando o amálgama estético-histórico da singularidade da obra literária não se realiza, porque a opinião do autor se sobrepõe à plasmação singular da obra.⁴²

Essa nova concepção do termo “tendência” serve para tirar sua carga, habitualmente negativa, porque, para Engels, sempre haverá tendências, o mais importante é escolher entre duas formas estéticas que podem encapsular essa tendência. Uma possível forma para isso é negativa, do meu ponto de vista, já que é o que leva a se configurar como tendência das apologéticas a partir da visão das classes dominantes, neste caso, a burguesia.

⁴² SOARES, 2020, p. 34.

A outra forma é positiva por objetivar a tendência dominante e, ao fazer isso, evidencia sua farsa, mas ainda assim isso não quer dizer que uma seja verdadeira ou falsa, são apenas facetas do termo “tendência”. A primeira tendência pode ser considerada decadente porque compartilha o sensível de modo a atender aos interesses burgueses e a segunda é socialista porque desmascara o sistema de aparência da classe dominante ao não cair em sua apologética existencial. (SOARES, 2020)

1.8. OS REALISMOS ESTÉTICOS: Ontonegativo e Ontopositivo

Soares defende a existência de dois tipos de realismos estéticos. O mesmo que foi dito para as “tendências” ontopositiva e negativa pode ser aplicado para se pensar os dois tipos de realismos estéticos, a partir da concepção soariana acerca da temática. Sendo assim, ao se pensar sobre o realismo ontopositivo não se deve pressupor que ele seja o verdadeiro e que o ontonegativo seja o falso. O ponto crucial é saber que ambos são formas de plasmação objetiva da realidade histórica, por meio de tipicidades típicas em circunstâncias típicas. (SOARES, 2020).

Devemos considerar que quaisquer sociedades humanas são concebidas da dialética entre forças produtivas ascendentes e relações de produção descendentes ultrapassadas, em qualquer recorte histórico. Isso ocorreu no feudalismo, no período da queda do absolutismo e se repete até o capitalismo, só que neste último de forma estruturada, organizada. Deste modo, vemos que as circunstâncias típicas das relações de produção atrasadas e forças produtivas ascendentes vão se repetindo historicamente.

Para minha concepção, o realismo ontonegativo é o que encontramos em obras como *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, que objetiva tipicidades de relações ultrapassadas, como Rubião, provinciano, pobre-rico-pobre, perdido na própria tipicidade da apologética do mundo existente que aponta para a derrota dos sem visibilidade social; e o ontopositivo é o encontrado na épica *peça O casamento do pequeno Burguês* (1919), de Bertolt Brecht, no qual o dramaturgo alemão, cujo objetivo central não seria apenas tipificar personagens de relações de produção

ascendentes, mas também de usar a ruína do cenário para metaforizar a ruína social e hipócrita.

De todo modo, Brecht aproveita para ironizar as relações ultrapassadas da nobreza/aristocracia já anacrônica em face dos representantes da pseudoburguesia que são tão decadentes quanto aqueles que não queriam perder seus *status* de nobres. Isso fica evidente na construção do personagem Madame, que tenta a todo tempo humilhar os noivos, sobretudo a Noiva. Além do próprio fato de a noiva estar grávida, o que é um deboche ao celibato tão caro ao período nobre e que não parece exercer na mulher desta nova sociedade tanto controle. Além disso, o personagem Noivo tenta fazer os próprios móveis, sob a desculpa de querer algo único e original, mas que na verdade aponta para sua péssima situação financeira, por isso tenta passar uma falsa ideia aos convidados, sobretudo por se render ao jogo de aparências da sociedade capitalista, na qual o ter é mais importante do que o ser.

1.9. AS FORÇAS PRODUTIVAS ASCENDENTES E DESCENDENTES EM QUINCAS BORBA

Para entender como é a estrutura da sociedade capitalista - e suas forças produtivas - em seu pleno funcionamento numa obra literária, peguemos para ilustração dois trechos de *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis:

Cap. XIV

QUANDO o testamento foi aberto, Rubião quase caiu para trás. Adivinhais por quê. Era nomeado herdeiro universal do testador. Não cinco, nem dez, nem vinte contos, mas tudo, o capital inteiro, especificados os bens, casas na Corte, uma em Barbacena, escravos, apólices, ações do Banco do Brasil e de outras instituições, joias, dinheiro amoedado, livros, -tudo finalmente passava às mãos do Rubião, sem desvios, sem deixas a nenhuma pessoa, nem esmolas, nem dívidas. Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba, nome que lhe deu por motivo da grande afeição que lhe tinha.

[...]

Cap. XXI

A nossa Corte, não digo que possa competir com Paris ou Londres, mas é bonita, verá...

Palha ainda avisou Rubião sobre si, mas sem dizer que era dele que falava:

-Outra cousa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras serviçais nem sempre andam juntas.⁴³

Soares salientará que “o sistema capitalista se estrutura pela relação entre forças produtivas ascendentes e forças produtivas descendentes”, considerando isso, os trechos citados de *Quincas Borba* (1891), embora a sociedade na obra ainda não fosse, de fato, capitalista, constituem-se como o reflexo estético objetivo do ser social, nessa perspectiva, levando em conta primeiro: a mudança de status social do personagem Rubião, que deixa, ainda que por tempo não duradouro, de ser pobre, chegando a ter status de homem com vastas posses, portanto mudando de classe social; e segundo, a relação entre província e centro urbano, Rio de Janeiro – o que historicamente levou muitas pessoas, dado o desenvolvimento industrial emergente, a saírem da província e irem para a corte/cidade -, criado como o cenário objetivo de relações sociais de produção completamente distintas, já que a primeira é provinciana e, portanto, descendente; e a segunda, ainda que abstratamente, pode ser entendida como ascendente, que representa, então, o ser social concreto, pois, de acordo ainda com Soares “determina o destino das relações sociais do presente histórico-produtivo da narrativa”(SOARES, 2020, p. 14), sobretudo porque é na capital que se concentra o poder político.

Deste modo, temos duas particularidades neste trecho da obra: a do indivíduo provinciano Rubião e a própria sociedade carioca protoburguesa - representada pelo casal Palha, ainda que, inicialmente, decadentes financeiramente, dominam os artifícios e plasticidade cosmopolitas, como fica evidente no citado trecho “Palha ainda avisou Rubião sobre si, mas sem dizer que era dele que falava...”. Tudo isso tem relação com as formas de produção capitalistas.

Essas formas, no âmbito do êxodo rural ou provinciano, subsumem os dois modos de vida de Rubião, antes pobre e, posteriormente, rico e emergente na capital. Por fim, a obra machadiana assume função de sátira da decadência da pequeno ou protoburguesia dentro do modo de produção capitalista quando o novo rico tem toda sua herança dilapidada pelos Palhas, que rapidamente a consomem como o fogo o faz com a palha.

⁴³ ASSIS. *Quincas Borba*, pp.65-72.

É preciso lembrar que o reflexo objetivo da arte se constitui tendo em vista a particularidade individual (SOARES, 2020), e se se observar, na narrativa machadiana, o particular está centrado na figura de Rubião, que tem os seguintes traços: ex-professor, que virou enfermeiro e amigo de Quincas Borba, cujo sonho é se tornar herdeiro do filósofo criador do Humanitismo⁴⁴, o que acaba acontecendo ao ser declarado no testamento como herdeiro universal de Borba.

Há algo antitético no herdeiro de Quincas, e tendo em vista que o próprio capitalismo se dá em face de duas forças produtivas antagônicas, a do trabalho em si e a do trabalho para si, vê-se que Rubião é representante do operariado e também da classe emergente republicana, o que o leva a uma série de equívocos no novo ambiente do qual passa a fazer parte, cuja consequência será sua volta à pobreza inicial, da qual, na perspectiva da apologética do mundo existente, não deveria ter saído, porque lembrando de uma frase machadiana cara à pseudofilosofia do humanitismo: “ao vencedor as batatas”. Certamente o vencedor não foi, como imaginou inocentemente Rubião, o herdeiro de Quincas Borba, mas sim a classe dominante, representada pelos Palhas, que mesmo sendo satirizada na obra, vence sempre.

⁴⁴ O Humanitismo é geralmente comparado com o Darwinismo por se basearem ambos na sobrevivência dos indivíduos mais aptos, encarando os dois a guerra como um instrumento para a seleção das espécies. No contexto da escrita machadiana, o termo teve sua gênese em Memórias Póstumas de Brás Cubas, no cap. CXVII. No capítulo sobre o niilismo retomaremos o termo.

CAPÍTULO 2:

KYNISMOS E CINISMO: Machado e Brecht

2. KYNISMOS E CINISMO: Machado e Brecht

O desafio lançado na introdução é evidenciar como o conceito *kynismos* e seu termo derivado *cinismo* pululam nas obras selecionadas para análise – e em outras que não são o objeto principal, mas que coadunam a existência de tais conceitos -, tanto de Machado de Assis quanto de Bertolt Brecht, ora mais na concepção original, ora na concepção derivada. Uma questão plausível que pode surgir no que tange à escolha do conceito é: Já não se falou o bastante sobre o cinismo nas obras do primeiro autor? Talvez, sim. No entanto, ainda que possa ser uma tarefa hercúlea, o que se pretende aqui - sem pretensão de conceber uma ideia digna da expressão “eureka!”, atribuída Arquimedes de Siracusa (287–212 a.C.) -, é defender a existência também do *kynismos*, do qual, como já disse, derivou o cinismo moderno tão estudado na obra machadiana. Antes de apresentar como esse processo acontece, é conveniente fazer um traçado histórico do termo, partindo de sua gênese, na Grécia, até chegar a Peter Sloterdijk, autor alemão contemporâneo, de *Crítica da razão cínica* (2012).

Um velho mendigo, cansado dos valores ultrapassados de seu tempo, andando pelas ruas de Atenas do século IV a.C. com uma lanterna⁴⁵, em plena luz do dia, entoando a frase “procuro um homem”, eis a forma como poderíamos encarnar o conceito de *kynismos*, nascido na Grécia antiga, cujo referencial hodierno passou a ser conhecido primeiro como *cinismo*. De acordo com o filósofo alemão, a Grécia - que em seus tempos áureos de liberdade permitia que o povo vivesse uma vida mais cívica -, havia entrado em decadência a partir do domínio macedônico, dando início à era helênica (SLOTERDIJK, 2012), marcada pela “sede de costumes absurdos”, sobretudo em relação à decadência moral e à artificialidade das relações, sob a ótica de um grupo conhecido como *kynicoi*.

Antes da decadência de seus valores, a sociedade grega possuía um ideal cívico, tido como “máximo” e “praticável”. Sobre isso, Sloterdijk salientou “O antigo *éthos* da *polis*, estreito e patriótico, se acha em dissolução, dissolução que libera as amarras de cada

⁴⁵ Este episódio faz parte do conjunto de anedotas famosas contadas sobre Diógenes de Sínope. Ao dizer isso, o filósofo queria dizer que procurava homens com boas virtudes, o que não era fácil de encontrar numa sociedade decadente. Nossa informação parte dos escritos da obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, de Diógenes Laértios. (LAËRTIOS, 1988)

um em relação à sua comunidade.”⁴⁶. Sendo assim, o que alguns chamam de “escola cínica”⁴⁷ tem seu ponto alto no período que vai do macedônio Alexandre Magno até a dominação romana (do séc. IV a.C. a derradeiros anos do séc. I a.C.).

2.1. DIÓGENES DE SÍNOPE: o legado não escrito da vida natural

Um dia gritou ele: ‘Eia, homens.’ Mas quando correram, enxotou-os a pauladas dizendo: “Chamei por homens, e não por dejetos.”

Aquele velho errante citado no início era o filósofo-mendigo, Diógenes de Sínope⁴⁸ – que não o confundamos com o outro Diógenes, Laértios, autor da obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* (1988), grande biógrafo da Antiguidade, também considerado um historiador, que, inclusive é o responsável por muitas informações que se tem acerca da vida do primeiro -, deixava claro, por suas atitudes pouco comuns, até excêntricas, todavia entendidas por ele como mais naturais, já que concebia a vida segundo a *physis*⁴⁹.

Entre as atitudes *kynikè* que causavam estranhamento e escândalo, era comum ao filósofo ascético praticar a *parrhesía*, termo grego, que significa fala franca – doendo a quem doesse, cuspiendo na cara as verdades -, andar vestido apenas com um manto, ou despir-se dele, caso sentisse vontade, empunhar um cajado e uma bolsa de duas faces, dormir dentro de um tonel(barril), comer carne crua, negar o conforto da vida, masturbar-se publicamente, viver cercado de cães, chegando a se comportar um pouco como estes, sobretudo por ver na vida animal aquilo que faltava à vida humana: naturalidade.

⁴⁶ SLOTERDIJK. *Crítica da razão cínica*, p. 227.

⁴⁷ O termo aparece entre aspas porque não há um consenso entre os críticos sobre o *kynismos* ser ou não, de fato, uma escola, sobretudo pela falta de método ou registros escritos de seus fundadores.

⁴⁸ Na verdade, Diógenes de Sínope não foi o primeiro *kynikos*, sendo considerado cofundador por alguns e um seguidor de Antístenes, mas sobre este pouco se sabe e sua contribuição no que tange ao conceito não teve registros significativos o bastante para que pudéssemos partir de sua vida para entender o *kynismos*.

⁴⁹ *Phýsis* (em grego Φύσις, "Natureza") também chamada de Prôtogéneia é um conceito pilar da filosofia pré-socrática. Grosso modo, é visto com a própria Natureza e seu caráter está ligado ao verdadeiro progresso.

Além disso, o filósofo do tonel admirava a forma como os cães analisavam as pessoas, sabendo, por instinto, quem era bom ou ruim. Apesar de ter hábitos considerados antissociais, o filósofo teve seguidores que, inclusive, imitavam seus hábitos, como usar os mesmos trajes que seu mestre. A respeito da vida errante, Diógenes Laértios diria que em sua obra já citada o seguinte:

Segundo alguns autores, ele foi o primeiro a dobrar o manto, que tinha de usar também para dormir, e carregava uma sacola onde guardava seu alimento; [...]. Em certa ocasião Diógenes escreveu a alguém pedindo-lhe para arranjar uma pequena casa; em face da demora dessa pessoa ele passou a morar num tonel existente no Metrôon, de acordo com suas próprias afirmações em suas cartas. [...]⁵⁰

Por isso, acabou recebendo o apodo de “*kynon*”, que em grego significa “cão”, o que levou a criação da forma adjetiva “*kynikos*” que é o termo do qual derivam as palavras modernas “cínico” e “cinismo”. Ser chamado assim não o ofendeu de forma alguma. Ser o estudioso e, ao mesmo tempo, objeto de estudo dessa forma cínica de pensar e contemplar o mundo foi algo que Diógenes fez muito bem. Inclusive, a respeito dessa filosofia, que concebe a própria filosofia como algo a ser encarnado e não apenas teorizado, e para fechar este tópico, vejamos a seguinte colocação de Robert Bracht Branham

é precisamente essa disposição de fazer para si próprio um objeto de ridículo, de praticar atos impróprios, vergonhosos ou ridículos, que dá a Diógenes o status de autoridade moral cínica, de alguém obediente a um outro conjunto de regras – as da natureza. Caso contrário, ele seria apenas mais um filósofo fazendo discursos inflamados para multidões.⁵¹

2.2. UM PSEUDO-ANTI-INTELECTUAL NA CONTRAMÃO PLATÔNICA

Se se considerarmos que Diógenes representa o primado da vida concreta em detrimento ao primado da ideia platônica – e é verdade -, teremos que entender que sua filosofia não-técnica, obrigatoriamente, será antagônica a Platão – e aos idealistas de modo geral. Isso porque, de acordo com Sloterdijk, o *kynismos* opõe-se à “elevada

⁵⁰ LAÉRTIOS, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, p. 158.

⁵¹ BRANHAM, R. Bracht. *Desfigurar a moeda: A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo*, p.95-120. In: Marie-Odile GOULET-CAZÉ e R. Bracht BRANHAM (Orgs.). *Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade Clássica e o seu legado*. (Tradução de Cecília Camargo Batalotti). São Paulo: Loyola, 2007. A citação encontra-se na página 118.

teoria” de Platão, sobretudo porque este rompeu criou um abismo entre a corporização/materialização e a abstração/idealização, com o objetivo de ampliar a lógica de seus pressupostos teóricos sobre a *ideia*⁵². Neste sentido, é possível dizer que Diógenes rompe com o diálogo platônico, criando seu primado do concreto em oposição ao primado da ideia, abusando da ousadia e da irreverência neste processo. Por corporificar sua filosofia, o filósofo alemão Sloterdijk dirá a filosofia diógeniana se trata de uma “*Dialektik der Enthemmung*”⁵³, que por intermédio do cômico, beirando o ridículo, faz sua crítica.

Por que no subtítulo está escrito que Diógenes é “um pseudo-anti-intelectual”? Ora, suas anedotas, que não foram escritas por ele, podem nos dar pistas de que a ideia dessa anti-intelectualidade tem mais relação com o fato de haver no filósofo do tonel um posicionamento anárquico muito consistente em relação à sistematização do saber do que propriamente por se manter distante desse saber.

Não é que o filósofo refutasse a construção do aprendizado, muito pelo contrário já que sua vida foi dedicada à descoberta constante, mas, para Diógenes, teria que ser um aprendizado ligado aos sentidos, ou seja, que pudesse ser comprovado a partir da experientiação, com o perdão do neologismo, e não um saber meramente enciclopédico. Portanto, não é que houvesse um ranço ao saber, mas sim um sentimento de repulsa ante à falta de empiria em relação ao que seria ensinado. Era preciso ensinar aos homens coisas, a partir do mundo concreto, que os tornassem melhores e não apenas abstrações tolas. Bem ilustrativos sobre essas abstrações são os episódios de anedotas, contadas por Laértios, sobre o “homem de Platão”⁵⁴ ou a que dispõe sobre a “tacidade” e “mesidade”, de caráter abstrato, termos cunhados pelo filósofo idealista Platão, que não possuíam correspondência com a realidade,

⁵² Esse é um dos conceitos platônicos que diz respeito, grosso modo, à divisão entre o ideal e o real, no qual o segundo será mera cópia, dando primazia ao primeiro. É um dos pilares do idealismo: tudo no plano real corresponderia a algo já existente no plano ideal.

⁵³ Dialética da desinibição. (tradução nossa)

⁵⁴ “Platão definiu o homem como um animal bípede, sem asa (em alguns estudiosos aparece a expressão “penas” - informação acrescentada por nós) e recebeu aplausos; Diógenes deitou um galo e o levou ao local das aulas, exclamando: ‘Eis o homem de Platão!’” Em consequência, foi preciso acrescentar à definição “tendo unhas chatas”. A atitude de Diógenes era um deboche em relação ao idealismo platônico, para o qual as coisas materiais corresponderiam, grosso modo, a uma ideia prévia que se fazia delas. O mesmo ocorre no que tange às palavras “tacidade” e “mesidade”.

também a partir das ideias platônicas. Como materialista, Diógenes não conseguia concordar com as tais ideias e as ridicularizava sempre que possível.

2.3. KYNISMOS GREGO E CINISMO MODERNO

Luís E. Navia, em sua obra *Classical Cynism: a critical study* (2009), expõe que o *kynismos*, ou seja, o cinismo clássico, pode ser entendido como um conjunto de princípios éticos e morais, sem métodos, mas com conceitos que não raramente se manifestavam, de forma concreta, e de forma enganosamente negativa, já que seus filósofos optavam por escandalizar as pessoas. Com relação aos conceitos, Navia, assim como Sloterdijk, mostram que o cínico faz a defesa de uma vida natural, que levaria a outras virtudes. Além disso, Navia ainda salienta que esse conjunto de pessoas que formavam o Kynismos durou aproximadamente oito séculos, cuja gênese, como já informada, foi uma resposta à hipocrisia e à decadência dos valores sociais.

Peter Sloterdijk fará uma importante distinção entre o Kynismos grego, o clássico, e o cinismo moderno, o qual também nomeia de *Dämmerung des falschen Bewußtseins*⁵⁵. Sua perspectiva me interessa porque o filósofo defenderá que o segundo estrutura-se como uma consciência crítica que, ao estar no poder, metamorfoseia-se numa “falsa consciência iluminada”. De acordo com Sloterdijk, foi neste momento que o cinismo perdeu seu caráter natural e passou a ser ambivalente. Se lembrarmos de Diógenes e toda sua insolência, cujo comprometimento era apenas com a verdade, entenderemos que, de fato, os novos cínicos, ou modernos, não mais se preocupam em serem autênticos.

Antes de mais nada, esses novos cínicos, deixam de se expor ao ridículo – sem a conotação moderna do termo -, de serem objetos de sua filosofia, deixando de praticarem os ensinamentos deixados por seus fundadores, deturpando os valores originais da escola kínica, que passa a ser mais teórica, idealista do que concreta. O kynismos precisa se reinventar constantemente para não ser cooptado pelas forças de poder, alvos de sua crítica (SLOTERDIJK, 2012). Que Diógenes não acenda sua

⁵⁵ Crepúsculo da falsa consciência em alusão ao Crepúsculo dos Deuses de Nietzsche.

lanterna para ver o que restou de seu primado da vida concreta. Para o filósofo alemão, o único antídoto para o cinismo moderno não se corromper em face às modificações ocorridas desde o Iluminismo seria voltar a beber da fonte original do *Kynismos*.

Sendo assim, entendemos que o kynismos é antitético em relação ao cinismo moderno já que o primeiro se vale de princípios morais e éticos, primando pelo concreto, natural, em busca da verdade, mostrando-se positivo mesmo que seu método seja chocante; e o segundo tem caráter ambivalente no que tange à teoria e prática, sendo que seus seguidores não fazem de suas vidas a razão de ser e existir de sua filosofia. Poderíamos pegar emprestado os termos “ontopositivo” e “ontenegativo”, utilizados no capítulo anterior, e aplicá-los, o primeiro para o kynismos e o segundo para o cinismo moderno? Olha, o caminho pode ser profícuo, tendo em vista que no Kynismos grego, o ser cínico buscava evidenciar a decadência da sociedade, mesmo que de modo caricatural, enquanto no cinismo moderno, o ser cínico já foi cooptado pelo Capitalismo e não pretende se expor ao ridículo, podendo naturalizar, às vezes, a desigualdade promovida pelo mundo capitalista e mesmo quando denuncia o que lhe incomoda, não o faz naturalmente, tampouco com ênfase. Mas, isso ficará para um futuro texto.

Para Sloterdijk, é bastante complexa a relação entre kynismos e cinismo moderno. Isto porque os dois se configuram como confrontadores da decadência da sociedade e das convenções que mediam as relações humanas, sempre numa perspectiva crítica, buscando torná-las evidentes. Entretanto, o filósofo consegue notar que os cínicos modernos, em reação à decadência, acabam aniquilando a consciência, tornando-a uma consciência falsamente esclarecida.

Em contrapartida, os kynicoi agiam com naturalidade, buscando fazer da vida a própria filosofia, e com isso, desnudavam a decadência. Em vários episódios das anedotas de Diógenes de Sinópe essa decadência foi evidenciada, seja quando o filósofo falava verdades na cara de seus interlocutores, seja quando demonstrava em seus gestos que o homem necessitava de pouca coisa para ter uma existência feliz. (SLOTERDIJK, 2012).

Embora notasse o caráter negativo dos cínicos modernos, Sloterdijk mostrará que os dois tipos, cada um a seu modo, notarão a distância abissal entre a realidade e a moral. O que mais os diferencia é a forma como se manifestam: um busca a filosofiação, expondo-se ao ridículo no processo, se precisar; outro sai pela tangente, não se mostra, mas denuncia o que o incomoda.

No momento, sem correr o risco de cair em anacronia, não é possível afirmar que um cinismo é bom e o outro é ruim. Mas, podemos dizer que são faces de uma mesma moeda, cunhada na náusea ante a decadência da sociedade e que são instrumentos, ainda que tomados hoje pela razão instrumentalizada do capital. Distinguir os cinismos na arte é tarefa complicada.

Por quais meios analisaremos se esse ou aquele escritor ou um artista estão sendo cínicos clássicos ou modernos? Possivelmente, vendo se imitam esteticamente os fundadores do kynismos? Sloterdijk já apontou o caminho para a não-alienação: o retorno ao *kynismos*. Mas, será que ainda dá tempo? Ou, será que há espaço nesta sociedade para um Diógenes de Sinópe? *Tempos Modernos*⁵⁶ requerem modernas configurações, sobretudo levando-se em conta que a consciência, ou melhor, a falsa consciência, atualiza-se permanentemente e o faz sempre a serviço das classes dominantes.

Será que Machado de Assis e Bertolt Brecht são facetas do deus Jano⁵⁷ dialéticos dos cinismos? Com um pé no passado, *kynismos*, outro no futuro, *cinismo*, tanto no Bruxo do Cosme Velho quanto no dramaturgo marxista alemão, metonimicamente, fluem os dois cinismos, que ora destilam um veneno ameno na sociedade decadente que atacam, ora a golpeiam com descaramento, sem pudores, com bengaladas. Ora agindo com verdade, ora com falsidade, tudo parte de um jogo, seja com a espalhafatosidade – que o leitor perdoe o neologismo - de Diógenes, com a frieza

⁵⁶ *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Seu enredo, que se passa logo após a quebra da Bolsa de Valores de N.Y., é uma denúncia contra a exploração capitalista, numa linha de montagem taylorista-fordista, que tem por objetivo racionalizar o tempo e aumentar a produção. O homem é dominado pelas máquinas.

⁵⁷ Segundo a mitologia romana, mas também etrusca, Jano (do latim *Janus* ou *Ianus*) era o porteiro celestial, sendo representado com duas cabeças, simbolizando os termos e os começos, o passado e o futuro, o dualismo relativo de todas as coisas, sendo absoluto somente a Divindade.

machadiana, mas que têm por objetivo ridicularizar as figuras alienadas da sociedade – e o fazem com primor.

Voltando à transformação do kynimos para o cinismo moderno, ainda em diálogo com Sloterdijk, que definiu esse atual cinismo como *aufgeklärte falsche Bewusstseins* – a falsa consciência iluminada -, veremos que essa consciência é responsável por uma náusea, talvez não ao estilo sartreano, mas ainda assim um mal estar responsável pela ambivalência que ora sente nostalgia dos tempos nos quais o cinismo clássico era menos artificial e que ora se apresenta de forma mais ladina, reiterando a reificação atual.(SLOTERDIJK, 2012). Essa ambivalência do caráter cínico, faz com que o cinismo moderno se jogue a todo tempo de um precipício porque sabe que negou os valores da escola filosófica a qual, em tese, está afiliado. Entretanto, para retornar a sua gênese teria que se negar, e não o faz, porque não acredita que seja possível salvar o mundo decadente; e, exatamente por esse pessimismo, contribui para a manutenção de seu desconforto existencial. O cinismo moderno se retroalimenta, tornando-se o cinismo do cinismo já que não acredita mais ser possível uma vida natural.

Seguindo o curso histórico, ainda com a *Crítica da Razão Cínica* (2012), veremos que o cinismo ressurgiu, no século XX, com o advento do Dadaísmo⁵⁸, mas agora numa roupagem nova, a qual o filósofo alemão classifica como *Neo-Kynismus*. Não nos interessa aqui nos aprofundar a respeito do Dadaísmo porque isso nos afastaria do caminho traçado desde o início. Entretanto, para que o ressurgimento do *kynismos* não fique desconectado, anacrônico, é preciso ver por qual razão a corrente vanguardista marcará esse novo momento de uma forma de pensar cinicamente.

De acordo com Sloterdijk, é neste contexto de Dadaísmo que o sujeito experimenta a inversão. O que isso quer dizer? Sendo o Dadaísmo uma forma de expressão artística que é antinômica às artes reificadas, idealizadas, o seu jogo é fazer jus ao seu lema “destruir também é criar”; destruindo uma arte anódina, por meio do assombro, e é exatamente isso que a conecta aos valores do cinismo clássico, porque choca, como

⁵⁸ O dadaísmo foi uma corrente artística de vanguarda, também anárquica, que teve como país de origem a Suíça e que aconteceu durante a Primeira Guerra Mundial. Seu slogan era “destruir também é criar”.

o fez Marchel Duchamp⁵⁹, porque diz o que quer, porque quer dizer algo e o diz sem se importar se irá agradar ou não, rompendo assim com as convenções artísticas de sua época. Sua atitude anárquica inspirou outros artistas.

Sendo assim, concluímos que a filosofia e as artes anárquicas tem um ponto convergente, e que as tornam kínicas, o fato de se apresentarem enquanto formas subversivas, de valores ultrapassados já amalgamados, e de tão amalgamados que estão, tão mais naturalizados ficam. A mudança faz parte da evolução humana, e como forma de expressão humana, também os cinismos precisam mudar constantemente, mantendo, contudo, seu caráter antagônico ao poder.

2.4. A CRÍTICA CRÍTICA-MORDAZ AO KYNISMOS

Para os críticos de uma crítica-mordaz do *kynismos*, o conceito refere-se a uma “escola filosófica”, termo já explicado, não chegando a ser uma teoria filosófica, mas isso não está apaziguado entre os estudiosos, parte deles não fazem uma crítica assim tão negativa, sendo mais complacentes. Enfim, não ser uma teoria filosófica quer dizer exatamente o quê? Que os cínicos eram anti-intelectuais, não tinham um método desejável a uma filosofia, eram assistemáticos, sem técnica, que, no máximo, seus idealistas demonstravam preceitos filosóficos vivenciando-os empiricamente, como Diógenes, o cão.

Este tipo de crítica foi evidenciado no artigo *L'Anti-intellectualism de Diogène le Cynique* (1983), de Jean-Marie Meilland, que faz uma análise panorâmica – e muita válida - acerca da vida do filósofo do tonel. Grosso modo, para seus estudiosos, os ideais cínicos estariam relacionados à ética, porque buscavam encontrar a felicidade por meio da virtude, da vida natural, já que a Natureza é perfeita, também o homem o seria se pudesse estabelecer uma conexão com a simplicidade desta vida.

⁵⁹ O artista inovou o conceito de arte, sendo um dos principais nomes do Dadaísmo ao propor o conceito “ready-made” nas artes, aplicado, por exemplo, em sua obra “A fonte” (1917), que na verdade era um mictório, mas que serviu aos propósitos da vanguarda, cujo principal objetivo era tirar um objeto comum de seu cenário habitual para colocá-lo em um novo contexto, normalmente bem incomum.

Isso parece ecoar na filosofia de Jean-Jacques Rousseau que no século XVIII conseguiu detectar a degradação do homem em relação a sua natureza, porque, para o filósofo, o homem seria naturalmente bom, mas sua convivência em sociedade o corrompia. Sloterdijk, ao citar Rousseau, mostra que, para o segundo, “tudo aquilo que há de espontâneo é desnaturado pelo convencional, toda ingenuidade é substituída pelo refinamento(...)” (SLOTERDIJK, 2012, p. 93). Obviamente, esse refinamento não encontraria aprovação dos *kynicoi*.

Na concepção de Diógenes, não seria propriamente o contato na cidade que corromperia o homem, mas sim o seu afastamento de uma vida baseada no mundo concreto, tendo o homem se tornado muito idealista, o que, obviamente, é uma crítica ao platonismo, todavia se percebe certa convergência entre o pensamento *kyniko* e o rousseauano sobre o homem e sua relação com a Natureza. Para o filósofo do tonel, a vida em sociedade poderia não ser corrompida caso o homem, assim como fizeram os *kynikoi*, não se rendesse à sedução das convenções sociais que serviam tanto como controle quanto como alienação.

A partir do estudo sobre a vida dos *kynicoi*, percebe-se que, por meio de suas experiências particulares, faziam de suas vidas o legado não escrito da vida natural. É por isso que o cinismo de Diógenes chegou a ser considerado apenas um estilo de vida, como mostra A. A. Long, na obra organizada *Primórdios da Filosofia Grega* (2008), ao comentar

Outros, porém – e não só Hipóboto – negavam que o cinismo tivesse o seu próprio telos. Encontramos um eco dessa posição numa passagem de *De Philosophia*, de Varrão, em que o cinismo é reduzido a um simples “estilo de vida” (*habitus ou consuetudo*). Compatível com qualquer escola filosófica, seja qualquer que fosse o seu telos.⁶⁰

Hipóboto presumir, assim como outros filósofos da corrente platônica, que o kynismos não possuía *telos*, ou seja, uma razão de ser ou um propósito, apenas por não apresentar um método e ser assistemático, é demasiadamente precipitado, preconceituoso e elitista. Obviamente, ao fazer tal crítica, fazia-se na perspectiva antagônica entre o idealismo e o materialismo da filosofia não escrita. É preciso levar

⁶⁰ LONG, *Primórdios da Filosofia Grega*, p. 33.

em consideração que a suposta (des)organização da vida *kyniké* era uma forma bem elaborada de agir, de acordo com os estudos de Diógenes Laértios e Peter Sloterdijk.

2.5. OS TRÊS TOMOS DO SER *KYNIKOS*: ser natural, ser livre, ser virtuoso

O ser cínico, nos moldes de Diógenes, o cão, é um ser que busca a aproximação com o mundo natural; e sua relação com a natureza tem fácil explicação já que para o teórico do cinismo, é na vida animal que reside a perfeição. Não é à toa que o filósofo terá vivido nas ruas, observando o comportamento dos animais, vivendo similarmente aos bichos. Inclusive, das anedotas que restaram sobre ele, uma diz respeito a sua alcunha de cão, no qual ele afirma que seu nome, na verdade, é “cão”, que Diógenes era o apodo, fazendo, desta forma, chacota cínica a respeito da condição humana ou a valorização da existência humana em detrimento da vida animal.

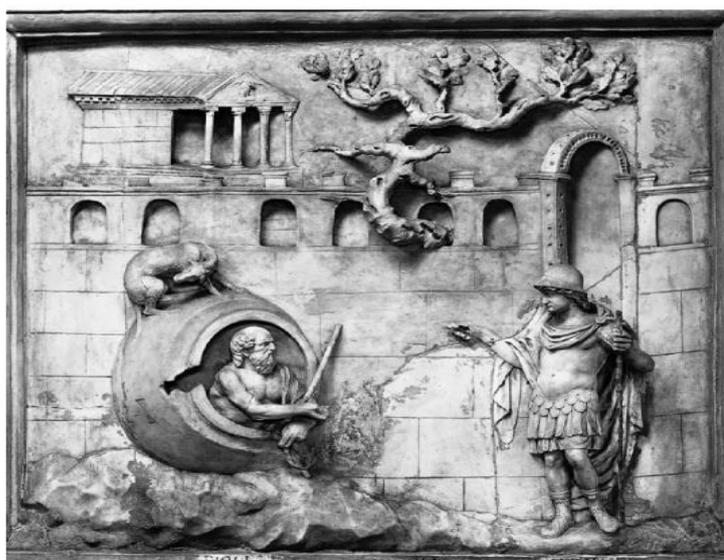
Foi a partir desse “cão” em Diógenes que começamos a considerar que na obra machadiana *Quincas Borba* (1891), o outro cão, homônimo de Quincas Borba - o filósofo, e também criador de uma filosofia muito singular e pouco compreendida pela sociedade na qual a trama se desenvolve, já no final do Segundo Reinado -, pode nos ajudar a encontrar o *kynismos* no romance realista, mas isso é assunto para desenvolver mais à frente. No momento, ainda convém nos concentrarmos no segundo tomo do ser *kynikos*.

No que tange ao “ser livre”, para Diógenes, o homem de seu tempo não era livre porque estava atado às amarras invisíveis das convenções sociais, não podia, em nome de uma moral, fazer o que quisesse, assim como o ascético filósofo fazia (peidar na cara de Platão em uma de suas preleções, por exemplo). Por isso, vivia, tal homem, uma vida presa à superficialidade das coisas, o que não o permitia viver plenamente. Exatamente por manter essa visão de estar no mundo às avessas das convenções a seguinte colocação do professor de filosofia Jean-Marie, no já citado artigo, faz-se pertinente:

“Diogene attaque en effet la convention non seulement dans ce qu'elle a de matériel: argent, luxe, honneurs, mais aussi dans ce qu'il est possible d'appeler ses manifestations spirituelles, sciences, arts, lois et

institutions des sociétés politiques, rites des religions en place.
(MEILLAND, 1983, p. 233)⁶¹

Sobre isso, há uma anedota bastante famosa que narra um encontro de Alexandre, o Grande, com Diógenes, no qual o monarca, que já ouvira muitas histórias sobre o errante filósofo, procura ser condescendente em relação ao segundo e lhe oferece um desejo, no que é sarcasticamente respondido por Diógenes: “saia da frente do meu sol”, demonstrando nenhum respeito à magnitude de Alexandre, que já fizera grandes conquistas pelo mundo, mas que não poderia lhe dar aquilo que a riqueza não pode comprar, como raios de sol⁶², ou, ainda, decidir o que um homem livre de desejos banais possa almejar. Com isso, Diógenes mostra que o homem precisa de pouca coisa para sua felicidade. A proposta dos *kynicoi* é justamente fazer o homem ver que ele já tem tudo que precisa, mas, sem reflexão, busca coisas para além de suas necessidades, fugindo assim da sua natureza. A respeito desta cena com Alexandre, podemos ver a seguinte ilustração:



Alexander standing in Diogenes' light - Rome, Villa Albani⁶³

⁶¹ Diógenes ataca a convenção não só no que tem de material: dinheiro, luxo, honras, mas também no que é possível chamar de manifestações espirituais, isto é, ciências, artes, leis e instituições de sociedades políticas, ritos de religiões em prática. (Tradução nossa)

⁶² A realeza, por muito tempo na Antiguidade, por ser considerada a herdeira dos deuses na Terra, representaria o Deus Sol. Neste caso, o da anedota, Diógenes mostra sua autarquia ao não sucumbir à ilusão do poder de Alexandre, pois, por mais poder que tivesse, o príncipe não poderia controlar o sol ou seus raios e nem oferecer aquilo que em sua arrogância achava que o filósofo queria. Sloterdijk salienta que ele é o primeiro a ser suficientemente livre para dizer a verdade ao príncipe. A resposta de Diógenes não nega apenas o desejo de poder, mas o poder do desejo em geral. (SLOTERDIJK, 2012, p. 225)

⁶³ Podemos ver Alexandre, O Grande, na frente da luz de Diógenes (Rome, Villa Albani). Archivi Alinari .In. KENNY, A. *A new history of western philosophy. Volume 1. Ancient Philosophy*. Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York, 2004. p.97.

Em conformidade com a vida natural, tão cara aos kynicoi, é interessante apresentar um dos poemas que compõem a primeira peça de Bertolt Brecht, chamada Baal⁶⁴, que faz o resgate do coro, existente no teatro clássico, simbolizando o povo que conhece o personagem poeta pobre, portanto encarnando um eu lírico épico. Esta peça foi construída em quatro dias pelo dramaturgo alemão em resposta cínica, ou quem sabe *kyniké*, à peça idealista "O Solitário", de Hans Johst, sobre a vida do poeta Grabbe. O poema, em questão, chama-se "A privada", vejamos os versos:

1. É um lugar onde nos sentimos bem
2. Tendo acima as estrelas, abaixo os excrementos
3. Um lugar simplesmente maravilhoso onde
4. Mesmo na noite de casamento é possível estar só.
5. Um lugar de humildade onde você descobre com clareza
6. Que não passa de um homem que nada pode conservar.
7. Um lugar de sabedoria onde você pode preparar
8. A barriga para prazeres novos.
9. Onde fazemos qualquer coisa para nosso bem
10. docemente mas com energia
11. enquanto descansamos.
12. E ali reconheces o que és
13. um tipo que se alimenta de merda!⁶⁵

No verso 1, já podemos sentir o conforto do eu lírico de estar na "privada", observando tanta as estrelas que estão tão distantes quanto os próprios excrementos abaixo, lembrando das "*partes de baixo*" e "*das partes de cima*" citadas por Sloterdijk em *Crítica da Razão Cínica* (2012), sendo as primeiras consideradas superiores em relação às segundas. Esse eu lírico faz de seu ato um momento natural, até poético, sem nausear-se com o ato.

⁶⁴ Esta peça teve três versões, sendo a primeira em 1918, a segunda em 1919 e a última em 1926.

⁶⁵ BRECHT, 1918.

Além disso, essa voz poética alude ao Diógenes de Sínope, em mais uma de suas famosas anedotas, cagando em pleno mercado grego sem se preocupar com mais nada, além de atender a sua natureza de animal, seja racional ou não. Assim também em *Baal*, esse eu lírico no verso 6 canta “Que não passa de um homem que nada pode conservar” parece estar plenamente consciente de sua materialidade finita e se sente feliz com isso. Também é assim que os *kynicoi* encaram a vida, em sua finitude, não coadunando nem com o platonismo da época e tampouco com o cristianismo posterior.

Também em outro poema, vemos um Brecht, ainda que de um tempo muito distante, talvez anacrônico por esta mesma razão, que mantém similaridade com a concepção de mundo apresentada pelo filósofo Diógenes, que questionava seus interpeladores sempre que esses diziam coisas para as quais a retórica *kyniké* se fazia um instrumento, como se pode confirmar nos seguintes versos:

Perguntas de um operário que lê

1. Quem construiu a Tebas das Sete Portas?
2. Nos livros constam nomes de reis.
3. Foram eles que carregaram as rochas?
4. E a Babilônia destruída tantas vezes?
5. Quem a reconstruiu de novo, de novo e de novo?
6. Quais as casas de Lima dourada abrigavam os pedreiros?
7. Na noite em que se terminou a muralha da China
8. para onde foram os operários da construção?
9. A eterna Roma está cheia de arcos de triunfo.
10. Quem os construiu?
11. Sobre quem triunfavam os césaes?
12. A tão decantada Bizâncio era feita só de palácios?
13. Mesmo na legendária Atlântida
14. os moribundos chamavam pelos seus escravos
15. na noite em que o mar os engolia.
16. O jovem Alexandre conquistou a Índia.
17. Ele sozinho?

18. César bateu os gauleses.
19. Não tinha ao menos um cozinheiro consigo?
20. Quando a “Invencível Armada” naufragou, dizem que Felipe da Espanha
21. chorou
22. Só ele chorou?
23. Frederico II ganhou a guerra dos Sete Anos.
24. Quem mais ganhou a guerra?
25. Cada página uma vitória.
26. Quem preparava os banquetes da vitória?
27. De dez em dez anos um grande homem.
28. Quem paga as suas despesas?
29. Tantas histórias.
30. Tantas perguntas.⁶⁶

Esse poema nasceu em 1935, após a Primeira Guerra Mundial, no seio da sociedade capitalista, para mostrar a insatisfação do poeta e dramaturgo alemão que, à luz do marxismo, decidiu se posicionar contra a alienação geral, mostrando que aqueles que trabalham não possuem, de fato, os produtos advindos de seu trabalho, numa perspectiva de sociedade dividida em classes sociais distintas, ficando esses mesmos produtos com a classe dominante.

Como bem salientou Marx, em *A Sagrada Família* (1979), “a classe possuidora e a classe proletária encarnam a mesma autoalienação. Mas, nesta autoalienação, a primeira se sente à vontade, sente-se fortalecida, pois sabe que a alienação é uma potência sua(...)” (Marx, 1979, p. 53). Fazendo um passeio histórico pelos dominantes desde a sociedade feudal até a sociedade capitalista, Brecht evidencia que esses dominadores jamais produziram nada de fato, pois quem os produziu foi a classe dominada, mas sempre ficaram com a glória de sua produção. Inclusive, ao cantarem “seus grandes feitos”, feitos esses executados pelos dominados, fazem outra coisa ainda pior do mentirem: apagam historicamente o trabalho, por fim, a própria vida desses indivíduos. Não sem razão, Marx, em *O 18 Brumário de Luiz Bonaparte* (1978), diria que “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não

⁶⁶ BRECHT, 1935.

a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado" (MARX, 1978, p. 329). A classe dominante não permite que os homens façam sua história livremente e tampouco permite que essa mesma história seja contada numa perspectiva que evidencie os feitos dos dominados, porque o mais importante é mostrar a grande glória, fruto da exploração do trabalho.

Neste jogo, fica evidente que a ideologia da classe dominante, para dialogar com Karl Marx e também com Jacques Rancière, supervaloriza aqueles considerados os donos dos meios de produção de quaisquer épocas em detrimentos dos trabalhadores, também de todas as épocas, de camponeses até o proletariado. Os dois teóricos coadunam com a crítica à alienação empreendida pelo dramaturgo alemão porque para o primeiro, a ideologia é um instrumento de dominação – que sempre mascara a luta de classes para perpetuar-se no poder - e o segundo, sobretudo em sua obra *A partilha do Sensível* (2009), irá salientar que há um jogo desigual de partilha do sensível, e este mesmo jogo é controlado pela classe dominante.

A questão em ótica no poema, a alienação, estabelece conexão com Diógenes ou com conceito de kynismos de que forma? Não foi à toa que esse poema veio à lembrança quando a vida do filósofo foi minuciosamente revirada nesta pesquisa. Também na Grécia, dos tempos do filósofo do tonel, a ideologia da classe dominante já imperava, fazendo com que os dominados, embora em número maior, aceitavam as ordens de seus príncipes, reis, nobreza de todos os tipos, dirigentes da Igreja, senhores de escravos, dentre outros que ocupavam algum lugar ao sol naquela sociedade. Se os dominados fossem como Diógenes, talvez não fossem tão facilmente dominados. Nem reis famosos conseguiam controlar o filósofo, que certa vez, ao ouvir o rei macedônio dizer “Sou Alexandre, o grande rei”, respondeu: ‘Sou Diógenes, o cão. Para o segundo, do alto de sua autarquia, o poder nada dizia nem o seduzia. (LAËRTIOS, 1988, p. 167).

Com exceção dos *kynicoi*, que diziam o que queriam ou nem diziam, apenas gesticulavam tal qual num teatro da vida concreto; poucos tinham coragem para se opor aos dominadores. Inclusive, na anedota que dispõe sobre uma viagem que Diógenes fez e na qual foi capturado por piratas e posto à venda no mercado de

Cretas, fica claro que para um kyniko não há poder que o comande. De acordo com Laêrtios, ao ser interpelado pelo pregoeiro sobre o que sabia fazer, rapidamente o filósofo respondeu “comandar homens”, em seguida, aponta para Xeníades, e acrescenta “vende-me a este homem; ele precisa de um senhor.” E assim foi feito. (LAÊRTIOS, 1988).

Por fim, no que tange ao terceiro tomo “ser virtuoso”, por meio de outra de suas famosas anedotas que sobreviveram ao longo da história, ficamos sabendo que o filósofo do tonel respondia, a quem lhe questionasse quando o via com a lanterna nas ruas durante o dia, “procuro um homem”, e este homem não podia ser facilmente encontrado, já que não era um homem qualquer, mas sim um com virtudes já raras naquele cenário de valores decadentes. Este episódio, contido nos escritos de Laêrtios, mostra que a atitude estranha de Diógenes suscitava questionamentos em seus compatriotas, os quais, quando respondidos oralmente - já que a pantomima⁶⁷ era um recurso muito utilizado pelos *kynicoi* -, ficavam reflexivos com a resposta de que havia poucos homens virtuosos naquela sociedade.

2.6. A HERANÇA KYNIKÉ EM MACHADO DE ASSIS: Humanitas tem fome, quer comer

A questão da herança em Machado de Assis, embora não seja uma temática que iremos desenvolver neste trabalho, é importante para entender a construção tanto do kynismos quanto do seu termo derivado cinismo moderno; e com diferentes aparatos composicionais. Sendo assim, adentraremos um pouco nesta mina cujas informações nos são preciosas.

Primeiro, devemos recordar que o personagem Quincas Borba é o grande herdeiro das tramas machadianas, sendo herdeiro tanto da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), se levarmos em consideração que sua gênese ocorre nessa história, quando, inicialmente, é mendigo-herdeiro e, segundo, passa a ser herdeiro

⁶⁷ Pantomima é uma espécie de teatro gestual que utiliza a menor quantidade possível de palavras, dando enfoque nos gestos, por intermédio da mímica.

metafórico, metamorfoseado em Quincas, o cão, sua representação kínica na obra, que pode ser uma alusão ao termo grego “*kynon*”, que significa cão, como vimos.

Para além disso, há ainda outra herança: a loucura tanto em Quincas quanto em Rubião, que não herda apenas o capital, mas sim toda a loucura gerada pelas relações mediadas por ele; loucuras essas que não são apenas um sintoma mental, mas sim uma loucura psicossocial, que encarna kinicamente nos personagens que representam a loucura social, onde a decadência reina e gera novos Napoleões modernos, todos ambiciosos, a seu modo, almejam mais e mais poder, o que remete a outra anedota sobre Diógenes, quando após uma batalha, foi levado à presença do rei Filipe e ao ser questionado pelo monarca acerca de quem era, respondeu-lhe mefistofelicamente: “um observador da sua ambição insaciável”(LAËRTIOS, 2008, p.163), o que lhe rendeu a admiração do rei e, por isso, acabou sendo libertado. Por suas atitudes, o filósofo do tonel era chamado de louco por alguns, mas sua loucura nada louca, porque bem refletida, diferencia-se da loucura que personagens como Rubião, de Machado, e Dom Quixote, de Cervantes. O primeiro acredita ser Napoleão III, e numa das cenas vemos que nomeou Cristiano Palha de o "duque de Palha" e a esposa deste de "princesa Eugênia". Já Dom Quixote, a metonímia encarnada de um mundo feudal que se recusava a abrir as portas para o presente, acredita ver “gigantes”, onde há apenas “moinhos”.

O já citado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é também um clássico e ilustrativo romance cujo cinismo é axiomático, não somente por evidenciar o desperdício de uma vida vazia - o que também aponta para o *niilismo* que será desenvolvido posteriormente, noutro capítulo -, sem virtudes a serem lembradas e sem ter alguém para quem pudesse deixar um legado. Como se sabe, nada em Machado por acaso, desde o nome de ruas, bem como na dedicatória jocosa: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” pois, de acordo com Luís Eustáquio Soares,

a simples posta em cena de um narrador morto que relata cinicamente a idiota vida que tivera pode ser interpretada como não menos cínica crítica às nossas civilizadas formas de justificar e aceitar o presente,

tal como se nos apresenta, tendo em vista o que fizemos ou deixamos de fazer no passado.⁶⁸

Retomando as divagações sobre *Quincas Borba* (1891), talvez, somente uma possibilidade a ser considerada, o *kynismos*, doravante chamado de *cinismo clássico*, em consonância com a *Crítica da Razão Cínica* (2012), de Sloterdijk, esteja desde sempre na construção da obra, se considerarmos o cão Quincas Borba. Mas, isso é apenas uma pista machadiana. Na verdade, não se sabe se Machado, ao criar o cão, o fez como a intenção de retomar às ideias do mendigo-filósofo grego, o que poderia fazer sentido, se considerarmos que Quincas também fora mendigo-filósofo, o que pode ser uma aproximação, todavia isso são apenas conjecturas.

Por fim, o que podemos acrescentar é o fato de que Diógenes, o *Kynicos*, doravante chamado de *cínico clássico*, a partir da observação e também aproximação que teve com os cães, compreendeu que o animal era um ser mais digno do que o homem e que sua forma de reconhecer a bondade e a maldade o tornava superior ao humano. Para o filósofo, cães eram sinceros em suas relações, e os humanos; hipócritas, levando-os a serem enganados muitas vezes, o que é uma verdade, sob a ótica machadiana, basta lembrar as artimanhas empreendidas pelo casal Palha para manter Rubião alienado sobre as reais intenções dos aproveitadores no que tange à herança do ingênuo professor mineiro.

Nota-se que o dispositivo do cinismo moderno aparece, ao longo da obra, de forma mais evidente do que o do cinismo clássico, mas no capítulo CLX, o narrador mostra-nos que Sofia encontrava-se entediada num dia chuvoso, como se pode ver, a seguir

Nisto, a chuva cessou um pouco, e um raio de sol logrou romper o nevoeiro, — um desses raios úmidos que parecem vir de olhos que choraram. Sofia cuidou que ainda podia sair; estava inquieta por ver, por andar, por sacudir aquele torpor, e esperou que o sol varresse a chuva e tomasse conta do céu e da terra; mas o grande astro percebeu que a intenção dela era constituir-lo **lanterna de Diógenes**, e disse ao raio úmido: "Volta, volta ao meu seio, raio casto e virtuoso; não vás tu conduzi-la onde o seu desejo a quer levar. Que ame, se lhe parece; que responda aos bilhetes namorados, — se os recebe e não queima, — não lhe sirvas tu de archote, luz do meu seio, filho das minhas entranhas, raio, irmão dos meus raios..."
E o raio obedeceu, recolhendo-se ao foco central, um pouco espantado do temor do sol, que tem visto tantas coisas ordinárias e

⁶⁸ SOARES, 212, s/p.

extraordinárias. Então o véu de nuvens fez-se outra vez espesso, e mais escuro, e a chuva tornou a cair em grandes bátegas.⁶⁹

Após a citação acima, não há dúvidas de que o Bruxo do Cosme Velho conhecia a história do cínico clássico Diógenes de Sinópe, já que citou, no excerto apresentado, a “lanterna de Diógenes”, que faz parte do conjunto de anedotas atribuídas ao filósofo-cão. Mais relevante que a citação, foi a motivação. Na verdade, na mesma cena, pode-se depreender duas alusões às anedotas de Diógenes, uma explícita, outra implícita. Como assim? Não se pode esquecer o episódio no qual Alexandre, o macedônio, bloqueia os raios de sol e é prontamente interpelado com a sentença “saia da frente do meu sol”.

Não é circunstancial que na cena machadiana, o sol, “astro”, também apareça e ordene ao raio úmido: “Volta, volta ao meu seio, raio casto e virtuoso; não vás tu conduzi-la onde o seu desejo a quer levar (...)”, mostrando que a cínica e ardilosa mulher não tem controle sobre as forças da natureza e que não coadunará seu desejo de ir “procurar homem”, como fizera Diógenes de Sinópe muito tempo antes. Teorias de conspiração machadiana à parte, o que fica claro é que a história dos clássicos cínicos foi absorvida de alguma forma por Machado de Assis.

Não é somente em *Quincas Borba* que Machado de Assis faz alusão ao irreverente cínico Diógenes, pois é possível encontrar alguns trechos de contos e romances que não deixam dúvida sobre a quem se referem. Isto ocorreu outras cinco vezes⁷⁰ para

⁶⁹ ASSIS. *Quincas Borba*. Cap. CLX, p.130. Grifo nosso.

⁷⁰ **Aires e Vergueiro:** Nascida da simpatia, criada no infortúnio comum, a amizade de Aires e Vergueiro assumiu as proporções do ideal. Na vizinhança, já ninguém recorria às expressões proverbiais para significar uma amizade íntima; não se dizia de dous amigos: são unha e carne; dizia-se: Aires com Vergueiro. **Diógenes teria achado ali um homem**, e realmente ambos formavam uma só criatura.(...) **A mão e a luva:** (...) Se os não igualava, também os não via com os mesmos olhos; Jorge causava-lhe tédio, **era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota** da sua importância, via-se-lhe palpitar a triste vulgaridade.(...)

Iaiá Garcia: (...) Ao primeiro aspecto dissera-se um **Diógenes feminino, cuja capa, através das roturas, deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício**. Mas, conhecido o caráter da moça, eram dous os motivos - um sentimento natural de simplicidade, e, mais ainda, a consideração de que os meios do pai não davam para custosos atavios, e assim não lhe convinha afeiçoar-se ao luxo.(...)

Memórias Póstumas de Brás Cubas: Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, **a cuba de Diógenes**; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. **Pobre Finoca!:(...)** é o idiota, perseguidor de Finoca, o suposto fiscal de teatro, um rapaz que não é bonito nem elegante, mas simpático e veste com asseio. Tem um par de olhos que valem pela **lanterna de Diógenes** (...). Disponível em: <https://machadodeassis.net/referencia/diogenes/2242>. Acesso em 05/01/2023. Grifos nossos.

além da já citada cena da “lanterna de Diógenes”, de *Quincas Borba*, a saber: no conto *Aires e Vergueiro* (1871), no romance *A Mão e a Luva* (1874), no romance *Iaiá Garcia* (1878), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no conto *Pobre Finoca!* (1881), sendo a última a ocorrência a do já citado romance *Quincas Borba*.

Para além disso, não menos importante do que a criação do personagem cão, vale lembrar que o Quincas humano é o criador da filosofia Humanitismo, que a despeito de ser uma crítica aos “ismos” do século, sobretudo ao comtismo idealista, é também uma fórmula utilizada por Machado de Assis para ironizar o darwinismo social, já que “humanitas tem fome”, precisa comer, e nesse processo de comer, come-se o mais fraco, não pelo processo de canibalismo, mas sim por aquele processo de comer que o mais forte faz em relação ao fraco, despojando-o de condições para sua sobrevivência.

Ou seja, é uma teoria que alude ao uso bem articulado do saber que também será uma questão de poder, a máxima “Saber é Poder” já havia sido apresentada pelo filósofo inglês Francis Bacon em seu *Novum Organum* (1595), mas foi deturpada de seu significado original - no qual o saber seria um dispositivo para alcançar o poder sobre a natureza e não possui um fim em si mesmo -, e usada por diversas mentalidades posteriores, geralmente para dominação, como fizeram os iluministas, nacional-socialistas, dentre outros.

Voltando ao Humanitismo machadiano, que corrobora a ideia de que o mais forte sempre vencerá – determinismos social e biológico, fora da ficção, por exemplo -, e que, ao vencer, ficará com os espólios da guerra, o que no caso do romance seria o campo de batatas, história apresentada no romance anterior, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e repetida em *Quincas Borba* (1891), na qual nasce aquela famosa frase machadiana: “ao vencedor as batatas!”, tornando essa vitória do dominador uma única história que se repete ao longo de toda a história da humanidade, seja antes na organização feudal, seja hoje no seio do capitalismo. “Humanitas tem fome”, acrescentamos à revelia, sempre.

Ainda no que tange à herança, há uma diferença gritante entre *Quincas Borba*, o filósofo, e *Rubião*, seu herdeiro. Pois, o filósofo era sagaz, tanto quanto Laércio, o

cínico grego que também era mendigo, com a diferença de que este morreu nesta condição e não se tornou herdeiro de posse alguma, não querendo também ter nenhum legado que não pudesse ser a própria filosofia concreta, e para quem as convenções sociais nada significavam, tampouco a opinião pública já que suas atitudes escandalizam a sociedade grega de sua época. Atitudes como se masturbar no mercado, mostrando desprezo pelo prazer obtido por meio do matrimônio, andar nu, falar verdades na cara de quem quer que fosse, príncipe ou pobre, ou sair com uma lamparina nas mãos durante o dia, caçando homens com virtudes, portanto muito raros, o que para eles seriam homens autossuficientes que não dependeriam de coisas materiais para sua existência, como o próprio fazia, ao declinar de qualquer conforto ou posses. (LAËRTIOS, 2008).

Em relação a Rubião, cabe dizer que não conseguiu herdar do filósofo Quincas a essência da filosofia Humanitismo, embora considerasse, ingenuamente, que ao se tornar herdeiro universal, isso já lhe desse condições suficientes para sobreviver à batalha contra outra tribo - tanto é que após se ver herdeiro, fica recorda-se da máxima da filosofia “ao vencedor as batatas”⁷¹ e a repete várias vezes tolamente -; a tribo faminta da classe burguesa, da qual nada sabia, sequer sabia tratar-se de uma batalha, portanto estava despreparado para enfrentar as armas utilizadas por seu adversário. Quem sabe tem poder, não se pode deixar escapar isso, e por não saber nada sobre seu inimigo, pelo menos nada que não fosse falseado, caiu em batalha, perdendo seu campo de batalhas e voltando a ser um pária da sociedade, andando errante pelas ruas de Barbacena, delirando ser um imperador, e tendo a seu lado seu fiel escudeiro, O Quincas cão; e isso nos remete a outro fiel escudeiro, o Pancho, de Cervantes. A história parece circular e o médico, que outrora cuidara do filósofo Quincas, o atende quando a comadre do ex-professor o chama para examinar o amigo, que, em delírio, acredita ter capturado o rei da Prússia. A loucura só avança, culminando com a cena da autocoroação com o personagem pegando uma coroa

⁷¹ Esta máxima encontra-se nos capítulos VI e XVIII, quando, no primeiro, Quincas Borba explica a Rubião sua filosofia: “(...)Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” e, no segundo, Rubião reflete sobre seu novo papel social: Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando: - Ao vencedor, as batatas! Há ainda mais uma ocorrência, mas sem a finalização da máxima, no cap. CC, épica cena na qual Rubião, antes de seu derradeiro fim, murmura: “— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...”

imaginária e o narrador mostra que “cingiu nada”, morrendo logo depois, completando o ciclo da herança. Esse “nada”, que se repete três vezes neste mesmo capítulo de *Quincas Borba*, aponta para o *niilismo*, mas isso é assunto para outro capítulo.

Assim como Machado, acreditamos que o cão-herdeiro, ou herdeiro-cão mercê um, em nosso caso, subcapítulo só seu, portanto, vamos a ele, caro leitor.

2.8. O Cinismo-cão

Muito já se falou sobre o cão Quincas Borba – e sempre evidenciando sua importância na narrativa. Portanto, no que tange a isso, nossa contribuição não será negada tampouco. Ao longo da narrativa, o cão aparece em diversos episódios, tanto nos anteriores à morte do Quincas originário do nome quanto nos posteriores - e são nos segundos que ganha a dimensão cínica compreendida por nós, sobretudo por estar conectado à herança, tema relacionado à decadência da sociedade aristocrática dos senhores de terra, tendo em vista a emergência do sistema financeiro inglês, por exemplo. Explicaremos isso melhor, caro leitor. Mas, antes, vejamos dois trechos que principiam o cão na obra, o primeiro, posterior à morte do filósofo e o segundo, posterior, já que a obra começa com Quincas Borba, o homem, já morto e depois o narrador empreende uma digressão para mostrar momentos antes do derradeiro fim do primeiro herdeiro da obra. Vejamos estas passagens narrativas:

III

[...]

— Quincas Borba está muito impaciente? perguntou Rubião bebendo o último gole de café, e lançando um último olhar à bandeja. — Me parece que sí. — Lá vou soltá-lo.

V

Rubião achou um rival no coração de Quincas Borba, — um cão, um bonito cão, meio tamanho, pêlo cor de chumbo, malhado de preto. Quincas Borba levava-o para toda parte, dormiam no mesmo quarto. De manhã, era o cão que acordava o senhor, trepando ao leito, onde trocavam as primeiras saudações. Uma das extravagâncias do dono foi dar-lhe o seu próprio nome; mas, explicava-o por dois motivos, um doutrinário, outro particular. — Desde que Humanitas, segundo a minha doutrina, é o princípio da vida e reside em toda a parte, existe também no cão, e este pode assim receber um nome de gente, seja cristão ou muçulmano... — Bem, mas por que não lhe deu antes o nome de Bernardo? disse Rubião com o pensamento em um rival político da localidade. — Esse agora é o motivo particular. *Se eu morrer antes, como presumo, sobreviverei no nome do meu bom cachorro. Ris-te, não?*⁷²

⁷² ASSIS. *Quincas Borba*, capítulos III e V.

Notemos que no final do trecho citado, o filósofo, quer seja por uma excentricidade que lhe é particular, quer seja por uma aplicação prática de sua filosofia ou quer seja por razões ocultas ainda sem compreensão, pretende perpetuar-se na figura do cão, o que aponta para uma herança: a que o cão recebe de ser em vida o filósofo. Se a herança representativa do filósofo é o cão, logo o cão se torna a própria representação da herança. Bendita ou maldita herança, o cinismo está nisso. O cão é o signo do cinismo na obra, porque a pretensa herança que Rubião, o herdeiro do primeiro herdeiro, para não perder a herança de vista, está alicerçada à única regra: cuidar do cão. No entanto, o cão representa o filósofo⁷³, que é uma alegoria de uma sociedade aristocrática rural em decadência, portanto a própria herança é decadente e se esfumou no ar em função das novas relações sociais de produção, sobredeterminadas pela Inglaterra e seus representantes internos, como é o caso do Cristiano Palha.

Também entendemos que Rubião é a herança da herança, O Quincas do Quincas Borba, isto é, representa a anacronia da anacronia. Então, parece haver nos três personagens uma relação simbiótica⁷⁴, e não se espere nessa relação algo benéfico ou maléfico, ela representa, antes uma íntima conexão, que pode ou não resultar numa evolução. Voltando à nossa proposição, o cão, desta forma é a representação do cinismo porque encarna a herança.

Portanto, é herdeiro do nada, ou seja, do niilismo, porque o império com seus oligarcas escravocratas estava em decadência, precisamente por causa da emergência do sistema financeiro inglês. Não é sem razão que o cão – e seu triste fim – recebe um capítulo só seu, que é o que encerra a obra. Vejamos antes de encerrar nossas elucubrações, o capítulo CCI, no qual o narrador encerra a história das heranças:

⁷³ Rubião, em alguns trechos da obra, contempla o cão e considera se há – e, às vezes, acredita que sim, a alma do Quincas Borba filósofo no animal. Sobre isso, vejamos o seguinte trecho: “ocorreu-lhe que *os dois Quincas Borba podiam ser a mesma criatura*, por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro, menos a purgar os seus pecados que a vigiar o dono.” Grifos meus.

⁷⁴ Na página do Brasil Escola encontramos uma definição para o termo simbiose, cuja definição foi dada por Peter H. Raven, no livro *Biologia Vegetal* (2016), que é a seguinte: “associação íntima entre dois ou mais organismos diferentes que pode ser, embora não necessariamente, benéfica para ambos.” Deste modo, uma relação simbiótica é uma que estabelece uma associação que pode ou não trazer bons resultados. Na obra machadiana, essa associação leva os três ao derradeiro fim: a morte. A definição pode ser encontrada em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/simbiose.htm>. Acesso em 10/01/2023.

CAPÍTULO CCI

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e *amanheceu morto na rua*, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, — questão preme de questões, que nos levariam longe... (...)

Sendo assim, entendemos que a relação entre os três aponta para o niilismo de uma sociedade à beira do abismo, que tem nas figuras dos Quincas, filósofo e cão, e na de Rubião, sua decadência e conseqüente ruína, abrindo espaço para novas configurações de trabalho – e exploração desse mesmo trabalho, agora ensejadas no seio da emergência da sociedade pré-capitalista. Deste modo, a cena final é representativa desta nova ordem social que estava sendo instituída nos anos finais do século XIX. Para finalizar, a máxima do Humanitismo, que está tanto na vida quanto na morte, seja na de seu próprio criador e herdeiros, permanece: “Ao vencedor, as batatas!”

CAPÍTULO 3:
O teatro épico brechtiano

3.1. Brecht: notas introdutórias

Por que falar sobre a configuração teatral épica pode ser relevante a este trabalho? Esta resposta passa pela compreensão brechtiana no que concerne ao materialismo dialético e porque me parece que, para o dramaturgo, o teatro não deveria mais encenar peças antirrealistas ou naturalistas - e nisso convergimos -; e, por fim, não menos importante, por compreender que o *Nihilismo*⁷⁵, conceito que desenvolve no capítulo, numa perspectiva, sobretudo, nietzschiana, perpassa vários escritos de Bertolt Brecht. Algumas informações biográficas poderiam ser dispensadas, pressupondo que sejam facilmente encontradas numa busca em sítios da internet. Entretanto, é preciso respeitar o leitor que se debruce sobre estas linhas e deixar-lhe à vontade para empreender, caso queira, uma leitura mais detalhada sobre a plasticidade criadora do dramaturgo alemão.

Como acima aludimos ao materialismo dialético, faz-se pertinente trazermos uma assertiva que o dramaturgo faz, em sua obra *Teatro Dialético* (1967) sobre o efeito de *distanciamento*, antes mesmo de desenvolver o conceito sobre o mesmo, estabelecendo uma relação deste com a dialética materialista, como pode se notar no trecho a seguir:

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, **a dialética materialista**. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social.⁷⁶

Pensando na sociedade como um organismo cheio de contradições, que sofre transformações de acordo com as relações de produção de sua época, que também são mutáveis, uma questão benjaminiana presente na obra *Ensaio sobre Brecht*

⁷⁵ Conceito comumente atribuído a Friedrich Nietzsche que será desenvolvido posteriormente, inclusive sobre a origem do termo.

⁷⁶ BRECHT. *Teatro Dialético*, p. 201 – grifo meu.

(2017) é: como a obra de arte “se situa dentro delas?”⁷⁷. Em consonância com Brecht, Benjamin, ainda na mesma obra, salienta que “O tratamento dialético da questão – e agora estou chegando ao assunto propriamente dito – não tira proveito dos objetos rigidamente isolados: obra, romance, livro. Ele precisa integrá-los nas relações sociais vivas.”⁷⁸. Assim sendo, é por meio do materialismo dialético que obra e sociedade dialogam. A partir desse dialogismo, o autor precisa ter o cuidado de plasmar esteticamente sua obra para não cair no mimetismo panfletário.

Seguindo o raciocínio benjaminiano, na continuação de seu texto são apresentadas algumas questões que a crítica materialista tecia, em sua época, acerca da obra; e uma delas é como a obra de arte se “situava diante das relações de produção⁷⁹”, tendo em vista que as relações sociais não ocorrem separadamente das relações de produção, que são, inclusive, as segundas que determinam as primeiras. Entretanto, embora essa e outras questões sobre a obra de arte sejam importantes, não são facilmente elucidadas. Para o autor de *O anjo da história*, o questionamento fulcral já citado anteriormente é “como ela se situa dentro delas.”⁸⁰ Isso porque esta indagação foca na “função da obra dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela mira diretamente na técnica literária das obras.”⁸¹ Ora, não há resposta óbvia para esta indagação, mas para o que esta tese propõe, a obra precisa não apenas observar como as relações de produção e suas consequentes relações sociais se configuram em determinada época, mas também plasmá-las esteticamente.

Após refletir um pouco sobre a importância da dialética materialista para a criação brechtiana; e avançando um pouco, não intenciono trazer à tona a bibliografia completa do autor, mas sim de primar os pontos que foram determinantes para o enveredamento deste estudo que optou por analisar obras de autores separados, cronologicamente, por cinquenta anos - Machado e Brecht, começando, neste capítulo pelo dramaturgo alemão, para, em seguida, abordar o escritor brasileiro. Este hiato temporal pode causar algumas intempéries como, por exemplo, já assinalado

⁷⁷ BENJAMIN. *Ensaio sobre Brecht*, p. 87.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 88

⁸¹ *Ibidem*.

anteriormente, o fato de não haver no Brasil de Machado de Assis uma *pequeno burguesa* ou *burguesia*. Como sabemos, nos tempos brechtianos já havia configurações tanto da *pequeno burguesia* quanto da *burguesia*, o que ficará evidente em boa parte de suas peças; e por isso se faz necessário trazer, logo adiante, informações sobre o *Teatro épico*⁸². Embora este tipo de teatro não tenha sido criação brechtiana, é possível notar que uma significativa parcela de suas peças foi desenvolvida neste formato e dentro de uma concepção materialista dialética que interessa a este trabalho. Não me interessa enveredar pelas fases brechtianas, pois não fazem parte do escopo deste trabalho. Deste modo, esforçar-me-ei para mostrar, nas peças selecionadas, os elementos que me levaram - e levam - a ver a existência de uma *decadência*⁸³ niilista na sociedade de sua época e como essa mesma decadência ecoa até a modernidade, muitas vezes sem causar estranhamento, sobretudo por sua naturalização.

3.2. Rápida biografia brechtiana

Alguns fatos⁸⁴ sobre a vida de Bertolt Brecht:

→ Eugen Bertholt Friedrich Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg, na Alemanha, e faleceu no dia 14 de agosto de 1956.

→ Em Munique começou a estudar Literatura e Filosofia em 1917.

→ No ano de 1924 ele se mudou para Berlim, onde trabalhou como dramaturgo sob o comando de Max Reinhardt no Deutsches Theater, e mais tarde também ajudou obras coletivas, juntamente com Elisabeth Hauptmann, Erwin Piscator, Weill Kurt, Eisler Hans e Dudow Slater.

→ Em 1926 ele começou a dedicação intensiva ao marxismo e estabeleceu contato próximo com Karl Korsch e Walter Benjamin.

→ Sua *Dreigroschenoper* (Ópera dos Três Vinténs , 1928) obteve o maior sucesso em 1928 conhecida na República de Weimar. No 1928 anos ele se casou com a atriz Helene Weigel.

⁸² O termo 'teatro épico' vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido por Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). Será melhor desenvolvido adiante.

⁸³ O conceito de *decadência* foi trabalhado no capítulo específico sobre a temática.

⁸⁴ Essas informações foram retiradas da página Factos da vida real. Disponível em: <https://sites.google.com/site/factosdavidareal/literatura/bertold-brecht>. Acesso em 23/09/2022.

- Em 1930 começará a ter mais contatos com o Partido Comunista Alemão.
- Em 28 de fevereiro de 1933, um dia depois da queima do Parlamento alemão, Brecht começou sua jornada para o exílio em Svendborg (Dinamarca). Após um breve período na Áustria, Suíça e França, foi para a Dinamarca, onde se estabeleceu com sua esposa e dois colaboradores, Margarethe Steffin e Ruth Berlau.
- Em 1935, viajou a Moscou, Nova York e Paris, onde ele dirigiu-se ao Congresso de Escritores Antifascistas, dando origem a muita controvérsia.
- Em 1939, temendo a ocupação alemã, ele se mudou para a Suécia. Em 1940; para a Finlândia, um país que ele teve de fugir antes da chegada dos nazistas, e em 1941, passou por União Soviética, Estados Unidos, onde permaneceu seis anos isolado, vivendo em roteiros para Hollywood.
- Em 1947, ele trouxe para a tela Galileo Galilei , com muito pouco sucesso. Após o lançamento deste filme, Un-American Comitê de Atividades foi considerado item suspeito e teve que ir a Berlim Oriental (1948), onde o primeiro organizado Deutsches Theater e, mais tarde, o Theater am Schiffbauerdamm .
- Em Berlim, juntamente com sua esposa Helene Weigel em 1949 fundou o famoso Berliner Ensemble , e dedicou-se exclusivamente ao teatro. Embora sempre observada com ceticismo e críticas do processo de restauração política da República Federal, também teve sérios conflitos com a liderança política da República Democrática.

Brecht escreveu peças, poemas e um romance; o último derivado de uma de suas peças. Suas peças seguem a seguinte cronologia:

- Baal (1918-1923)
- Tambores na Noite (1918-1920/1922)
- Os mendigos (1919)
- O Casamento do Pequeno Burguês (1919-1926)
- Na Selva das Cidades (1921-1924)
- A Vida de Edward II da Inglaterra (1924)
- O Homem é um Homem (1924-1926)

- O Elefante Calf (1924-1926)
- Mahagonny (1927)
- A Ópera dos Três Vinténs (1928)
- Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny (1927-1929-1930)
- O Vôo no Oceano (1928-1929)
- Baden-Baden (1929)
- Happy End(1929)
- Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não (1929-1930)
- A Decisão (1930)
- Santa Joana do Matadouros (1929-1931/-1959)
- A Exceção e a Regra (1930-1938)
- A Mãe (1930-31/1932), Kuhle Wampe (1931-1932)
- Os Sete Pecados Capitais (1933)
- Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas (1931-34/1936)
- Horácios e Curiácios (1933-34/1958)
- Terror e Miséria no Terceiro Reich (1935-38/1938)
- Os Fuzis da Senhora Carrar (1937-1937)
- Galileo Galilei (1937-1939/1943)
- Quanto Custa o Ferro (1939)
- Mãe Coragem e Seus Filhos (1938-1939-1941)
- O Julgamento de Lucullus (1938- 1939/1940)
- O Senhor Puntila e seu criado Matti (1940-1948)
- A Boa Alma de Setsuan (1939- 1942/1943)
- A Resistível Ascensão de Arturo Ui (1941-1958)

- As Visões de Simone Machard (1942-1943/1957)
- O Círculo de Giz Caucasiano (1943-1945)
- Antígone (1947-1948)
- Os Dias da Communa (1948-1949/1956)
- The Tutor (1950)
- O Julgamento de Lucullus (1938-1939/1951)
- Coriolanus (1951-1953/1962)
- O Julgamento de Joana D'Arc, 1431 (1952)
- Don Juan (1952-1954)
- Trumpetes e Tambores (1955).

Para além das peças apresentadas acima, Brecht também escreveu o *Romance dos Três Vinténs* (1934), baseado na *Ópera dos Três Vinténs* e alguns roteiros de cinema, dentre eles, *Kuhle Wampe* (1932). Além disso, fez alguns roteiros para cinema.

3.3. Esmiuçando Brecht

Walter Benjamin, em *Estudos sobre Brecht* (2017), apontaria que o dramaturgo de Augsburg havia crescido num local cuja população, no que tange à ordem religiosa, era de maioria católica, mas a partir do contato com “elementos pequeno-burgueses” possivelmente se sentiam seduzidas pelo modo de vida dessas pessoas. Vejamos o que Benjamin disse sobre a exata época na qual Brecht inseria-se:

As pessoas eram alertadas pelos religiosos contra as tentações, pelas quais pagariam caro numa segunda vida, aquela após a morte. O poeta as alerta contra seduções pelas quais elas pagam caro nesta vida. **Ele nega a existência de uma segunda vida.** Seu alerta não é menos festivo do que os dos religiosos; suas assertivas são igualmente categóricas. Como os religiosos, ele também faz uso do termo “sedução” (Verführung) de maneira absoluta, sem complementos; ele assume sua tonalidade edificante. O tom elevado do poema pode fazer com que algumas passagens que permitem

diversas interpretações e contêm belezas ocultas sejam negligenciadas na leitura.”⁸⁵

Tendo em vista a citação benjaminiana, a convivência naquela comunidade poderia explicar tanto a atitude quanto a escolha do vocabulário do poema *Contra a Sedução*, que será rapidamente analisado adiante, e mesmo sabendo que são as peças brechtianas que interessam a esta análise, isso não pressupõe que a vertente lírica do dramaturgo, poeta e crítico alemão não evidencie a decadência da sociedade, por intermédio dos dispositivos *cinismo*, já desenvolvido no capítulo anterior e *niilismo*, a ser desenvolvido no próximo, muito pelo contrário, em alguns notamos esses dispositivos, como se percebe nos versos do poema *Contra a sedução*, a seguir:

Contra a Sedução

Não vos deixeis seduzir!
Regresso não pode haver.
O dia já fecha as portas,
Já sentis o frio da noite:
Não haverá amanhã.

Não vos deixeis enganar,
E que a vida pouco vale!
Sorvei-a a goles profundos!
Pois não vos pode bastar
Que tenhais de a abandonar!

Não vos contenteis de esp'ranças,
Que o tempo não é demais!
Aos mortos a podridão!
O maior que há é a vida:
E ela já não está pronta.

Não vos deixeis seduzir
Ao moirejo e à miséria!
Que pode fazer-vos o medo?
Morreis como os bichos todos,
E depois não há mais nada.⁸⁶

No poema acima encontra-se uma advertência no início de cada verso, todas com verbos no imperativo negativo, alertando sobre o que não se deve fazer: “Não vos deixeis seduzir!/Não vos deixeis enganar/Não vos contenteis de esp'ranças/Não vos deixeis seduzir”, sendo o último a reprodução exata do primeiro, ampliando o aviso de que o leitor não deve se permitir ser seduzido pela vida dos pequeno-burgueses. Além de advertir, há também um tom jocoso que parodia as moralidades medievais que

⁸⁵ BENJAMIN. *Estudos sobre Brecht*, p. 54 – grifos nossos.

⁸⁶ BRECHT, s/p.

buscavam guiar os fiéis, como se os mesmos fossem incapazes de discernir o certo do errado sem orientação eclesiástica, o que poderíamos, talvez, aludir ao papel do asceta niilista.

Se “ele, (Brecht), nega a existência de uma segunda vida” após a morte no último verso do poema “E depois não há mais nada”, podemos dizer que em sua escrita percebe-se uma concepção niilista da existência humana? As páginas relativas ao *niilismo* poderão trazer esta resposta.

3.4. Representação de fatos acontecidos ou inventados: o teatro épico brechtiano

Theatre' consists in this: in making live representations of reported or invented happenings between human beings and doing so with a view to entertainment. At any rate that is what we shall mean when we speak of theatre, whether old or new⁸⁷

Bertolt Brecht começou a citar o termo “teatro épico” em 1926, depois de abandonar o termo “drama épico” é o que aponta Anatol Rosenfeld, em sua obra *O teatro épico* (1985). Mais adiante veremos que não foi o dramaturgo alemão o criador deste teatro, mas, assim como Nietzsche se tornou referência no que tange ao niilismo, também não se pode aludir ao teatro épico sem considerar tantos os escritos teóricos de Brecht quanto sua produção dramática. Rosenfeld constata que mesmo antes de usar o termo teatro épico, Brecht já havia inserido elementos épicos desde a primeira peça, como se pode confirmar no seguinte trecho:

O fato é que já à primeira peça de Brecht, *Baal*⁸⁸ (1918), tem fortes traços épicos, de acordo com o estilo expressionista. Entretanto, só

⁸⁷ O trecho refere-se ao item 1 de *Um pequeno organon para o Teatro* “O Teatro consiste nisto: em fazer uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos e fazendo com a perspectiva da diversão. De qualquer modo é o que buscamos tratando de teatro novo ou antigo.” Na página 183 da obra *Teatro Dialético* (1967) há uma definição similar a essa.

⁸⁸ A peça *Baal* narra a história do poeta de mesmo nome que ama seu amigo Ekart, todavia há um abismo composto por mulheres entre os dois. É uma peça na qual se evidencia as pulsões sexuais da personagem principal que pouco ou nada se importa com as convenções sociais, ao modo expressionista da época. O poeta decadente tampouco se importa de ser visto como um gênio, isso não o seduz. Ele usa as mulheres, como Johanna e Sophie, que eram virgens antes de serem seduzidas por ele, e que são descartadas depois, levando-as ao suicídio. Por fim, por ciúmes de seu amor, o Ekart, o mata e também tem um fim trágico. Um pouco adiante, farei uma análise sobre um trecho desta peça. Sobre a escolha do nome da peça, vale a leitura do texto *Da imagem do Brasil ao teatro de Brecht: a peça Baal* (2000), de Celeste H.M. Ribeiro de Sousa, no qual é possível ver o

em 1926 encontrou seu verdadeiro rumo ao escrever *Homem é homem*, peça cujo tema é a ‘despersonalização’ de um indivíduo, a sua desmontagem e remontagem em outra personalidade, trata-se de uma sátira à concepção liberalista de desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte, de caráter definido, imutável.⁸⁹

Por se tratar de sua primeira peça, em idade bem tenra, aos vinte anos, obviamente seria almejar muito que houvesse no jovem Brecht uma concepção evoluída acerca do teatro épico, e de seus recursos; tanto é que, embora seja considerada pela crítica especializada como uma boa peça, é perceptível um quê de naturalismo no desenvolvimento da personagem principal.

Continuando nos caminhos que nos levarão a compreender melhor o teatro épico, não é notícia nova que Bertolt Brecht posicionava-se a contrapelo do teatro aristotélico; inclusive Walter Benjamin, em sua obra *Tentativas sobre Brecht* (1987), chega a tecer a seguinte formulação:

*contrapone su teatro en cuanto épico al teatro dramático en sentido estricto cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso introduce la correspondiente dramaturgia como no aristotélica(...) Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catharsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe.*⁹⁰

Indo pela mesma savana que Benjamin, o crítico alemão Anatol Rosenfeld, na mesma obra de 1985, apresenta duas razões básicas que diferenciam o teatro brechtiano do aristotélico, tendo em vista que o dramaturgo alemão não queria encenar apenas “relações inter-humanas individuais”, mas sim evidenciar de que formas essas relações eram estabelecidas, com suas contradições, com vivências passíveis não apenas de observação, como também de transformações. Além disso, o “palco científico”, representativo de uma sociedade também científica, deveria ser um local

seguinte apontamento sobre uma das múltiplas acepções acerca do termo Baal: “No imaginário expressionista, Baal congrega as duas acepções, é ao mesmo tempo o deus da ameaça e o deus da esperança, porque justamente, ao destruir o que se aceita como verdadeiro, promove o renascer. **Baal é o deus que põe em perigo as cidades, aquele que carrega consigo tudo que é contrário à ordem burguesa estabelecida.** É, portanto, um deus de destruição do status quo. (SOUSA, p. 110, 2000 - grifos nossos). SOUSA, C. H. R. de. Da imagem do Brasil ao teatro de Brecht: A peça Baal. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 4, p. 109-123, 2000. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2000.64165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64165>. Acesso em: 11 de dezembro de 2022). Baal é, para mim, tanto no nome da peça, quanto nas características do personagem e, sobretudo, no que concerne à crítica aos valores burgueses, uma alusão ao niilismo.

⁸⁹ ROSENFELD. *O teatro épico*, p.146.

⁹⁰ BENJAMIN. *Tentativas sobre Brecht*, p. 36

propício para a experimentação. É neste espaço que a vida poderia deixar de ser apenas o que ela era para mostrar o que poderia ser. Vejamos o seguinte excerto:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês.⁹¹

Tendo em vista a longa citação acima, pode-se notar que Brecht discordava da ilusão promovida pelo teatro burguês, erigido sobre os preceitos do teatro aristotélico, que tinha como uma de suas propostas causar *empatia*⁹² no público, que se comove com o destino do herói, por meio da naturalização da história, vista como a história de todos, fossem dos opressores ou dos oprimidos⁹³ de todos os tempos, portanto comum, banal; o que, para o dramaturgo alemão não permitia o desenvolvimento de uma atitude crítica e distanciada do espectador em relação à peça apresentada. Destarte, a partir do teatro pedagógico criado por Erwin Piscator⁹⁴, com quem Brecht

⁹¹ ROSENFELD. *O Teatro Épico*, pp 147-148.

⁹² O termo **empatia** deriva do *Pathos* aristotélico. No E-Dicionário de Termos Literários vê-se que o vocábulo *pathos* vem do grego *pathos*, com o significado de sentimento, de sofrimento. Reportando essas observações para o campo da poética, podemos asseverar que o *pathos* relaciona-se às emoções provocadas por uma ação dramática nos espectadores ao longo da apresentação de uma peça teatral. Conforme se nota, o *pathos* (patético) é um modo de recepção que pode conduzir à catarse. Assim, o público é como que instado a identificar-se com um evento perturbador. (...)” (Grifos nossos). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pathos>.

⁹³ O conceito de **opressor** e **oprimido** é explicado por meio da luta de classes, conforme defendido por Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto do Partido Comunista*: um oprimido é aquele que de alguma forma é dominado pelo seu opressor. Ele sofre, pelo opressor, algum tipo de repressão pelo meio social em que está inserido. A determinação de opressor e oprimido se dá pela assimetria das forças de poder. Sendo que pela percepção política da esquerda, defendida por Marx e Engels, os trabalhadores são oprimidos por terem sua força de trabalho explorada pelos empregadores, os opressores. Estes que seriam figuras mais fortes, de poderio econômico, e com intenções de reduzir qualquer tentativa de igualdade e melhor distribuição dos recursos obtidos por meio do trabalho. BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Grifos meus.

⁹⁴ Erwin Piscator (1893-1966) foi um dramaturgo alemão que produziu espetáculos panfletários, a partir de um viés político. Foi o primeiro a usar o termo teatro épico, o qual seria posteriormente apropriado por Brecht, que havia trabalhado com Piscator.

trabalhara, apreendendo muito de sua técnica, foi concebida uma nova forma de encenação.

3.5. Divergências: Teatro Dramático e Teatro Épico

Em sua obra *Escritos sobre teatro* (2004), Brecht apresenta dois esquemas que “mostrarán en qué se diferencia la función del teatro épico de la del teatro dramático.”⁹⁵. O primeiro dos esquemas exhibe as características que determinarão a função dos dois tipos de teatro, em seguida, na página 97 da mesma obra, o dramaturgo assinala como é o comportamento dos espectadores nos teatros dramático e épico, mas essa parte será apresentada posteriormente quando descrevermos a importância tanto do ator quanto do espectador na construção do teatro brechtiano. A seguir, observemos o primeiro esquema⁹⁶:

Forma dramática	Forma épica
O palco encarna um fato	O palco narra um fato
envolve o espectador em uma ação	transforma o espectador em observador, mas
consome sua atividade	desperta sua atividade
proporciona-lhe sentimentos	obriga-o a tomar decisões
comunica-lhe vivências	comunica-lhe conhecimentos
o espectador é envolvido em uma ação	ele é colocado em face a essa ação
utiliza-se a sugestão	utilizam-se argumentos
as sensações são conservadas	são levadas até o reconhecimento

⁹⁵ BRECHT. *Escritos sobre teatro*, p. 46. Tradução minha: “mostrarão como a função do teatro épico difere da do teatro dramático”.

⁹⁶ Essas características encontram-se nas páginas 96 e 97 do *Teatro Dialético* (1967).

o homem é dado como conhecido	o homem é objeto de pesquisa
o homem imutável	o homem mutável e em transformação
seus impulsos	seus motivos
Linear	segundo curvas irregulares
natura non facit saltus ⁹⁷	facit saltus ⁹⁸
o mundo como ele é	o mundo como ele se torna

Observando acima as características que diferenciam os dois tipos de teatro, conseguimos ver que o teatro dramático baseava-se na ação e o épico na narração, sendo essa uma das grandes e importantes diferenças. A partir da leitura de Rosenfeld, para quem, assim como Brecht, via que o teatro épico configurava-se como uma narração, haverá divergência como o teatro dramático, porque não há mais um *deus ex machina*, *sem ninguém para* contar a história; havendo a necessidade, agora, de as personagens viverem a história, em vez apenas de contá-la como se não a pudessem alterar, criticar. Na perspectiva épica, o autor consegue manipular a ação, podendo escolher o que/quando mostrar, tendo em vista que tem conhecimento do que vai acontecer.

Nota-se, ainda, que no teatro épico, o espectador é obrigado “a tomar decisões” ao ver a encenação, porque consegue inferir que o mundo é passível de transformações. Desta forma, percebe também que o próprio homem é mutável e lhe são apresentadas cenas que levam à compreensão de sua potência de transformar a realidade, que não é algo dado previamente. Essa compreensão deriva da desnaturalização daquilo que outrora era naturalizado no teatro dramático.

⁹⁷ A Natureza não dá saltos. Verificar próxima nota, pois não há no Dicionário de Latim essa tradução, mas pela tradução de sua antinomia “natura non facit saltus”, fica subentendida qual é a tradução.

⁹⁸ Locução latina que significa “a natureza não dá saltos”) Aforismo de Leibniz cuja interpretação é a seguinte: a natureza não cria gêneros absolutamente separados uns dos outros; há sempre entre eles elos intermediários. Fonte original: Leibniz, *Novos Ensaio*, IV, 16. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/natura+non+facit+saltus>. Acesso em 23-09-2022.

Após delinear as diferenças entre os dois tipos de teatro e para moldar o teatro de Piscator aos seus objetivos, Brecht utilizou algumas técnicas específicas que levariam seu teatro, posteriormente chamado de *Teatro Épico*, em alemão *Episches Theater*, também conhecido como *Teatro Didático*, a outro patamar, não inédito, é preciso deixar evidente, tendo em vista que o teatro chinês já se utilizava de algumas técnicas que foram emuladas pelo dramaturgo alemão, mas que promoveriam uma nova forma de encenar na Alemanha e por onde mais Brecht tenha levado suas peças, tendo em vista o exílio provocado pela ascensão do nazismo que o obrigou a sair de seu país. Dentre as técnicas, veremos mais adiante a teoria do *distanciamento*⁹⁹ ou *estranhamento*, em alemão: *v-effekt*, principal recurso do teatro brechtiano, divisor de águas entre o teatro aristotélico e o drama moderno.

Vejamos o entendimento que seguiremos acerca do conceito de *Teatro épico*, que Anatol Rosenfeld pontua, em sua obra *O teatro épico* (2004), na qual se debruça sobre a criação do teatro épico, idealizado primeiramente por Piscator e ampliado por Brecht:

O termo 'teatro épico' vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido por Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). A palavra 'épico' é usada na sua acepção técnica, significando 'narrativo', que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de 'epopeia', poema heroico extenso, por exemplo a *Ilíada* ou *Os Lusíadas*. O termo 'épico' refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies de narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto, etc.¹⁰⁰

Portanto, o teatro épico compreende todos os tipos narrativos, não sendo limitado tematicamente como a epopeia. Além disso, há quem incorra no equívoco de cogitar que o dramaturgo de Augsburg era avesso à exteriorização de sentimentos no teatro. De fato, o que o aborrecia era a contaminação que o romance burguês havia feito com o drama, fazendo com que o espectador demonstrasse passividade diante daquilo que se apresentava na encenação, sobretudo provocado pelo sentimento de empatia. Para ilustrar, vejamos o que o dramaturgo alemão salienta no trecho referente ao item 35 do *Pequeno órganon* (2005), a seguir:

⁹⁹ Neste trabalho, utilizaremos a grafia de distanciamento para o termo alemão *Verfremdungseffekt*, por compreender que é a mais utilizada nas traduções para a Língua Portuguesa das obras brechtianas.

¹⁰⁰ ROSENFELD. *O teatro Épico*, p. 27 – grifos nossos.

We need a type of theatre which not only releases the feelings, insights and impulses possible within the particular historical field of human relations in which the action takes place, but employs and encourages those thoughts and feelings which help transform the field itself. ¹⁰¹

Coadunando com o pensamento Brechtiano acima, Walter Benjamin diria que “a arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia” (BENJAMIN, 2017, p. 25), portanto, não há uma antinomia aos sentimentos, mas sim uma intenção de fazer com que o espectador possa se distanciar da cena o bastante para que lhe seja possível tecer reflexões sobre a história e, a partir disso, entender que nada é imutável nem o tempo no qual a peça se inscreve nem o ser; e esse processo deve ser mediado pelos conhecimento e razão, e não pela emoção.

Tendo em vista a importância que o dramaturgo alemão concedia à *função social*¹⁰² do teatro, é por meio das técnicas que utilizava em suas encenações que era possível ao espectador romper com uma tradição, já ultrapassada no teatro, para a concepção brechtiana, de se reconhecer nas cenas e, por esta mesma razão, acreditar que o mundo partilhado em cena é uma repetição eterna, no/do mundo real, não podendo atuar ativamente na modificação do presente, o que nos levaria ao niilismo nietzschiano. Cabe ilustrar esse pensamento no seguinte trecho de *Teatro Dialético* (1967):

A promoção (de um ponto de vista técnico) do conteúdo ao nível de elemento autônomo ao qual se relacionam o texto, a música, a imagem, o abandono da ilusão em proveito da discussão, a atribuição de um papel novo ao espectador (em lugar de ser autorizado a se identificar, deve de qualquer maneira expressar um voto e, em lugar de se imiscuírem na ação discutem-na), todos estes fatos novos deram início a uma transformação que vai muito mais além de uma mera questão formal: ela começa a atingir a verdadeira função do teatro, sua função social.¹⁰³

Além disso, para Brecht, o teatro épico poderia se tornar um “grande teatro moderno”, mas para isso acontecer, caber-lhe-ia “vencer as mesmas imensas dificuldades que,

¹⁰¹ BRECHT, *Pequeno órgãoon*, p.142. Tradução nossa: Precisamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. Esta citação também se encontra em *Teatro Dialético*, p. 197)

¹⁰² A função social de um texto, para Brecht, ultrapassa a concepção estrutural do teatro, e antes de mais nada, era preciso que o texto promovesse uma participação ativa do espectador - que não se identificava mais a encenação -, deixando de ser mero receptor de um texto fechado, com o qual não era possível dialogar, questionar ou promover uma reflexão crítica.

¹⁰³ BRECHT. *Teatro Dialético*, p.62.

no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.”¹⁰⁴ Aproximando-se, assim, do entendimento de Fredric Jameson, que em *O Inconsciente Político* (1992) já defendia a ideia de que na arte ou na vida tudo é político, e por esta razão, também no âmbito da encenação, as mesmas contradições da sociedade estariam presentes, o como isso seria abordado pela obra de arte é outro caso. Também Jacques Rancière, de *A partilha do sensível* (2009), não discerne a arte das outras partes que compõem o socius.

A questão que se apresenta agora é: Como fazer com que o espectador não seja seduzido pela encenação, criando empatia com o que assiste? Em *Escritos sobre teatro* (2004), Brecht aponta o seguinte sobre o comportamento dos espectadores do teatro dramático e do teatro épico, como se pode observar, a seguir:

El espectador del teatro dramático dice: Sí, yo también he sentido eso. - Así soy. - Eso es natural. - Siempre será así. O El sufrimiento de este hombre me conmueve porque no hay salida para él. - Esto es arte grande: en él todo es obvio. - Lloro con los que lloran, río con los que ríen.

El espectador del teatro épico dice: no lo hubiera imaginado. - Así no se puede hacer. - Eso es muy llamativo, casi increíble. - Hay que pararlo. - El sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. - Esto es arte grande, en él nada es obvio. Me río del que llora y lloro por el que ríe.¹⁰⁵

A resposta para fugir à *catarse*¹⁰⁶ provocada pela encenação está no já citado trecho: “em lugar de ser autorizado a se identificar, deve de qualquer maneira expressar um voto e, em lugar de se imiscuírem na ação discutem-na”(sic), ou seja, a concepção

¹⁰⁴ Idem. *Estudos sobre Teatro*, p. 54.

¹⁰⁵ Idem. *Escritos sobre Teatro*, pp.46- 47. Tradução minha: O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. - Sou assim. - Isso é natural. - Será sempre assim. O sofrimento deste homem me comove porque não há saída para ele. - Esta é uma grande arte: nela tudo é óbvio. - Eu choro com quem chora, eu rio com quem ri.

O espectador do teatro épico diz: eu não teria imaginado. - Isso não pode ser feito assim. - Isso é muito impressionante, quase inacreditável. - Temos que pará-lo. - O sofrimento daquele homem me comove porque sei que há uma saída para ele. - Isso é uma grande arte, nela nada é óbvio. Eu rio de quem chora e choro por quem ri.

¹⁰⁶ Termo relacionado ao *Pathos* aristotélico. De acordo com o E-dicionário: *Catarse* é a palavra a que alude Aristóteles na *Arte Poética* quando trata dos efeitos da tragédia. A primeira referência à *catarse* nos parágrafos do livro do estagirita surge no sexto capítulo, aquele em que se define a tragédia como espécie ou gênero da poesia dramática. A tragédia é vista aí como imitação de uma ação de caráter elevado(...), e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. A purificação é *catarse*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catarse>.

brechtiana de uma função social no teatro busca um caminho que não permitirá mais ao espectador a ser um mero espectador, com o perdão da redundância. Em seu novo papel, cabe a esse indivíduo uma reflexão, uma tomada de decisão sobre a encenação. Isso é propiciado pela técnica do *distanciamento*, que veremos no próximo tópico.

3.6. *Verfremdungseffekt*: a técnica do distanciamento

Ao refletir sobre o efeito do *distanciamento*, talvez seja possível, mais adiante, aproximar o cínico Diógenes do escritor Machado de Assis e do dramaturgo Brecht, tendo em vista que o primeiro, com seu comportamento, considerado estranho por quem o via, escandalizava a sociedade de sua época; o segundo, já conhecido por sua escrita cínica e niilista, não perdoava a hipocrisia social de seu tempo e algumas bem traçadas linhas podiam assustar muita gente de sua época; e o último, com sua técnica, buscava tirar o espectador de seu estado hipnótico diante do teatro essencialmente burguês da sua época. Todos, de uma forma ou de outra, criaram obras que não permitiam - a quem lesse ou assistisse - a empatia aristotélica, comum no romance burguês, por exemplo.

O que seria esse efeito de distanciamento? O próprio Brecht diria que “‘distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade.”¹⁰⁷. Então, pode-se dizer que o efeito de *distanciamento* é o dispositivo por intermédio do qual o dramaturgo desnaturaliza aquilo que habitualmente era naturalizado pelo teatro numa perspectiva aristotélica. Ou seja, é dar um caráter estranho às cenas, provocando assombro, espanto, surpresa; e nunca a empatia e a naturalidade. Como diria a personagem brechtiano Galileu “olhar não é ver”, que ecoa certa frase de Jacques Rancière, em o *Espectador Emancipado* (2019), na qual o filósofo francês critica a alienação provocada pelo cinema, que é “quem vê não sabe ver”, o que nos leva a considerar que quando os objetos são observados inúmeras vezes, passam a ser captados automaticamente; desvanecendo-se, por isso não os notamos mais. Isso tanto na vida quanto na arte, tendo em vista que nossa perspectiva

¹⁰⁷ BRECHT, *Teatro dialético*, p.137.

não discerne uma coisa da outra. Basta só lembrarmos do revisionismo que nega o Holocausto - ou mais recentemente como as mortes na pandemia do Covid-19 chocaram inicialmente para depois serem naturalizadas inconscientemente, tudo porque aquilo que nossos olhos veem cotidianamente sofrem processo de acomodação, o que nos leva a não ver mais como absurdo aquilo que deveras é absurdo. Desta forma, cabe à arte singularizar esses objetos de tal forma que fiquem obscuros, estranhos, para dificultar sua percepção, apreensão. A título de ilustração, vejamos o exemplo que Brecht apresenta sobre uma cena cotidiana de uma família pequeno burguesa, cujo comportamento em relação à segurança de sua filha sofre transformação quando se insere numa configuração de sociedade capitalista:

supongamos que el suceso consistia en que una familia pequeñoburguesa enviaba a servir a su hija. Este hecho es bien conocido para el público de nuestro tiempo. Es absolutamente natural y cotidiano. Sucede mil veces y no sorprende a nadie. Para que este hecho aparezca como el acontecimiento socialmente significativo y problemático que realmente es ha de ser distanciado al público en la representación.(...). Ayer mismo la muchacha no podía salir sola a la calle, hoy la mandan a una casa extraña con una habitación sin cerrojo. Y se espera de ella que envíe dinero a casa. La manera de representar que exprese esto consiste entre otras cosas en que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen.¹⁰⁸

Além da necessidade de singularizar a encenação, era preciso trazer um caráter histórico às peças, o que podia ser alcançado por meio da decoração – um dos recursos utilizados para provocar o distanciamento, dentre outros que veremos, a seguir -, que apresentava mapas, alguns cartazes, com o objetivo de fugir a atemporalidade presente nas peças encenadas até então e que perpetuavam a sensação do eterno retorno da vida cotidiana. (RIZZO, 2001). Portanto, levando à vontade do nada niilista.

Para Brecht, a plateia não poderia entrar em estado catártico, era preciso, antes de mais nada, provocar os desejos de transformação, de crítica, de reflexão. Para

¹⁰⁸ BRECHT. *Escritos sobre Teatro*, p. 168. Tradução minha: Imaginemos que a história consistisse em uma família pequeno-burguesa enviando sua filha para trabalhar. Este fato é bem conhecido do público de nosso tempo. É absolutamente natural e cotidiano. Acontece mil vezes e não surpreende ninguém. Para que esse evento apareça como o evento socialmente significativo e problemático que realmente é, ele deve ser distanciado do público na performance. (...). Ainda ontem a menina não podia sair sozinha, hoje a mandam para uma casa estranha com um quarto sem fechadura. E espera-se que ela envie dinheiro para casa. A maneira de representar que expressa isso consiste, entre outras coisas, em os atores falarem como se não pudessem acreditar no que dizem.

compreender melhor como isso acontecia nas peças brechtianas, faz-se importante o seguinte apontamento de Eraldo Pêra Rizzo, em *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski* (2001): “O distanciamento aparece em todas as partes que compõe o espetáculo teatral. Pode ocorrer por meio de songs, cartazes, slides, efeitos sonoros, voz em off, roupas, cenários, mas o ator é o alicerce e o motor desse efeito.”¹⁰⁹ Nos cartazes ou nas projeções, havia títulos para as cenas, nos quais o dramaturgo apresentava um sóito resumo do que aconteceria na cena.

Deste modo, a plateia não se surpreenderia com o porvir da cena. Além disso, nas partes mais tensas, previamente anunciadas, o espectador conseguiria manter-se distante, crítico e racional, menos emotivo do que ficaria diante de uma peça dramática. Para ilustrar um dos efeitos, vale conferir um trecho da peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1991), cujo enredo traz a história de uma mãe que, em plena interface do Capitalismo, durante a Primeira Guerra Mundial, faz comércio de tudo que é possível, mesmo que isso coloque sua família em perigo, culminando com a morte de todos os filhos. O trecho ilustrativo ocorre na terceira cena, intitulada “TRÊS ANOS DEPOIS, MÃE CORAGEM É APRISIONADA COM PARTE DO REGIMENTO FINLANDÊS. SEU FILHO É SALVO, E É SALVA A CARROÇA, MAS QUEIJINHO É MORTO”¹¹⁰ É fácil inferir que a placa apresentada antes da cena fará com que o espectador saiba sobre a morte de Queijinho antes deste momento acontecer, o que pode ser considerado, ainda na atualidade, como algo que tire o caráter de surpresa do porvir, mas é exatamente esta a intenção, já que na concepção brechtiana, o saber à priori não permite à plateia chegar ao efeito hipnótico da catarse.

Por romper com a ilusão promovida pelo desconhecimento das próximas cenas, o saber antecipado proporciona um distanciamento oportuno, que conduz à reflexão, no caso da peça, da banalização da vida, vista também como mercadoria na sociedade capitalista. Nem todos os títulos traziam informações fulcrais da peça, como se nota na seguinte cena da ópera brechtiana *Ascensão e queda da cidade Mahagonny*: “Os homens estão de novo em cena. Nas tabuletas de fundo lê-se ‘BEBER’. Os homens sentam-se, põem os pés em cima das mesas e bebem. No primeiro plano, Paul, Jenny

¹⁰⁹ RIZZO. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski*, p.45.

¹¹⁰ BRECHT. *Teatro completo*, p.194.

e *Heinrich jogam bilhar.*¹¹¹ As tabuletas ao fundo fazem parte dos efeitos impactantes, usados pelo dramaturgo alemão para tirar o espectador da catarse, permitindo-lhe apreciar conscientemente o desenrolar da narrativa. Além desta cena, em vários momentos esses efeitos aparecem, como se vê no trecho que apresenta uma projeção, a seguir:

A NOTÍCIA DA FUNDAÇÃO DE UMA CIDADE-PARAÍSO CHEGA ÀS GRANDES CIDADES

Uma projeção mostra a vista de uma metrópole e fotos de uma multidão de homens.

HOMENS - Nossas cidades estão sobre sarjetas: O vazio dentro e a fumaça no ar. Ainda estamos nelas, longe das nossas metas. Nós passamos depressa, e elas, devagar.¹¹²

Portanto, para causar o distanciamento, vários efeitos eram usados pelo dramaturgo alemão. No excerto acima, foi usada uma projeção, mostrando a vista de uma multidão, ao fundo da ópera. De fato, não é uma criação inédita, pois no teatro chinês, que inspirou Brecht, tal técnica já fazia parte das encenações. Um dos motivos que justificavam seu uso era o desejo de não permitir que o espectador vestisse a pele dos personagens, de se reconhecer nestas figuras. Muitas vezes, a empatia ocorria no plano inconsciente, o que não propiciava uma real reflexão sobre a narrativa.

É compreensível acreditar que o distanciamento alude somente à atuação cênica do ator, mas, de acordo com Gerd Bornheim, em sua obra *Brecht: A estética do teatro* (1992), podemos ver que na obra brechtiana o efeito se desdobra num engenhoso conjunto de efeitos, como pode se observar no trecho abaixo:

[...] além do sistema de atuação, deve-se ressaltar também, em segundo lugar, a abrangência das técnicas brechtianas, posto que o efeito de distanciamento alastra-se e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, e não apenas o desempenho do ator; temos em mãos um verdadeiro sistema dos distanciamentos, composto de diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário.¹¹³

Expandindo o disposto acima por Bornheim, Em *Escritos sobre Teatro* (2004), Brecht cita outros efeitos dos quais faz uso em suas peças, tais como:

¹¹¹ BRECHT. *Teatro Completo*, p. 143.

¹¹² *Ibidem*, p. 115- grifos nossos.

¹¹³ BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*, pp. 247-248.

- Características sociales
- Características históricas
- Efectos de distanciación
- Efectos estéticos
- Efectos poéticos
- Innovaciones técnicas
- Efectos Tradicionales
- Destrucción de la ilusión
- Valores expositivos
- Apoyándose en su tabla el constructor puede¹¹⁴

Engendrar um teatro épico não era, para Brecht, só pensar em *distanciamento* e *gestus*¹¹⁵, era pensar um conjunto de técnicas que possibilitariam a dialética entre uma sociedade não abstrata, portanto considerando-a a partir das suas relações de produção e arte. Uma sociedade repleta de contradições que não tinham espaço no teatro dramático, pois a função primária do teatro era a de divertir; e continuou a sê-la mesmo no teatro brechtiano. Entretanto, não cabia ao teatro, tampouco, mostrar a vida como ela era, mas sim ampliar o entendimento do espectador para aquilo que ela poderia ser. Para isso, que fique claro, o caminho escolhido por Brecht não foi fazer adesão a uma perspectiva naturalista, ao que se opunha também.

Voltando a um dos efeitos mais importantes do teatro épico, é importante esclarecer que o ator tem papel fundamental para que o efeito do *distanciamento* ocorra de forma satisfatória, fazendo com que o espectador se distancie, mas não somente este como o próprio ator também precisa se distanciar, nunca permitindo que o personagem e ator se fundissem num único ser, pois, para Brecht “em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo como o que se segue: ‘Não, não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.’”¹¹⁶

Inicialmente, o ator não se distanciava de seu personagem, até mesmo para criar certa empatia que o ajudaria depois a causar o *distanciamento*, que geralmente era introduzido pelo efeito conhecido como *gestus*¹¹⁷. Este efeito permitia ao espectador

¹¹⁴ BRECHT. *Escritos sobre Teatro*, p. 223). Tradução minha: Características sociais/Características históricas/Efeitos de distanciamento/Efeitos estéticos/Efeitos poéticos/ Inovações técnicas/Efeitos tradicionais/Destruição da ilusão/Valores expositivos/ Apoiando-se em sua prancha o diretor pode.

¹¹⁵ O conceito será desenvolvido nas próximas páginas.

¹¹⁶ BRECHT. *Estudos sobre Teatro*, p. 118.

¹¹⁷ O verbete em latim *gestus* recebe normalmente a tradução para aquilo que conhecemos como gesto, que vem a ser uma postura física, geralmente expressando um sentimento ou ideia,

uma crítica mais profícua ao ver o ator fora da realidade da personagem que está encenando, mostrando que é, de fato, uma encenação e não representação da realidade. Brecht assinala que “O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social”¹¹⁸; e embora o *gestus* faça parte do distanciamento, o segundo não necessariamente fará parte do primeiro.

Antes de desenvolver o conceito de *Gestus* neste trabalho, Brecht assinala que o ator, para fugir do metamorfoseamento total na figura da personagem, tinha às mãos três tipos de recursos de distanciamento no que tange à expressão e a ação, a saber: “1. Recorrência à terceira pessoa. 2. Recorrência ao passado. 3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.”¹¹⁹ Inclusive, em *Teatro Dialético* (1967), o dramaturgo deixa claro que os dois primeiros recursos permitem distanciar o ator da personagem. De que forma isso sucede? Simples, o ator, para distanciar-se da personagem, usava verbos no tempo passado e na terceira pessoa do singular para referir-se às ações dessa personagem, mostrando serem pessoas diferentes.

Além disso, as instruções para as ações e os comentários deveriam ser pronunciados durante os ensaios, mais ou menos como o seguinte modelo: “Ele levantou-se e como estava com fome disse irritado: ...”, ou “Ele ouviu isto pela primeira vez e não sabia se era verdade...” ou “Ele sorriu e disse despreocupado demais:...”) (BRECHT, 1967, p. 163). Essas instruções, faladas na terceira pessoa, e com tom de voz diferente, em tese, na perspectiva idealizada por Brecht, provocariam um choque, que levaria a um distanciamento entre aquele que encena e a personagem.

Um exemplo tangível encontra-se na peça *Galileo Galileu*, quando o ator Laughton¹²⁰ “aparece no palco com dupla personagem, Laughton e Galileu, por exemplo: o sujeito

evidenciando-os. Para além dessa classificação dicionarizada, em Bert Brecht veremos que termo é levado a outro patamar, contemplando o uso em conotação social, que é apreendido nas relações humanas.

¹¹⁸ *Ibidem*, 2005, p. 97.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 118, p. 82.

¹²⁰ Charles Laughton, conhecido por sua versatilidade interpretativa, foi o primeiro ator britânico a receber um Oscar por sua atuação em *A Vida Privada de Henrique VIII*, em 1933. (...). Também destacou-se no teatro interpretando obras de Shakespeare e de autores modernos como *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekov, e *Galileu*, de Bertolt Brecht, adaptado para os palcos pelo próprio Brecht,

Laughton não desaparece em Galileu, objeto que está mostrando.”¹²¹, muito pelo contrário, o ator mostrava como acreditava ser Galileu, tecendo ainda comentários sobre as ações da personagem. Não há a menor intenção de iludir o espectador de que assistia a mesma pessoa. Nisso está a grande disparidade entre o teatro dramático e o épico: no primeiro, é ação não mediada, no segundo; narração mediada pelo ator. Para Brecht, em tudo que o ator intencionasse mostrar ao espectador era fundamental que fosse “nítido o gesto de mostrar” (BRECHT, 2005, p. 104).

3.7. O *gestus* no teatro épico

Para entender o que vem a ser o *Gestus*, que doravante será chamado de *gesto*, vejamos o seguinte trecho contida na obra *Estudos sobre Teatro* (1978), de Brecht:

[...] Por "gesto" não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no "gesto", que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem gesto. A frase "arranca o olho que incomoda" tem um valor de "gesto" mais reduzido do que esta outra: "quando o teu olho te incomodar, arranca-o". Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o "gesto" preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase.¹²²

Sendo assim, o *gesto* na concepção brechtiana pode ser compreendido como um conjunto de posturas utilizadas de maneira refletida, que objetiva uma resposta do espectador. Brecht ainda diria que a “(...) A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc.(...)” (BRECHT, 1978, p.124). Então, infere-se que o *gesto* para ser um *gesto social* deixará de referir-se apenas à ação de gesticular, movimentar-se, vagarosa ou rapidamente. O dramaturgo alemão lança a seguinte pergunta em *Escritos sobre Teatro* (1978): “Qué es un gesto social?”¹²³ que ele mesmo elucida a questão da seguinte forma:

após o lançamento da bomba atômica. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia> . Acesso em 24/09/2022.

¹²¹ BRECHT. *Teatro Dialético*, p. 203.

¹²² *Idem*. *Estudos sobre Teatro*, p. 193.

¹²³ O que é um gesto social? (Tradução nossa).

Nem todos os gestos são "gestos sociais". (...). As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num *gesto social* quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um *gesto social*, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. Por outro lado, enquanto um gesto de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um gesto social.[...] *O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade*, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade.¹²⁴

Então, fica claro que há gestos e gestos, sendo o primeiro na esfera material e o segundo partindo dessa esfera, significando-a de acordo com seu objeto. Sendo assim, para compreender a esfera do gesto social, é preciso ter em mente que um gesto passará a ser social a partir do momento que não significar apenas o simples ato de se movimentar de alguma forma, mas de que forma esse movimentar-se diz algo em dada situação. Deste modo, o *gestus social*, para Brecht, será “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época”.¹²⁵ Manfred Wekwerth¹²⁶ faz um apontamento interessante em *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral* (1997) sobre o Gesto:

O Gestus de um personagem nada mais é do que seu comportamento global numa situação dada. Global quer dizer: ação, palavra, entonação, gestos, atitude corporal etc. (...) Vamos partir daquilo que se observa. Os sentimentos devem exprimir-se visualmente. Somente se percebe aquilo que é expresso.¹²⁷

Brecht apresenta um exemplo que materializa essa ideia de um “comportamento global” em dada situação, ao comentar que os esforços de um indivíduo para se equilibrar numa superfície lisa só configurarão um gesto social se sua queda representar vergonha diante de outras pessoas, que pode resultar numa perda de “prestígio social e de valor no mercado.”(BRECHT, 1967, p. 78), ou seja, o gesto está carregado de sentido, não é só um movimento. Vejamos o seguinte excerto do livro *Escritos sobre teatro* (2004) que coaduna com o parágrafo acima

No todo gesto es un gesto social. La actitud de defensa ante una mosca no es, de momento, un gesto social, la actitud de defensa ante un perro podría serlo, si por ella se expresa por

¹²⁴ BRECHT. *Estudos sobre Teatro*, pp. 193-194. Grifos nossos.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹²⁶ Manfred Wekwerth foi o diretor de teatro Berliner Ensemble de 1977 a 1991.

¹²⁷ WEKWERTH. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*, p. 149-150.

ejemplo la lucha que un hombre mal vestido ha de entablar con los perros guardianes. (...) ¹²⁸

No teatro épico, muitas vezes, após ou concomitante ao efeito gestual, o ator comentava os atos de seu personagem, deixando claro serem figuras distintas. Isso permitia que a plateia também tecesse suas considerações sobre a cena, além de quebrar com qualquer efeito ilusório ou hipnótico que pudesse estar acontecendo naquele momento. Sendo assim, na perspectiva brechtiana, o comum, o naturalizado deixa de ser facilmente apreendido, pois tudo precisa ser explicado já que, por meio das técnicas elaboradas, os fatos encenados mostram um teor sensacionalista. Se no teatro dramático, tudo era encenado como se não fosse ensaiado, no teatro épico, ao contrário, ficava claro que tudo era ensaiado, sobretudo por meio do *gesto* e também com a quebra da quarta parede, que causava afastamento entre a plateia e o ator da peça, evitando uma interação.

É preciso entender que a grande vantagem do teatro épico é mostrar que o mundo partilhado não é estanque e que pode ser modificado se o espectador ver que, ao contrário do que se percebia nas peças burguesas, nada é eterno, que são as relações sociais, dadas suas formas de organização na produção e distribuição de bens, na exploração da força de trabalho; e a consciência que delas derivam é que determinarão a ordem social, que é mutável. (RANCIERE, 2009).

Na concepção brechtiana, o espectador que se reconhecia nas peças estava ligado a uma tradição metafísica, acostumado a crer que a solução para os problemas terrenos estava numa transcendência, tendo em vista sua incapacidade para transpor as dificuldades que lhes eram apresentadas, por isso naturalizava o não natural que via nas peças; e nisso se aproximava do niilismo nietzschiano. O ranço do dramaturgo estava justamente no fato de o teatro dramático querer partir de uma realidade imutável, desconsiderando as contradições de cada tempo, suas mudanças, o que levaria o homem a uma condição similar à defendida por Friedrich Nietzsche, quando conceituou o *niilismo*, que veremos mais adiante.

¹²⁸ BRECHT. *Escritos sobre teatro*, p, 241. Nem todo gesto é um gesto social. A atitude de defesa contra uma mosca não é, neste momento, um gesto social, a atitude de defesa contra um cão poderia ser, se expressasse, por exemplo, a luta que um homem mal vestido tem de travar com cães de guarda. (Tradução nossa).

Por fim, apenas a título de provocação, pensando na configuração do teatro brechtiano, que para se opor ao teatro dramático utilizava a narração, entre outros dispositivos para fazer com que o espectador saísse de um estado ilusório, provocado pelo enredo, caso a desloquemos para a atualidade do Brasil, que desde a vitória do Bolsonarismo¹²⁹- porque acredito que não foi apenas o candidato Jair Messias Bolsonaro quem ganhou, mas todo uma organização política-, nas eleições de 2018 sofre com uma crescente onda de violência¹³⁰, talvez nos deparássemos com uma peça na qual em dado momento, sem muita relação direta com a cena, fosse entoado o Hino Nacional e ao fundo aparecesse letreiros gigantescos com o lema “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos!”, mas a cena em questão mostraria o preço da gasolina a quase oito reais, por exemplo. Que política neoliberal é essa que permite o descontrole do preço do combustível? O telespectador poderia ser provocado a fazer uma reflexão sobre a condição socioeconômica do país. Isso não quer dizer que o teatro épico tenha o objetivo de refletir o contexto histórico, contudo como arte e sociedade são indissociáveis, dentro do jogo ficcional há espaço para que ocorra uma plasmação estética da história sem prejuízo à imanência da arte.

¹²⁹ O Bolsonarismo é um fenômeno político que tem similaridades com o fascismo europeu e com o autoritarismo brasileiro, derivado do nome do ex-presidente da República Federativa do Brasil, eleito em 2019, que levantava o lema de “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos!” - copiado da propaganda política de Hitler ‘Alemanha acima de tudo’-, mas que não refletia em suas ações nenhum ideal defendido pelo Cristianismo, muito embora salientasse em suas manifestações ser a favor de valores tradicionalistas, tais como: família, casamento, propriedade privada, proibição do aborto, dentre outros. Sobre o fenômeno, vale a leitura do artigo de J.R. Silva Júnior e E. H. E. Fargoni, intitulado Bolsonarismo: a necropolítica brasileira como pacto entre fascistas e neoliberais. Dossiê: Consequências do bolsonarismo sobre os direitos humanos, a educação superior e a produção científica no Brasil. In: *Revista Eletrônica de Educação*, v.14,1-26, e4533133, jan./dez. 2020. Disponível em <https://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/4533/1169>. Acesso em 05/01/2023.

¹³⁰ Sobre a violência, J. R. Silva Júnior e E. H. E. Fargoni salientaram que “ Há no Bolsonarismo um ódio entranhado, no presidente e seus seguidores, contra tudo o que é civilizado, expondo a sua outra face: **a violência**. Este ódio tem origem no início do processo civilizatório do **capitalismo**.” SILVA JÚNIOR, J. R.; FARGONI, E. H. E. *Bolsonarismo: a necropolítica brasileira como pacto entre fascistas e neoliberais*, p. 17, 2020. Grifos nossos.

CAPÍTULO 4:

Brecht e Machado de Assis - nuances niilistas nas obras

O niilismo não é uma causa, mas somente a lógica da decadência.

Nietzsche

4. 1. Gênese do Niilismo

*O niilismo é (...) a crença de que tudo merece perecer*¹³¹

Tendo em vista o que este capítulo propõe: evidenciar que há, tanto nas obras brechtianas quanto nas machadianas, nuances de *niilismo*, faz-se pertinente informar, até mesmo para evitar o autoplágio, que o segundo capítulo de minha dissertação, intitulado “A negação do topos”¹³² foi dedicado ao conceito de niilismo, cuja gênese geralmente é atribuída, de modo equivocado, ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche¹³³. Naquela oportunidade, abordei a presença do niilismo na obra *A rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade. Logo no início, a partir da leitura da obra *Niilismo* (2007), de Rossano Pecoraro, verifiquei já haver no sofista Górgias (485 a.c - 380 a.c) um pensamento obstinado pelo nada, o que, depois, será encontrado em outros pensadores incomodados “com as questões relativas ao porquê do Ser e do não-Ser ante o nada”¹³⁴, como é possível se ver também no seguinte trecho de sua obra:

O termo niilismo deriva do latim *nihil*, nada¹³⁵. Essa origem revela um primeiro sentido do conceito, que remete a um pensamento fascinado e obcecado pelo nada. Seguindo tal perspectiva o niilismo poderia ser encontrado ao longo de toda a história do pensamento ocidental: do sofista Górgias (c.490-c.388 a.C.) — com as célebres teses nada é; e se alguma coisa fosse, não poderia ser conhecida; e se fosse conhecida, seria inexprimível — à mística e à teologia negativa; do poeta e filósofo italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) — o nada é o princípio de Deus e de todas as coisas — à pergunta fundamental “por

¹³¹ NIETZSCHE. *Vontade de Potência*, s/p.

¹³² NASCIMENTO. A negação do topos. In: *A rosa do povo de Drummond e a poética da luta de classes*, p. 65.

¹³³ Rápida biografia: Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu em Röcken, na Alemanha, no dia 15 de outubro de 1844 e faleceu em 25 de agosto de 1900. Em 1872, Nietzsche é publicado seu primeiro livro, “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música” que numa edição posterior tem o título alterado para “O Nascimento da tragédia”. Em 1878 é publicado “Humano, demasiado humano: Um Livro para Espíritos Livres”. Em 1881 é publicado “Aurora”. Em 1882, é publicada “A Gaia Ciência”. Em 1883, é publicado “Assim Falava Zaratustra”, sua obra mais conhecida. Em 1886, é publicada sua obra de combate à moral e à religião: “Além do Bem e do Mal”. Em 1886, é publicada “Genealogia da Moral.” Em 1888 são publicados “O caso Wagner” e “Crepúsculo dos ídolos”. Em 1885 é publicado “O Anticristo”, obra de comparação entre religiões e críticas ao Cristianismo. Em 1888 escreveu “*Ecce homo*”, que é publicado em 1908 e, por último, seu livro de fragmentos póstumos: “Vontade de poder,” publicado em 1906 por sua irmã Elisabeth Förster-Nietzsche e seu amigo Peter Gast. Não constam nesta lista seus ensaios. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche. Acesso em 07/01/2023.

¹³⁴ *Idem*, p. 66. O trecho faz parte da minha dissertação: *A rosa do povo de Drummond e a poética da luta de classes*.

¹³⁵ Franco Volpi, na página 9 de sua obra *O niilismo* (1999) repete praticamente a mesma origem e enfoque do termo, a saber: “etimologicamente, o niilismo - do latim nihil (nada) - é o pensamento obcecado pelo nada.”

que o ser e não, antes, o nada?"; de Wilhelm Gottfried Leibniz (1646-1716) e Friedrich Wilhe¹³⁶Im Joseph Schelling (1775-1854), ao chamado "pessimismo" de Arthur Schopenhauer (1788-1860).¹³⁷

À supracitada lista de Pecoraro, pode-se acrescentar o nome de Martin Heidegger(1889-1976), sem esquecer de Jurgen Habermas, Albert Camus, Jean Paul Sartre e Jacques Deleuze, entre outros. Apesar destas informações, o mais comum é encontrarmos o nome do escritor russo Ivan Turgueniev, autor de *Pais e Filhos*¹³⁸ (1862), como o "pai" do termo, porque no romance o protagonista recebe o apodo de niilista ao confrontar os valores da sociedade aristocrática de sua época, que alude à complexa situação da Rússia, a qual vivia um embate entre valores já ultrapassados e novos valores advindos do capitalismo. Cabe salientar que Turgueniev recebe essa paternidade do niilismo mais por ter popularizado o termo, tendo em vista o alcance de sua obra, do que por ter sido, de fato, o criador.

Tendo em vista o fato de a obra *Pais e Filhos* (2004) ter popularizado o termo *niilista*, vale vermos o trecho da obra no qual a palavra aparece pela primeira vez:

— Niilista, disse Nikolai Petróvich. — Vem do latim nihil, nada, até onde posso julgar; portanto essa palavra designa uma pessoa que... que não admite nada? — Digamos: que não respeita nada — emendou Pável Petróvich e novamente se pôs a passar manteiga no pão. — Aquele que considera tudo de um ponto de vista crítico — observou Arkádi. — E não é a mesma coisa? — indagou Pável Petróvich. — Não, não é a mesma coisa. O niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito. — E o que há de bom nisso? — interrompeu Pável Petróvich. — Depende, titio. Para uns é bom, mas para outros é péssimo. ¹³⁹

¹³⁶ Volpi diria que "na Rússia da segunda metade do século XIX o niilismo explode como movimento de rebelião ideológica e social, impondo-se em escala geral. (VOLPI, *O niilismo*, s.p., 1999)

¹³⁷ PECORARO. *Niilismo*, s/p. A citação encontra-se na introdução.

¹³⁸ A citação na qual Evguêni Bazárov recebeu o apodo de niilista surge de um embate travado com o tio e o pai de seu amigo Arkádi, Pável e Nicolau Petróvich, representantes da aristocracia russa. Os pais de Bazárov também são considerados aristocratas, mas do meio rural. Na obra, Turguêniev explora, com êxito, o tema do conflito entre as gerações. Embora seu personagem principal, o médico Bazarov se considerasse niilista, isso não quer dizer que o autor o fosse. Não há estudos que comprovem ser Turgueniev um niilista, no sentido pragmático do termo. Sobre a escolha do nome da obra, talvez enseje uma contraposição entre o velho eo novo, sendo o primeiro apegado a valores reconhecidamente tradicionais, tais como: família, religião; e o segundo, o mais novo, alicerçado no experimentalismo/empirismo, incrédulo com aquilo que a ciência não colocasse à prova, além, claro de romper com hierarquias decadentes e, por fim, rejeitar autoridades, fossem morais, políticas, familiares ou religiosas, sobretudo por serem valores considerados ultrapassados, o que acabava por conduzir ao niilismo.

¹³⁹ TURGUENIEV, *Pais e Filhos*, p. 46-47.

Na sequência do trecho acima, os personagens Bazárov, Pável e Nicolau tecem reflexões sobre o regime de servidão, que teve fim em 1861 - é válido lembrar que servidão e escravidão não são termos equivalentes, mas não é meu objetivo enveredar por suas diferenças. O contexto, entre 1860 e 1862, era de uma Rússia que buscava sair da tirania do Czarismo, instaurando uma nova configuração social, o que não ocorreu sem lutas e incêndios pela capital russa, além do rompimento com valores aristocráticos ultrapassados. Em certa ocasião, por causa de sua obra, Turgueniev foi abordado, logo após retornar da Europa, enquanto andava pelas ruas, por uma pessoa conhecida que lhe disse: *“Olhe só o que os seus niilistas estão fazendo: estão pondo São Petersburgo em chamas!”*¹⁴⁰

Pensando no contexto para além da Rússia, não se pode deixar de considerar que o termo niilismo tem caráter ambivalente: além de ser visto como um fenômeno filosófico é também compreendido como fenômeno histórico¹⁴¹ - eu acrescentaria cultural também -, sendo o histórico marcado pelo signo da modernidade pós-Revolução Francesa (1789). Neste contexto, era muito comum que as pessoas que hoje se autodenominam apolíticas¹⁴² ganhassem o apodo de niilistas¹⁴³. No caso específico da Rússia, como demonstra a citação do parágrafo anterior, na qual Turgueniev foi abordado, os niilistas pragmáticos ou reativos, se podemos considerá-los assim, passaram a incendiar a cidade de São Petersburgo.

Após citar o contexto histórico da Rússia e lembrar da ambivalência do conceito de niilismo, talvez seja oportuno lembrar que foi a burguesia, em seu projeto de destruição e renovação de valores, com o objetivo, de acordo com Vitor Cei Santos, de converter “o tempo em dinheiro, (que) provocou a constante sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social, profanando e dissolvendo os

¹⁴⁰ PECORARO. O niilismo literário russo. *In: Niilismo*, s/p.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² No Dicio - Dicionário online de português encontra-se a seguinte etimologia do verbete “apolítica”: A, com sentido de negação, + político; pelo grego *apolítikos*, e, on]. Também há dois significados para o vocábulo: 1. Aquele que está fora da política; que não se interessa por política, pelo governo que rege as sociedades, países etc. 2. Desprovido de significado político, que não tem relação com política nem com o que ela representa: passeata apolítica. Grifo meu. Disponível em: [https://www.dicio.com.br/apolitica/#:~:text=Significado%20de%20apol%C3%ADtico,\(origem%20da%20palavra%20apol%C3%ADtico\)](https://www.dicio.com.br/apolitica/#:~:text=Significado%20de%20apol%C3%ADtico,(origem%20da%20palavra%20apol%C3%ADtico).). Acesso em 06/01/2023.

¹⁴³ A ideia contida no parágrafo foi construída similarmente em minha dissertação.

valores anteriormente estabelecidos. Assim nasceu o niilismo.”¹⁴⁴ O excerto, a seguir, contido no *Manifesto do Partido Comunista* (2003), de Marx e Engels pode ilustrar bem essa situação:

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Dilacerou impiedosamente os variados laços feudais que ligavam o ser humano a seus superiores naturais, e não deixou subsistir de homem para homem outro vínculo que não o interesse nu e cru, o insensível “pagamento em dinheiro”. Afogou nas águas gélidas do cálculo egoísta os sagrados frêmitos da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo **pequenoburguês**. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e no lugar das inúmeras liberdades já reconhecidas e duramente conquistadas colocou a liberdade de comércio sem escrúpulos. Numa palavra, no lugar da exploração mascarada por ilusões políticas e religiosas colocou a exploração aberta, despudorada, direta e árida.¹⁴⁵

Já que este trabalho tem como perspectiva analisar a presença de certos dispositivos, como foi o caso da *decadência ideológica*, do *cinismo* e agora do *niilismo*, estabelecendo diálogos entre obras de Brecht e Machado de Assis, sob uma ótica materialista dialética, por considerar o marxismo como o instrumento mais eficiente se se considerar a indiscernibilidade entre arte e história - e entendendo a escrita como uma forma de arte, sobretudo porque os seres humanos são constituídos historicamente, não sendo possível afastar o ser que trabalha, que sonha, que lê, que faz ciência e o que se relaciona com seus afetos do curso da história-, que é determinante nas relações entre as forças produtivas ascendentes e as relações de produção descendentes, que parecem organismos vivos em eterna transformação.

Inclusive, na ordem do mundo capitalista, no qual tudo se baseia em um valor de troca, não fugindo o próprio ser de ser “valorado” também, como se fosse mais uma mercadoria, caso isso seja “economicamente viável”. Tendo tudo em vista, é pertinente que vejamos o seguinte apontamento de Berman, em sua obra *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade* (2007) que corrobora com isso

¹⁴⁴ SANTOS, *A voluptuosidade do nada*, p.104

¹⁴⁵ MARX; ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*, pp. 47-48. Grifos nossos.

Quando afirma que todos os demais valores foram “transmudados” em valor de troca, Marx aponta para o fato de que a sociedade burguesa não eliminou as velhas estruturas de valor, mas absorveu-as, mudadas. As velhas formas de honra e dignidade não morrem; são, antes, incorporadas ao mercado, ganham etiquetas de preço, ganham nova vida, enfim, como mercadorias. Com isso, qualquer espécie de conduta humana se torna permissível no instante em que se mostre economicamente viável, tornando-se “valiosa”; tudo o que pagar bem terá livre curso. Eis aí a essência do **niilismo moderno**. Dostoievski, Nietzsche e seus sucessores do século XX atribuirão isso à ciência, ao racionalismo, à morte de Deus. Marx diria que sua base é muito mais concreta e mundana: ela se ergue sobre as banais ocupações cotidianas da ordem econômica burguesa — uma ordem que relaciona nosso valor humano ao nosso preço de mercado, nem mais, nem menos, e que força a nossa expansão empurrando nosso preço para cima, até onde pudermos ir.¹⁴⁶

Em seu artigo *niilismo, cinismo e Utopia* (2012), Luís Eustáquio Soares define o niilismo como o “dispositivo através do qual tentamos nos fazer modernos destacando a morte num mundo sem Deus, logo sem salvação, sem pós-morte.”(2012, s.p). Este tipo de concepção, na qual fica clara a finitude da vida, logo a certeza da morte, permite-nos produzir uma vida na qual o indivíduo possa se afirmar como sujeito histórico, seja no campo social, filosófico, estético ou outro qualquer.

O historiador francês Patrick Wotling, em cujo arcabouço teórico encontram-se vários escritos sobre Nietzsche, nota que o niilismo, “o mais inquietante de todos os hóspedes”, ganha relevo na teoria do filósofo do martelo, por isso tece o seguinte apontamento em sua obra *Vocabulário de Nietzsche* (2001)

O niilismo é um termo que ganha sentido relativamente na reflexão axiológica de Nietzsche. Designa a desvalorização dos valores, ou seja, sua perda de autoridade reguladora. É essa desvalorização dos valores postulados como supremos que também está expressa na fórmula “Deus está morto!” (Gaia Ciência, § 125).¹⁴⁷

Já que o niilismo desenvolvido neste capítulo não pode prescindir dos pressupostos teóricos de Nietzsche, é pertinente dialogar com Franco Volpi que o vê como “o profeta máximo e o teórico maior do niilismo, alguém que cedo intuiu a ‘doença’ do século e sua respectiva terapia”¹⁴⁸. Além dele, Rossano Pecoraro, refletindo sobre a obra nietzschiana, acrescentaria que “é com Nietzsche que a reflexão filosófica sobre o

¹⁴⁶ BERMAN. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*, pp. 109-110.

¹⁴⁷ WOTLING. *Vocabulário de Nietzsche*, p. 49.

¹⁴⁸ Volpi. *O niilismo*, p.43.

niilismo alcança o seu mais alto grau, com um pensamento radical que mostra as origens mais remotas do fenômeno, vale dizer, o platonismo e o cristianismo(...)¹⁴⁹.

Em *Vontade de Potência* (2008), Nietzsche lançaria mão da questão acerca do conceito já repetida em tantos textos: “*Que significa niilismo? — Que os valores supremos desvalorizem-se. Falta o fim; falta a resposta ao ‘Por quê’*” Mas, o que isso tudo significa? Com o advento da *morte de Deus*, que veremos um pouco adiante, valores como o mundo supracosmético, por exemplo, não farão mais sentido, portanto o ente não encontra mais finalidade ou sentido para existir.

Vitor Cei Santos, em sua tese *A Voluptuosidade do Nada* (2015) afirmaria que

o niilismo(...) é designado como o fenômeno descomunal de esgotamento dos valores e dos ideais que sustentavam as esferas valorativas do mundo ocidental moderno: artes, política, economia, metafísica, estética, ciência, moral, religião e até mesmo o chamado ‘senso comum’, que orienta os hábitos cotidianos.¹⁵⁰

Pensando o niilismo como um fenômeno histórico que impacta no ocidente, sobretudo com a desvalorização dos valores que outrora fizeram sentido (Deus, Moral, mundo imaterial/supracosmético, Inferno) e que com o advento da modernidade não são mais relevantes, é possível estabelecer diálogo com o seguinte excerto, de Martin Heidegger, em sua obra *Nietzsche II* (2007):

Niilismo é aquele processo histórico por meio do qual o domínio do “supracosmético” se torna nulo e caduco, de tal modo que o ente mesmo perde o seu valor e o seu sentido. Niilismo é a história do próprio ente: uma história por meio da qual a morte do Deus cristão vem à tona de maneira lenta, mas irremediável. Pode ser que ainda se acredite nesse Deus e que ainda tomemos seu mundo por “real”, “eficaz” e “normativo”. Isso é similar àquele processo por meio do qual o brilho de uma estrela que se apagou há milênios continua reluzindo, mas permanece, contudo, uma mera “aparência” com essa refulgência. Com isso, o niilismo não é, para Nietzsche, de maneira alguma um ponto de vista “defendido” por uma pessoa qualquer, nem tampouco um “dado” histórico arbitrário entre muitos outros, que se pode documentar historiograficamente. *O niilismo é muito mais aquele acontecimento apropriativo de longa duração, no qual a verdade sobre*

¹⁴⁹ PECORARO. *Niilismo*, s/p. A citação está na introdução.

Sobre o Platonismo e Cristianismo, veja o próximo subtópico, no qual desenvolverei a relação entre niilismo e os dois fenômenos.

¹⁵⁰ SANTOS. *A Voluptuosidade do Nada*, p. 15.

*o ente na totalidade é transformada essencialmente e é impelida para um fim por ela determinado.*¹⁵¹

4.2. A metafísica grega e o Cristianismo: dois fenômenos históricos importantes para a compreensão da genealogia do niilismo

Para começar, Nietzsche comete um erro ao supor que ambivalência criada pelo Platonismo acerca da existência de dois mundos ou planos existenciais (sensível e suprassensível) resultou na desvalorização da vida terrena. Esse equívoco constitui por si mesmo uma forma de niilismo, porque com Marx e Engels: “O ser social determina a consciência humana” (MARX, 2008, p. 58). O platonismo, desse modo, não inventou o niilismo, mas o seu sintoma no contexto de uma Grécia escravocrata e oligárquica, ávida em impor ao mundo seus próprios valores, sua ideologia do suprassensível, da qual o Platonismo pode ser interpretado como uma importante deriva.

O equívoco de Platão está na divisão do mundo em dois planos: o mundo real (aparências), com o Ser, a finitude, a imutabilidade e o mundo aparente (essências) - mutabilidade, o vir-a-ser. Esse equívoco, destaque-se, é inseparável da oligarquia escravocrata grega, da qual Platão se tornou um singular representante, uma vez que não poderia partir jamais da totalidade do ser social; da realidade concreta. Seria, se assim fosse, o mesmo que admitir que a realidade realmente existente, objetiva, é a das relações escravistas de produção.

Sendo assim, o filósofo do martelo, ao compreender que o platonismo foi o marco zero do niilismo, pensando esse fenômeno de negação como um processo histórico, em certo sentido, mesmo para pensar a origem do niilismo, não deixa de fazê-lo a partir de uma perspectiva niilista, por, assim como Platão, negar que o ser social precede as ideias. Desse modo, ao identificar o Cristianismo, com sua concepção ascética do mundo, outro fator determinante da instauração do niilismo, o filósofo alemão estava igualmente relativamente certo, porque, embora o Cristianismo possa ser analisado como um simulacro do platonismo ou o “platonismo para o povo” ou para as massas, há algo que precede tudo isso, insistimos: o ser social.

¹⁵¹ HEIDEGGER. *Nietzsche II*, p. 23. Grifos nossos.

Sendo assim, apenas para que fique clara nossa perspectiva, compreendemos que tanto o Platonismo quanto o Cristianismo, para Nietzsche, são equivocados, porque têm como proposição basal a desvalorização deste mundo em prol de outro transcendente, imaterial, no qual será possível encontrar a verdade, no que acerta. Entretanto, isso é uma ideia parcial dos fenômenos. No campo do sensível, do mundo concreto, o platonismo deixou de evidenciar o regime escravocrata da Grécia, o que não pressupõe que ele não existisse, mas não foi o platonismo o responsável pelo surgimento do niilismo, foi antes um sintoma de uma sociedade decadente, cuja exploração da força de trabalho a levou ao caos.

Em relação ao Cristianismo, embora seja um espelhamento do platonismo, entendemos que foi um movimento revolucionário, no qual o povo se posicionou, ainda que fracamente e com a necessidade de um líder ascético, contra a dominação do império romano. A figura de um Cristo é particularmente importante, pois se presta a ocupar um lugar de liderança contra a opressão sofrida pelo povo judeu que lutava pelo fim da escravidão – e não é fato que tal povo ensejou sua libertação e a conseguiu? Para completar nosso raciocínio, o problema inserido no pensamento nietzschiano é pensar o niilismo no plano das ideias, mesmo que englobe valores, mas se esquecendo que esses fazem parte da superestrutura ideológica, não contemplando o ser social, que antecede as ideias, portanto é concreto. A concepção de ser social, presente no capítulo sobre a decadência ideológica é fundamental para entender nossa percepção acerca do niilismo enquanto efeito da decadência ideológica.

Assinalamos que, para o que iremos desenvolver no restante do texto, é importante acrescentar que concebemos o niilismo como um fenômeno sintomático decorrente de relações de produção opressoras, escravistas-aristocráticas, no caso de Grécia e Roma; feudais-aristocráticas-cristãs, no caso da Idade Média; capitalistas-burgueses, no caso do modo de produção capitalista. Isso oportuniza a pensar a história do Ocidente como niilista, de modo que os autores - Platão, por exemplo -, são o sintoma de uma realidade social niilista.

De fato, o ascetismo cristão, reforçado pelas relações de produção exploradoras e escravagistas, pode inibir – não aniquilar -, nos homens o espírito revolucionário, já

que, ao condicionarem esses mesmos homens a terem espírito de rebanho, controlam a vontade de potência dos explorados, sobretudo porque a vontade de potência do explorador, dadas as condições desiguais, é uma vontade com mais recursos para se manter no controle. Entretanto, isso sozinho, o ascetismo, não seria o causador do efeito niilista não fosse o por teleológico do trabalho desigual com a finalidade de manter o regime escravocrata, o que, de fato, ensejou a ruína do império romano, por exemplo.

Por fim, mantendo o equívoco assinalado, o teórico considera que o Cristianismo conseguiu instaurar globalmente a negação do mundo. Tal negação do mundo instituído é decorrente da relação social decadente existente, cujos valores ideológicos dominantes também estão decadentes tendo em vista uma nova ordem de valores que estava prestes ao ser porvir, o porvir do povo livre. É esperada, na perspectiva nietzschiana, uma submissão não só a Deus, como também à igreja, que será representada pela figura do sacerdote ascético, cuja tarefa é conduzir o rebanho até a divindade¹⁵². Não sem razão, pois, de fato, a Igreja atendia aos valores aristocráticos, valores esses dominantes do mesmo período, os do império. Em *Genealogia da Moral* há críticas ao Cristianismo, bem como em *O anticristo* (2017), como se percebe no seguinte trecho:

O cristianismo foi o vampiro do *império romano* - destruiu numa noite a imensa obra dos romanos, a conquista de um território para fundar uma grande civilização *que tem o tempo diante de si*. - Será que isso não foi compreendido ainda? *O império romano* que conhecemos, que a história da província romana nos ensina a conhecer cada vez melhor, essa obra prima admirável de grande estilo, era apenas um começo, sua construção estava calculada para provar seu valor ao longo de milhares de anos - até hoje nada foi construído de similar, até mesmo nunca se sonhou em construir em semelhante escala *sub specie aeterni!* - Essa organização era bastante forte para suportar maus imperadores: o acaso da personalidade não pode fazer nada em tais coisas -primeiro princípio de toda grande arquitetura. Mas não era forte o suficiente para resistir contra *a mais corrupta* das corrupções - contra o cristão...¹⁵³

¹⁵² As considerações contidas neste parágrafo já foram feitas à época da minha dissertação e continuam sendo importantes para o desenvolvimento do conceito de niilismo.

¹⁵³ NIETZSCHE, *O Anticristo*, pp. 109-110 (grifos originais). No citado trecho, embora se compreenda que Nietzsche critica o Cristianismo por ser o responsável direto pela destruição do império romano, o faz de sua posição aristocrática, portanto partidária da classe dominante de qualquer tempo, não avaliando, por exemplo, as milhares de vidas escravizadas que foram perdidas para que Roma se tornasse o grandioso império que era.

A crítica nietzschiana à aceitação de um plano divino cristão, de uma além-terra, num suprassensível-mundo centra-se no fato de que o indivíduo empreende uma busca pelo nada – e nisto está certo. Assim sendo, o filósofo do martelo acreditou que o ser, nesta concepção ascética, ao criar a ilusão de que encontrará a solução de seus problemas existenciais num além-mundo, perde sua Vontade de Potência de compreender sua existência com a finitude que lhe é inerente. Nas escrituras sagradas da Bíblia cristã, especificamente em João 18:36, lê-se o seguinte: “Meu reino não é deste mundo”; o que conduz o cristão a almejar este outro reino.

É nesse sentido que em *O Anticristo*, em seu aforismo 43, Nietzsche salienta o seguinte: "se se põe o centro da gravidade da vida, não na vida, mas no 'além' - no nada -, tirou-se da vida toda gravidade [...] Viver de tal modo, que não tem mais nenhum sentido viver, esse se torna agora o 'sentido da vida'. (NIETZSCHE, 2017, p. 75). Este tipo de comportamento não permite ao indivíduo chegar a Transvalorização de Valores¹⁵⁴ a partir do mundo imediato, limitando-o, e é justamente por esta razão que ambos, platonismo e cristianismo são maléficos ao homem e devem ser combatidos.¹⁵⁵ Lembrando que em nossa perspectiva, apenas o combate aos dois não são determinantes para o não surgimento do efeito niilismo no sensível, porque são os valores decadentes da sociedade de quaisquer épocas que, primeiramente, o causam.

Por fim, podemos concluir que o niilismo decorrente de relações de produção de sociedades decadentes de todos os tempos sufoca o ser e o conduz ao caminho de uma vida que carece de sentido, mas que diametralmente é necessário. Desde sempre o ser social busca, a partir da realidade concreta, encontrar na natureza a resposta objetiva para tornar sua existência mais aprazível, sendo o único animal que de sua conexão com a natureza a transforma em benefício próprio, ainda que sob prejuízo dela.

¹⁵⁴ A transvaloração de todos os valores significa um caminho para dotar a vida de uma nova condição, através da qual esta mesma vida seja impulsionada a ir além de si. Para Nietzsche, isso seria reconhecer a vida como vontade de poder. Saliento que embora o conceito de Transvalorização de Valores seja importante na filosofia nietzschiana, não me aprofundarei nele por não ser objeto de análise deste trabalho.

¹⁵⁵ Também neste parágrafo continuo a desenvolver algo a partir da minha dissertação e que se faz relevante a este trabalho, embora eu não vá propor aqui a inversão dos conceitos de niilismos ativo e passivo, como fiz no texto de 2017.

4.3 . Gaia Ciência: anúncio da morte de Deus

*a morte de Deus, para o vidente o mais terrível acontecimento, é o acontecimento mais feliz e mais cheio de esperança para Zaratustra*¹⁵⁶

Em *A Gaia Ciência* (2017), o filósofo do martelo anuncia a *Morte de Deus* pela primeira vez no aforismo 108 “Lutas novas” - no qual traça uma comparação entre a morte de Buda e a de Deus e, por fim, conclui que o mesmo enredo se repetiria no segundo -, e o anúncio é reiterado mais duas vezes na mesma obra, nos aforismos 125 “O insensato” - este episódio é particularmente importante porque o louco não diz “Deus não existe”, o que poderia ser o mais esperado se considerarmos o ateísmo nietzschiano, ele diz: “Deus está morto”, o que pressupõe sua apriorística existência. Então, o que está implicado nisso? Teria o filósofo do martelo lançado mão de uma alegoria para mostrar que a geração passada cultuava uma ideia equivocada quanto a existência do Deus cristão? Se lembrarmos que Nietzsche considera o “Cristianismo um Platonismo das massas”, então, o anúncio de sua morte poderia ser considerado, por conseguinte, como o fim do Platonismo também, ou seja, da metafísica. Enfim, são conjecturas no meio do caminho. Por último, no aforismo 343 “nossa alegria” - que é uma reflexão acerca da morte de Deus e do papel daqueles considerados “os adivinhos de nascença”, podemos ver o seguinte:

Aforismo 108: Depois de Buda ter morrido, foi mostrada ainda durante séculos sua sombra numa caverna - uma sombra enorme e aterradora. Deus morreu: mas assim são feitos os homens que haverá talvez ainda durante milhares de anos cavernas nas quais se mostrará sua sombra - e nós devemos ainda vencer sua sombra.¹⁵⁷

Aforismo 125: Nunca ouviram falar desse louco que acendia uma lanterna em pleno dia e desatava a correr pela praça pública gritando sem cessar: “Procuro Deus! Procuro Deus!” - Como havia ali muitos daqueles que não acreditavam em Deus, seu grito provocou grande riso. “Estava perdido?” - dizia um. “Será que se extraviou como uma criança?” - perguntava outro. “Será que se escondeu?” “Tem medo de nós?” “Embarcou?” “Emigrou?” - Assim gritavam e riam todos ao mesmo tempo. O louco saltou no meio deles e trespassou-os com o olhar. “Para onde foi Deus?” - exclamou - “É o que vou dizer. Nós o matamos - vocês e eu! Nós todos, nós somos assassinos! Mas como fizemos

¹⁵⁶ NIETZSCHE. *Fragmentos Póstumos*, 2 do outono de 1885 – outono de 1886, p. 106.

¹⁵⁷ *Idem*. *A Gaia Ciência*, p. 119.

isso? (...) Haverá ainda um acima e um abaixo? Não estaremos errando como num nada infinito? (...) Não ouvimos nada ainda do barulho que fazem os coveiros que enterram Deus? Não sentimos nada ainda da decomposição divina? - Os deuses também se decompõem! Deus morreu! (...) ¹⁵⁸

Aforismo 343: O mais importante dos acontecimentos recentes - o fato de que "Deus está morto", o fato de que a crença no Deus cristão se tornou impossível - começa já a projetar sobre a Europa suas primeiras sombras. (...) De fato, nós, filósofos e "espíritos livres", ante a notícia de que "o velho Deus morreu" nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto "mar aberto". ¹⁵⁹

Saliento que após a anunciada morte de Deus, considero não ser possível pensar o niilismo, em sua vertente moderna, sem relacioná-lo à burguesia e sua variante, a pseudo-burguesia, sobretudo porque são as relações sociais decadentes de cada época que instauram ou perpetuam o niilismo. Digo isso porque, embora os valores considerados ultrapassados como o monoteísmo católico, a moral cristã, a realeza como representante do divino na terra e a submissão ao poder instituído tenham sido combatidos até o advento da morte do deus cristão, outros como o bem, o mal, fraternidade, igualdade, abstrações de toda espécie ocuparam o lugar dos primeiros, assim que sua morte foi anunciada.

De acordo com Marshall Berman "a moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência de valores, mas ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades"¹⁶⁰. Isso tudo conduz ao niilismo. Mas, se o homem passa a combater valores tidos como ultrapassados, muitas vezes substituindo-os por novos valores, pode-se dizer que o niilismo é positivo? Pecoraro explicita na mesma obra que o conceito tanto pode ser positivo quanto negativo, como se vê no seguinte trecho

¹⁵⁸ NIETZSCHE. *A Gaia Ciência*, pp. 130-131. Sobre este trecho é impossível não o relacionar com o episódio da lanterna de Diógenes, o irreverente cínico que num dia qualquer saiu à procura de "um homem".

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 212.

¹⁶⁰ BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, p. 15.

De modo geral, é possível considerar o niilismo um movimento “positivo” — quando mediante um labor de crítica e desmascaramento nos revela a abismal ausência de cada fundamento, verdade, critério absoluto e universal e, portanto, convoca-nos diante da nossa própria liberdade e responsabilidade, agora não mais garantidas, nem sufocadas ou controladas por nada. Pode-se considerá-lo também um movimento “negativo” — quando a acentuar-se, nessa dinâmica, são os traços destruidores e iconoclastas, como os do declínio, do ressentimento, da incapacidade de avançar, da paralisia, do “tudo-vale” e do perigoso silogismo: se Deus (a verdade, o princípio) está morto, então tudo é permitido.¹⁶¹

Para além de uma positividade ou negatividade do conceito, Franco Volpi salienta que “a morte de Deus, ou seja, o fim dos valores tradicionais, torna-se o fio condutor para interpretar a história ocidental como decadência e analisar criticamente o presente”¹⁶². Sendo assim, é após a morte da divindade cristã, para Nietzsche, que o niilismo pode ser ativo, porque o homem consegue se ver como criador de seus novos valores a partir da própria existência finita e não mais projetada para o divino. Tudo bem quanto a isso porque também concebemos que o sensível possui uma imanência bem particular, concreta, tendo em vista o ser social se constituir na realidade a partir do seu por teleológico. Retomando diálogo com Volpi, na mesma obra, é preciso considerar que após o advento da morte de Deus, o niilismo será, para além do campo filosófico, também nos campos da História e da Sociedade, um grande problema decorrente da descrença ao mundo partilhado, porque ao se desenvolver a consciência da finitude do Ser, pode ocorrer de haver uma vontade de nada fazer já que tudo é finito, nada se pode fazer para mudar a ordem social partilhada, o que é um grande equívoco tendo em vista a força motriz da vontade humana nos processos de transformação da ordem social, se não formos pelo caminho do idealismo. Tendo tudo isso em vista e para ampliar o conceito de niilismo, faz-se importante diferenciar os tipos de niilismos no próximo subtítulo.

4. 4. Os niilismos

*O niilismo está diante da nossa porta: de onde vem este que é o mais inquietante de todos os hóspedes?*¹⁶³

¹⁶¹ PECORARO. *Niilismo*, s/p.

¹⁶² VOLPI. *Niilismo*, p. 55.

¹⁶³ NIETZSCHE. *Niilismo Europeu*, p. 01.

É pensando no arranjo social que se faz importante discernir, especificamente, dois tipos de niilismos concebidos por Nietzsche que interessam a este trabalho: ativo e passivo. Sendo o primeiro o que concebe a afirmação da vida a partir da própria vida, logo finita, não transcendente - representante da *Vontade de Potência*¹⁶⁴ do forte, portanto das classes dominantes de qualquer tempo. Já o segundo, compreende a sociedade que se conforma diante de sua insignificância social, portanto fraca - representando a classe dominada de qualquer tempo. Em *A rosa do povo de Drummond e a poética da luta de Classes* (2017), sobre os conceitos de niilismos ativo e passivo, salientei o seguinte:

O que são niilismos ativo e passivo para Nietzsche? A questão em si, com resposta, teoricamente objetiva, é menos relevante do que a reflexão que podemos fazer a partir de sua elucidação. Nietzsche entendeu o niilismo ativo, aquele que representa a *Vontade de Potência*, como um mundo sem finalidade que não a própria existência do Ser. Para o filósofo, a segunda forma de niilismo, o passivo, representa o Ideal Ascético, baseado numa existência crédula frente ao divino e, por esta mesma razão, representativa dos fracos, doentes, oprimidos. É característico, do ponto de vista filosófico, o “nada de vontade” nesta segunda forma de niilismo.¹⁶⁵

O niilismo ativo, a ascensão da *Vontade de Poder*, é o que busca a afirmação da vida a partir de sua própria existência, sem acreditar no mundo suprassensível, já que Deus está morto. Vattimo diria que o *niilismo ativo* é “apenas a resposta do homem a esse processo ‘factual’ de enfraquecimento do ser.”¹⁶⁶

Em outras palavras, para Nietzsche o *niilismo passivo*, a vontade do nada ou o declínio da vontade de poder, pode ser compreendido como um sintoma do conformismo de uma sociedade consciente de sua impotência, portanto fraca. O

¹⁶⁴ No §36 de *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche salienta que “O mundo visto de dentro, o mundo determinado por seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de potência’, e nada mais”. O conceito de *Vontade de Potência*, em alemão “*Der Wille zur Macht*”, é o alicerce ontológico que sustenta boa parte dos escritos nietzschianos, inclusive sua *Genealogia da Moral*. Entretanto, o filósofo do martelo não foi o criador deste conceito, já que o pegou emprestado de Schopenhauer. Mas, Nietzsche aprimorou o significado em sua obra *Vontade de Potência*, “a vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um pathos – ela é o fato elementar de onde resulta um devir e uma ação...” (s,a , p. 242). A *Vontade de Potência* pode ser compreendida como a tentativa de triunfo sobre o nada, com o objetivo de vencer o aniquilamento. É o desejo do sempre mais, de buscar alcançar o “possível” e ultrapassar o atual. É a ânsia de ultrapassar, de seguir adiante. Sobre o conceito, na obra *Assim falava Zaratustra*, pode -se encontrar trechos que falam sobre ele, como: “(...) Há muitas coisas que o vivo aprecia mais que a própria vida. Mas na própria apreciação fala a vontade de poder (...)” NIETZSCHE. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Ciro Mioranza. 2. ed. São Paulo: Escala, [s.d], p. 108.

¹⁶⁵ NASCIMENTO. *A rosa do povo de Drummond e a poética da luta de classes*, p.70.

¹⁶⁶ VATTIMO. *Diálogos com Nietzsche*, p. 252

filósofo italiano Gianni Vattimo, em *Diálogos com Nietzsche* (2010), afirma que o “*niilismo passivo* também é denominado reativo precisamente porque - quando os valores supremos se dissolvem (...), se recusa a tomar conhecimento desse aniquilamento (...)”¹⁶⁷. E por que é considerado reativo? A resposta está no mesmo texto de Vattimo: a reatividade está no fato de que este tipo de niilismo usa todo tipo de disfarce ou máscaras ideológicas para não ter que criar novos valores ativamente. Para Nietzsche, o niilismo passivo pode ser visto como:

(...) decadência e diminuição do poder do espírito: o niilismo passivo como um sinal de fraqueza: a força do espírito pode estar cansada, esgotada, de modo que as metas e valores até agora são inadequados e indignos de fé – de modo que a síntese de valores e metas (alicerce sob o qual se baseia toda cultura forte) se dissolve, de modo que os valores individuais fazem guerra entre si: decomposição e tudo que refresca, cura, tranquiliza, aturde, em primeiro plano, sob diferentes disfarces, religioso ou moral, político ou estético, etc.¹⁶⁸

Santos, em sua tese *A Voluptuosidade do Nada* (2015), ao refletir sobre os dois tipos de niilismos, *ativo* e *passivo*, que são relevantes à concepção adotada neste trabalho, faria a seguinte diferenciação:

O primeiro aparece com a violenta radicalização da vontade de destruir, de ir além do mundo esvaziado de valores, tal como é observável nos niilistas e anarquistas russos do século XIX, que exprimem o sinal de uma força insuficiente para, produtivamente, instituir novamente uma finalidade, um porquê, uma crença. O niilismo passivo, cujo maior exemplo é o budismo, põe em cena um estado patológico intermediário: as suas forças produtivas ainda não são suficientemente fortes e a decadência ainda hesita. Ele surge em sociedades que se encontram desestruturadas, caracterizando a perda do sentido dos valores estabelecidos. Motivo de ressentimento, regressão e declínio, é incapaz de criar novos valores.¹⁶⁹

A citação acima mostra que embora o niilismo ativo assinala para o desejo de “ir além do mundo esvaziado de valores”, isso não pressupõe que consiga seu intento. Para ilustrar, Vitor Cei cita o caso dos niilistas russos do século XIX, que embora ideologicamente não se adequassem mais aos valores estabelecidos, faltava-lhes a “finalidade; (...) a resposta para o por quê”. Esse “ir além” seria a Transvalorização de valores.

¹⁶⁷ VATTIMO. *Diálogos com Nietzsche*, p. 242 Grifo nosso.

¹⁶⁸ NIETZSCHE. *Nachgelassene Fragmente* (1885-1887), p. 351.

¹⁶⁹ SANTOS. *A voluptuosidade do Nada*, p.15.

O historiador francês Wotling, fazendo leitura da *Gaia Ciência* e dos *Fragmentos Póstumos*, ambas obras nietzschianas, também faz uma contribuição que ajudar a discernir os tipos de niilismo, como podemos ver no seguinte trecho:

Deve-se distinguir duas formas de niilismo, que Nietzsche às vezes designa, notadamente em um texto póstumo de 1887, pelo nome de **niilismo passivo e de niilismo ativo**. O niilismo se caracteriza em ambos os casos por uma defasagem entre o grau de potência das pulsões e os ideais que se exprimem por meio do sistema de valores em vigor: (...) **O niilismo passivo**, “sensação profunda do nada” (FP XIII, 11 [228]), exprime o declínio da vontade de poder. Na sua forma extrema, traduz um sentimento de angústia: percebemos que o mundo não corresponde aos esquemas mediante os quais o interpretávamos, que o mundo não vale o que pensávamos que valia, donde o desânimo, a paralisia, a sensação generalizada de “para quê?” e da inutilidade de todos os objetivos que tínhamos propostos para nós mesmos. Trata-se, pois, de um niilismo do declínio, do esgotamento, de uma forma de imersão no pessimismo e no sentimento inibidor da vacuidade de tudo: nada tem valor, nada vale a pena. [...] Inversamente, o **niilismo ativo** é um niilismo criador: caracterizado pela “alegria de espírito” (ver *Gaia Ciência*, § 343), consiste, muito pelo contrário, em sentir essa situação de defasagem como um estímulo. O desmoronamento dos valores acarreta então não a angústia, mas a alegria de ter que criar novas interpretações das coisas e, sobretudo, valores novos.¹⁷⁰

A partir do texto acima de Wotling, é possível dizer que o niilismo ativo e o passivo estão relacionados com o declínio dos sistemas de valores, bem como com a potência das pulsões, em menor ou maior grau. O niilismo passivo é representativo do esgotamento, da angústia, da falta de utilidade objetiva para o ser, já que não há finalidade para nada, falta sentido à vida. O niilismo ativo é expressão da vontade, criativo, feliz, propício à criação de novos valores.

Por fim, preciso dizer que, ao desenvolver a dissertação, tive como proposta fazer uma inversão dos conceitos, sobretudo por acreditar, à luz de um pensamento amalgamado na luta de classes, que o filósofo alemão, por ser membro da aristocracia, tivesse certo preconceito com o niilismo passivo, que representava a classe dominada, os oprimidos, os escravos, portanto os fracos em sua concepção. Mas, foi esse mesmo povo que se revoltou e teve força coletiva o bastante para fugir ao julgo do dominador. Sendo ele representante da classe dominante, poderia entender que a *Vontade de Potência* é algo natural à classe mais forte. Não é à toa

¹⁷⁰ WOTLING, *Vocabulário de Nietzsche*, pp. 49-50.

que em *Genealogia da Moral*, §14, podemos encontrar o seguinte apontamento “que os doentes não tornem os sadios doentes [...] o superior não deve rebaixar-se instrumento inferior”, deixando claro a reprodução de uma sociedade dividida em classes distintas. Mas, para o que iremos desenvolver neste trabalho, não nos importa fazermos a mesma inversão dos conceitos, já que o mais relevante é mostrar a existência do dispositivo nas obras tanto brechtianas quanto machadianas e não nas dualidades conceituais.

4.5. O niilismo brechtiano

Confesso: não tenho nenhuma esperança. Os cegos falam de uma saída. Eu, porém, vejo. Quando os erros já foram usados e abusados, senta-se à nossa frente, pra nos fazer companhia, o Nada. (O que nasceu tarde – Bert Brecht)

Após introduzir, no capítulo anterior, alguns aspectos sobre o teatro épico adotado por Bertolt Brecht, não esgotando todas as características, mas salientando aquelas que são importantes para nos fazer notar que há em algumas peças, e também em poemas, tanto o dispositivo de *cinismo* quanto o de *niilismo* quando o dramaturgo, numa visão desnudante da sociedade, construía suas peças, e isso já se nota desde sua primeira peça Baal¹⁷¹, que acontece sobre um fundo niilista (ROSENFELD, 1985). Como já apontado anteriormente, esta peça não é plenamente configurada dentro das características épicas, tendo em vista que foi idealizada, escrita e encenada num momento no qual a concepção estética do autor era ainda de base expressionista, mesmo assim já há em Baal matizes épicos. Além disso, de acordo com Celeste H.M. Ribeiro de Sousa

depois da apresentação do coro, que resgatado do teatro clássico, simboliza a voz do povo que conhece Baal, e, portanto, a voz do eu épico que, narrando, prepara tanto o leitor quanto o espectador para o que virá, a primeira cena é apresentada na sala de um jantar de um burguês rico, num espaço apropriado à exposição da fartura material. À mesa estão sentados o dono da casa, o Sr. Mech, seus familiares, alguns amigos e o jovem poeta miserável de nome Baal. Dois mundos excludentes encontram-se reunidos: de um lado a burguesia rica, do outro o submundo representado pelo poeta do povo.¹⁷²

¹⁷¹Sobre a peça, talvez valha acrescentar ao que já foi dito anteriormente noutra nota, que o poeta acaba encontrando a morte ao fugir da polícia, completamente sozinho.

¹⁷² SOUSA, C. H. R. de. Da imagem do Brasil ao teatro de Brecht: A peça Baal. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 4, p. 109-123, 2000. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2000.64165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64165>. Acesso em: 11 de dezembro de 2022). A citação encontra-se na página 111.

Se observarmos bem o desenrolar desta cena - na qual o Sr. Mech tenta se colocar como um patrocinador, na peça o termo utilizado é “mecenas”, mas é completamente ignorado pelo poeta miserável, que além de não se vender ainda seduz Emilie¹⁷³, a esposa do dono da casa, como se debochasse das convenções sociais da tradicional família burguesa -, é possível encontramos a metáfora da negação de tudo, de coisas, do mundo e até de si, pois a personagem critica os valores românticos europeus da época, mesmo que isso signifique sua própria ruína, já que poderia ter uma vida confortável caso quisesse se adaptar ao estilo de vida burguês. O sujeito Baal é alguém que se destaca, no que tange às convenções sociais da época, negativamente; e é por meio deste mesmo incômodo que espelha a hipocrisia de uma sociedade burguesa, com valores ultrapassados, mas conservados pela maioria. Baal é um ser rude, que bebe quando quer, que sente desejo pelo melhor amigo e amante, que despreza as mulheres, mas as usa a bel prazer, como podemos ver nos seguintes trechos:

BAAL – Mais um pouco de vinho, por favor.
[...] MAIS VELHA — Senhor Baal estamos aqui.
BAAL — Duas pombas de uma vez. Tirem a roupa!
MAIS VELHA — Na semana passada, a mãe ouviu as escadas tangendo. (Desabotoa a blusa da irmã)
[...]
Quando uma mulher, diz Baal, se entrega toda
Nada mais tem; que ela se foda!
Os homens que a cercam não são de nada
Já os filhos, Baal quer evitar.¹⁷⁴

Nesta mesma cena na casa dos Mech, uma jovem presente lê dois poemas escritos pelo poeta alcoólatra, que inclusive bebe o tempo todo, fazendo pouco caso da admiração que as pessoas presentes no evento demonstram sentir por ele. Um dos trechos parece interessante para dialogar com uma visão materialista dialética de Brecht, que, embora não negue o progresso trazido pela sociedade burguesa, enxerga uma ambivalência nesta ordem social, sendo ao mesmo tempo progresso e destruição, o que inevitavelmente levará o ser social ao efeito do niilismo. Vejamos os versos:

¹⁷³ Na cena “A taberna”, comprova-se que o personagem seduz, de fato, a esposa de Mech. Ball relata aos Carroceiros sobre o episódio na casa de Mech “Ele me expulsou de suas salas brancas, porque cuspi seu vinho. *Mas a mulher dele veio atrás de mim, e à noite fizemos uma festa.* Agora anda pendurada em mim e já estou cheio dela. (BRECHT, Baal, p. 25.). Grifos nossos.

¹⁷⁴ BRECHT. Baal. In: *Teatro III*, P.32.

O poeta foge aos acordes brilhantes.
Sopra a ruba, chicoteia tambores estridentes.
Excita o povo com frases entrecortadas.
O novo mundo
exterminando o mundo da dor,
ilha da humanidade feliz.
Discursos. Manifestos.
Cantos de tribunas.
Viva o novo Estado, o Estado sagrado,
E penetre no sangue dos povos, sangue do seu sangue.
Chegou o paraíso.
- Vamos propagar a atmosfera dos temporais! -
Aprende! *Preparai-vos! Exercitai-vos!*¹⁷⁵

O poema acima, intitulado “Revolução”, o primeiro a ser declamado na peça, que provavelmente é a peça brechtiana mais poética, mostra certo engajamento político do poeta, contudo o próprio Brecht mais tarde diria que faltava-lhe amadurecimento político à época e, de fato, era verdade. Mas, considerando sua precocidade literária, sobretudo no que diz respeito às relações que a arte pode estabelecer com o contexto histórico, plasmando esteticamente os conflitos de cada tempo que realmente interessam, podemos dizer que não se saiu mal em sua estreia.

“O mundo novo”, responsável pelo fim do “mundo da dor”, parece-me, num primeiro momento, muito utópico, aos moldes da ilha de Utopia, de Ernst Bloch, em sua obra *Princípio de Esperança*¹⁷⁶ (2006), além de remeter também ao Platonismo e ao seu simulacro, o Cristianismo, conduzindo ao niilismo, o que é uma hipótese ancorada na teoria nietzschiana, porque olhemos bem estes três versos: “ilha da humanidade feliz”, “o Estado sagrado”, “Chegou o paraíso”. Os três não nos mostram uma perspectiva metafísica-religiosa? Se o mundo novo é um mundo que acaba com outro mundo, não pode ser este mesmo mundo o mundo da dor, porque fica implícito ser o segundo o mundo já instituído, compartilhado e que não é um lugar apazível ao poeta e a sua

¹⁷⁵ BRECHT. Baal. In: *Teatro III*, p. 20.

¹⁷⁶ Embora utilizemos aqui o exemplo da ilha Utopia, com seu ideal de mundo perfeito, numa perspectiva nietzschiana que conduz ao niilismo, em sua obra *Princípio de Esperança* (2006) o autor alemão Ernst Bloch objetiva retirar da utopia/esperança o caráter passivo advindo das tradições platônica-cristã. Deste modo, em sua concepção, a utopia tem um sentido positivo, vindo tanto nela quanto no sonho potencialidade da vontade, que sendo objetivada, pode mudar o sensível numa visão pragmática e marxista.

geração. Entretanto, também é possível notar nos próximos versos substantivados “Discursos¹⁷⁷”, “Manifestos¹⁷⁸”, “Cantos de tribunas¹⁷⁹”, que o eu lírico parece pensar o mundo a partir do sensível, já que estes três grupos de palavras podem remeter a um comportamento mais pragmático do ser em seu contexto, incentivando uma atitude mais ativa de si (já que no terceiro verso o poeta “excita o povo”) e do outro no mundo compartilhado, para promover sua transformação, o que tem mais relação com nossa concepção de que o ser social, de acordo com a finalidade, transforma a realidade.

Cervantes notou, em seu tempo, que o poeta e o historiador são figuras com uma importante diferença: o primeiro deve ver os fatos históricos e escrever sobre eles como foram; o segundo cantará esses mesmos fatos não como foram, mas como deveriam ser. Por que citei isso? Simples, porque mesmo percebendo a relevância da escrita brechtiana dentro da perspectiva materialista dialética que costumo usar para pensar a arte, tenho consciência de que sua escrita não é uma emulação da realidade, do sensível. Dito isso e retomando o poema “Revolução”, de Baal, nota-se certa similaridade entre o verso final com o slogan marxista contido no Manifesto do Partido Comunista (2017) “Proletários de todos os países, uni-vos!”¹⁸⁰, que acabou se popularizando com outra configuração frasal “Trabalhadores do mundo, uni-vos!”, o importante é que semioticamente não há prejuízo.

¹⁷⁷ Um dos significados possíveis, dentro da linguística, para o verbete “discurso” é: Linguística] Quaisquer expressões de uma língua, suas manifestações (oral ou escrita), tendo em conta o momento e contexto em que está inserida. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/discurso/>. Acesso em 07/01/2023.

¹⁷⁸ No Dicio, Dicionário Online de Português, o substantivo “Manifesto” tem, entre outros, o seguinte significado “Declaração formal que, geralmente escrita, transmite intenções, opiniões, decisões ou ideias políticas, particulares a uma pessoa ou a um grupo de pessoas.” O significado apresentado aponta para uma real participação do ser no sensível. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/manifesto/>. Acesso em 07/01/2023.

¹⁷⁹ O verbete “Tribuna” tem o seguinte significado no Dicio, Dicionário Online de Português: “Lugar elevado de onde discursam os oradores”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tribuna/>. Acesso em 07/01/2023. O vocábulo “canto”, que antecede tribuna, presente no verso do poema brechtiano, não deve ser compreendido em seu significado literal, mas sim com o estético/poético, tendo em vista uma tradição lírica de uso do verbete canto, desde os primórdios do Gênero Lírico, com o sentido de declamar, falar. O uso do vocábulo canto na gênese do Gênero Lírico está relacionado ao fato de que inicialmente poesia e música andavam juntas. No verso, a junção dos dois termos “canto” mais “tribunas”, aponta para a ação do eu lírico, de se manifestar, declamando sua poesia transformadora.

¹⁸⁰ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*, p. 55

Marx e Engels criticaram, no Manifesto, a organização social do modo de produção capitalista, sobretudo por notarem a exploração do proletariado pela nova classe dominante, a burguesia. Sendo Brecht leitor de Marx, não surpreende que o poema tenha como título o vocábulo “Revolução”. Entretanto, à época da criação de Baal, seu entendimento acerca do marxismo ainda era embrionário, o que já salientei anteriormente, mas já havia no jovem dramaturgo a semente do pensamento materialista dialético. Por fim, é possível estabelecer um diálogo entre o título do poema brechtiano com um trecho do capítulo CXVII no qual Quincas Borba diz o seguinte: “ a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente”, porque não importa quem é o vencedor ou vencido, mas sim que Humanitas se manifesta tanto em um quanto no outro. O niilismo, sobretudo o passivo, se concretiza no ressentimento daquele que sequer luta por sua sobrevivência, portanto: “Preparai-vos!”.

Voltando à peça Baal, o poeta caminha rumo à sua própria aniquilação, amontoando corpos pelo caminho, de mulheres - como Johanna e Sophie, ambas mortas literal e metaforicamente afogadas, por não suportarem a vida após mergulharem no complexo mundo de Baal, que parece conter em si uma força destruidora da natureza -, e de Ekart, que foi assassinado por Baal durante uma crise de ciúmes. Após dar fim a existência do amigo-amante, o poeta foge da polícia e acaba morrendo completamente sozinho na natureza.

4.6. A ruína dos móveis/valores: a hipócrita vida burguesa

A peça *Die Kleinbürgerhochzeit* (1919), *O casamento do Pequeno Burguês*, traz a narrativa que satiriza as relações sociais inseridas numa ordem social nova, a capitalista, tanto no que tange à moral cristã quanto às convenções sociais tradicionais ultrapassadas, ambas decadentes, apontando para o conseqüente niilismo destas mesmas relações. Alguns personagens do enredo sequer têm nome, o que aponta para a insignificância da vida individual numa era voltada para a produção em massa, quer fosse da arte quer fosse de tipicidades. Sendo assim, as personagens são referidas no texto da seguinte forma: “O PAI DA NOIVA, A MÃE DO NOIVO, A NOIVA, SUA IRMÃ, O NOIVO, SEU AMIGO A MADAME, SEU MARIDO e O MOÇO.” Em

alguns trechos, descobre-se que Jakob é o nome do noivo, Maria é o nome da noiva, que Ina é o nome da irmã, que Mildner é o moço e que a Madame é Dona Emmi. Como a ruína do cenário desta peça é parte fundamental para a compreensão do esfacelamento das personagens, o quê, em minha perspectiva, reflete o colapso de uma sociedade decadente em transformação, cabe caracterizá-lo antes de continuarmos:

Uma sala pintada de branco com uma grande mesa retangular no centro. Acima da mesa, um lampião de papel vermelho. Nove cadeiras de madeira, simples e com braços. Na parede: à direita uma “chaise longue”, à esquerda uma cristaleira. Entre elas, uma porta. No fundo, ao lado esquerdo, uma mesinha baixa com duas poltronas. Na frente, à esquerda, uma porta e à direita uma janela. A mesa, as cadeiras e a cristaleira são de madeira bruta, não polida. É noite. O lampião vermelho está aceso. Os convidados do casamento estão sentados ao redor da mesa comendo.¹⁸¹

Nossa proposição em relação à peça o *Casamento do pequeno burguês* é, pois, a seguinte: a progressiva ruína do ambiente descrito acima é um reflexo do esfacelamento das tipicidades típicas de dois períodos distintos: da aristocracia, representado pela figura da madame; e da pequena burguesia alemã, representada, sobretudo, pela figura do noivo.

Inicialmente, com cenário ainda intacto, surge o seguinte questionamento, feito pela personagem madame: “É verdade que foram vocês mesmos que fizeram todos os móveis, inclusive a cristaleira?”¹⁸², ao que a personagem noiva responde “Todos. Meu marido desenhou, comprou a madeira, cortou, aplainou e depois colou, fez tudo, tudo, e até que ficaram lindos, não é?”¹⁸³. Até este momento, tudo bem. Quando a irmã da noiva comenta que a cama tinha ficado um pouco larga, o pai da noiva lembra que “queria dar(...) uma cama muito boa! Uma herança da família! Tem valor de antiguidade!”¹⁸⁴ E também é sólida!”¹⁸⁵. Sobre isso, o personagem amigo responde que

¹⁸¹ BRECHT. *O casamento do pequeno burguês*, pp. 1-2.

¹⁸² *Ibidem*, p.4.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ No Dicio, Dicionário Online de Português há duas definições para o termo “antiguidade”: 1. Caráter daquilo que é antigo: a antiguidade valoriza o objeto. 2. Tempos remotos: remontar à mais alta antiguidade. Disponível em <https://www.dicio.com.br/antiguidade/>. Acesso em: 07/01/2023. Tais definições ajudam a sedimentar minha proposição de haver na peça um colapso entre dois tipos sociais distintos: a aristocracia, com valores “antigos” e ultrapassados e outra que, mais moderna, que tenta não herdar estes mesmos valores.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.6

“antigamente as pessoas sabiam fazer as coisas!”¹⁸⁶ e acrescenta “as pessoas de hoje não são mais como as de antigamente.”¹⁸⁷. Para fechar esta cena, o pai da noiva diz “Outras pessoas, outras camas!”¹⁸⁸.

Esses trechos acima podem ser uma pista para o fato de que a geração moderna, ou seja a pequeno burguesa, não aceita mais a tradição, advinda da herança, entendida aqui tanto como herança material quanto de valores morais. Esta cena aponta para o ranço aristocrático, que não vê sentido em não aceitar a herança, objeto de uma longa tradição, na qual objetos e valores eram passados às novas gerações, o que não deixa de ser um ressentimento em relação aos novos valores instituídos pela pequeno burguesia que também são niilistas, tendo em vista o estabelecimento de valores que não passam de abstrações, como por exemplo: “liberdade sexual”, sendo que a sociedade continuou a condenar o sexo antes do matrimônio”, o que pode ser visto mais adiante na cena em que se descobre a gravidez da noiva. Entretanto, ainda na mesma cena, o pai da noiva assinala que as mudanças virão, quer se queira ou não “Outras pessoas, outras camas!”.

A seguir, considero ser fundamental apresentar os dez trechos de cenas nas quais os móveis são, gradativamente, destruídos, para validar minha proposição de que sua destruição seja uma metáfora do conflito entre uma geração que não quer ceder lugar para uma nova, tentando imutabilizar o ser social, mas isso é tarefa hercúlea e impossível, tendo em vista que o ser social, dado a finalidade que vê nas coisas, o responsável por sua evolução, que é processo contínuo no decurso histórico. Então, vamos aos trechos:

– Espera aí que eu vou te ensinar. Eu mesmo instalei a fechadura. *Tenta abrir. Maldição! Furioso. Merda!*¹⁸⁹
[...]
O NOIVO – Para quê? Ela foi feita para aguentar o tranco! Larga a mesa com força no chão. *Um pé da mesa se solta.* Bem, vamos dançar.¹⁹⁰
[...]

¹⁸⁶ *Ibidem*. Aqui pode haver uma alusão ao período anterior à era da industrialização, no qual a Manufatura, sistema de produção de técnica artesanal, era a configuração da divisão do trabalho.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.7.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 11. Grifos meus. Este é o primeiro momento em que a ruína dos móveis acontece, com o travamento da fechadura, que não se quebra no momento, mas já aparenta estar defeituosa.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 12. Grifos nossos. Segundo momento em que a ruína dos móveis acontece.

A MADAME – Foi ótimo. Não dançamos nada mal... Se deixa cair com todo o seu peso na chaise longue. *Um estalo*. A madame e o amigo saltam.¹⁹¹

[...]

A MADAME – Pensei que você fosse dizer “É claro, nós fizemos o creme no fogão”, porque vocês estão vermelhos como uma brasa! Ela ri, se joga na cadeira, *um estalo*. Ai! Levanta.¹⁹²

[...]

O AMIGO – Magnífico! O ponche! Atira-se em uma cadeira, cujo *braço se quebra*. Desta vez foi só o braço. Não faz mal. Vamos beber, minha gente! *O braço da cadeira cai!*¹⁹³

[...]

- A IRMÃ – Já que é assim eu posso muito bem dizer isso para você: eu não queria me levantar porque *minha cadeira está quebrada...*¹⁹⁴

[...]

A MADAME – Tudo quebrado! Continua rindo até que se joga, às gargalhadas, em *uma cadeira que se espatifa* e ela vai para o chão. Essa também! Agora, vou ter que me sentar no chão!¹⁹⁵

[...]

O NOIVO – Ele já começou! Que essa fechadura vá à merda! Agora eu não me importo com mais nada! *Força a porta, ela arrebenta!*¹⁹⁶

[...]

O NOIVO arrasta a Noiva até a porta, abre-a e *a maçaneta fica em sua mão* – A maçaneta, hahaha, até ela. Joga a maçaneta sobre o lampião que se apaga e cai. Vem!¹⁹⁷

[...]

O Noivo sai arrastando a Noiva. Silêncio. *Ouve-se o barulho de uma cama quebrando.*¹⁹⁸

A ruína do cenário, com a desmontagem dos móveis, todos feitos pelo personagem Noivo, o Jacok¹⁹⁹, é um processo que acontece paulatinamente, assim como as transformações histórico-sociais – e também de acordo com a finalidade que o noivo

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 13. Grifos nossos. Terceiro momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹² *Ibidem*, p.20.Grifos nossos. Quarto momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹³ *Ibidem*, p.21.Grifos nossos. Quinto momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.23 Grifos nossos. Sexto momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.25.Grifos nossos. Sétimo momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.30.Grifos nossos. Oitavo momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.33.Grifos nossos. Nono momento em que a ruína dos móveis acontece.

¹⁹⁸ *Ibidem*. Grifos nossos. Décimo e último momento em que a ruína dos móveis acontece. A última cena na qual aparece a ruína dos móveis encontra-se na página 33, seria uma coincidência com a suposta (não há nem na Bíblia nem em documento histórico algum a comprovação) idade do filho de Deus do Cristianismo antes de ser morto? Isso estabeleceria uma conexão entre a ruína do cenário com a ruína que Nietzsche atribuiu ao Cristianismo? Isto é apenas um devaneio nosso para reflexão.

¹⁹⁹ O nome Jakob é a versão alemão de Jacó. Na história do Cristianismo, Jacó é irmão gêmeo de Esaú. No livro sagrado, Jacó tira o direito de primogenitura de Esaú, o que rompe com uma tradição antiga a esse direito. Se a escolha do nome do personagem teve alguma conexão com os escritos bíblicos, não há, no momento, estudo que embase esta hipótese. Entretanto, Maria é o nome da personagem Noiva e, sendo coincidência ou não, assim como Maria, a mãe de Jesus Cristo, ficou grávida sem ter contraído matrimônio. Na peça, os noivos negam o valor da castidade, que advém de uma longa e ultrapassada tradição conservadora.

vê no ato de inventar seus próprios móveis, que foram idealizados após essa finalidade. A saída de uma configuração social estamental para outra inserta numa ordem capitalista é longa e repleta de lutas, guerras, revoluções, até ascensão do modelo burguês, que hoje disputa o controle do sensível com o proletariado, numa luta de classes bastante desigual por ser a burguesia a detentora dos meios de produção e também por não permitir que os dominados se organizem para promover um movimento revolucionário jamais visto desde a ascensão da própria burguesia.

A personagem Madame assinala que está “Tudo quebrado!”, se o homem quebrou tudo, então novas coisas precisarão substituírem as antigas, novos valores, novos horizontes, multiplicidades. Mas, não são somente os objetos que passam por decadência na peça brechtiana, as relações afetivas e sociais também são postas à prova, como é o caso do sumiço repentino de cena das personagens Ina, a Irmã da Noiva, e do Sr. Mildner, que são encontrados sozinhos, no corredor, pela Noiva. Ora, tal comportamento não era aceitável pela tradicional família, o que aponta para a ruína destes valores morais. Além disso, para ilustrar que além dos móveis, as relações também vão gradativamente se esfacelando, vejamos o seguinte trecho:

A MADAME – O seu vestido é bem feito, hem?

A NOIVA – Graças a Deus eu não preciso de artifícios.

A MADAME – É uma indireta?

A NOIVA – Por quê? A carapuça serviu?

A MADAME – Quem tem telhado de vidro não deve jogar pedras no vizinho.

A NOIVA – Quem tem telhado de vidro?

A MADAME – O seu vestido está tão bem feito que quase nem se percebe que você está..

[...] A MADAME – O que é que há? Se uma mulher está grávida, ela está mesmo grávida e acabou!²⁰⁰

A discussão acima entre a Madame, Dona Emmi, e a Noiva, Maria, evidencia o antagonismo entre estas duas figuras, a segunda é provocada pela madame, tenta enfrentá-la, mas a primeira sabe seu segredo e não perde a oportunidade para expor sua falta de respeito às convenções sociais, de acordo com a ótica de valores já ultrapassados, mas não esquecidos. Porque, não se deve esquecer da morte de Deus, de suas consequências ao destruir valores metafísico-religiosos, pois se Deus está morto e se não há um mundo suprassensível, então a ideia de pecado, como o

²⁰⁰ BRECHT, *O casamento do pequeno burguês*, p.27.

de não respeitar a castidade, também morta está. No entanto, por muito tempo a sombra da caverna ainda se projetará sobre os homens, não lhes permitindo ultrapassar completamente os velhos valores niilistas, instituindo novos sem que estes novos sejam outras abstrações.

Em outra cena, Noiva e Noivo também discutem porque a primeira sente-se humilhada pelo parceiro, que fez a primeira dança com a personagem Madame, quebrando uma convenção social na qual o Noivo deve dançar primeiramente com sua esposa. A noiva, irritada, o questiona: “Por que é que nos casamos?”²⁰¹ Jakob preocupa-se em manter as aparências e, por isso, comete a gafe de dançar com a Dona Emmi antes de dançar com a Maria, isso para desviar o foco da condição dos móveis, como podemos notar no seguinte trecho: “Noiva: - Por que você teve que dançar primeiro com aquela jararaca que eu pensava que era a minha melhor amiga? *Por que você tinha que fazer isso se não é assim que deve ser?* Ai, que vergonha! O NOIVO – Ela estava falando mal dos móveis !”²⁰² Como se nota, há uma dupla ruína: a dos móveis e a das relações, apontando a primeira para uma possível objetificação da segunda.

4.7. O niilismo machadiano

Ao ler a tese de Vitor Cei Santos, já citada algumas vezes neste trabalho, confirmei o que havia notado ao pesquisar o tema niilismo na obra machadiana: não há muitos estudos concernentes ao conceito nos estudos sobre Machado de Assis. O mais comum é encontrar trabalhos que remetem ao cinismo ou pessimismo - e isso torna a tarefa ainda mais interessante. Sendo assim, nas próximas linhas, dedicarei meus esforços para mostrar que assim como a *decadência ideológica* e o *cinismo*, há também doses de niilismo, decorrente sobretudo da primeira, em algumas obras machadianas, mesmo que não necessariamente dentro da ficção, mas que contemplem nas entrelinhas a ordem social niilista na qual estas mesmas obras se inserem.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 29.

²⁰² *Ibidem*. Grifos nossos.

Em sua tese, Vitor Cei Santos, a partir da leitura que faz de Schwarz, o qual defende que o processo social ganha forma na obra de Machado de Assis, assinala que é válido somar as contribuições de John Gledson e Sidney Chalhoub, porque os autores acreditam, também, que na escrita machadiana há uma incorporação história de diversos fatos históricos do Brasil, dentre eles: Guerra do Paraguai, Independência, Lei do Ventre Livre, Proclamação da República, Maioridade, Abolição, Abdicação, Conciliação, Guerra de Canudos e talvez outros mais. Não satisfeito, Santos acrescenta o niilismo como importante “fenômeno oitocentista”²⁰³ que o Bruxo do Cosme Velho incorpora em sua composição literária, ideia com a qual coaduno, tendo em vista que Machado de Assis não se eximia de evidenciar o conflito entre as forças produtivas ascendentes e as relações de produção descendentes em suas obras. Muito pelo contrário, evidenciava-as como, por exemplo, em *Quincas Borba*, cujo personagem principal, o Rubião, mesmo mudando de classe social, mas não preparado para a nova ordem pré-capitalista, é espoliado pelo casal Palha, levando o ex-professor, enfermeiro do filósofo, ao aniquilamento, à morte, ao nada.

Mas, qual é o enredo do romance satírico *Quincas Borba*? Concisamente, trata-se da narrativa de ascensão e decadência do personagem Rubião, ex-professor²⁰⁴, que se torna enfermeiro e único amigo do filósofo Quincas Borba - já existente no romance que abre o Realismo escolástico *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Com a morte do filósofo, torna-se seu “herdeiro universal”, como mostra o seguinte trecho:

QUANDO o testamento foi aberto, Rubião quase caiu para trás. Adivinhais por quê. Era nomeado *herdeiro universal* do testador. Não cinco, nem dez, nem vinte contos, mas tudo, o capital inteiro, especificados os bens, casas na Corte, uma em Barbacena, escravos, apólices, ações do Banco do Brasil e de outras instituições, joias, dinheiro amoedado, livros,-tudo finalmente passava às mãos do Rubião, sem desvios, sem deixas a nenhuma pessoa, nem esmolas, nem dívidas. Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba, nome que lhe deu por motivo da grande afeição que lhe tinha.²⁰⁵

²⁰³ A sugestão para acrescentar o niilismo aos diversos fenômenos históricos brasileiros contemplados por Machado de Assis encontra-se na página 20 da tese de Santos, *A Voluptuosidade do Nada* (2015).

²⁰⁴ No Cap. IV de *Quincas Borba*, o seguinte trecho ilustra o que aqui se afirma: “Rubião ficou sendo o único amigo do filósofo. Regia então uma escola de meninos, que fechou para tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique.”

²⁰⁵ MACHADO. *Quincas Borba*, cap. XIV. Além do Cristiano Palha e sua interesseira esposa Sofia, o personagem Freitas também se aproveita da ingenuidade desmedida de Rubião, como se pode confirmar no cap. XIX “Freitas elogiava tudo, saudava cada prato e cada vinho com uma frase particular, delicada, e saía de lá com as algibeiras cheias de charutos, provando assim que os preferia a quaisquer outros.” Sempre que possível, Freitas bajulava Rubião para tirar vantagem da suposta amizade.

Para sintetizar o restante da narrativa, após se tornar herdeiro universal, Rubião viaja de trem para se estabelecer em Botafogo, no Rio de Janeiro, e é neste percurso que conhece o casal Cristiano e Sofia Palha, que ao descobrirem tratar-se de um novo e ingênuo rico, oferecem-lhe interesseira amizade e, posteriormente, ao perceberem a paixão que o herdeiro nutre por Sofia, utilizam artifícios para se apropriarem do dinheiro de Rubião, no que obtém êxito. Inclusive na ocasião em que se conheceram no trem, Cristiano lançou um alerta a Rubião sobre si, mas sem dizer que era dele que falava, como se pode verificar, a seguir: “ - Outra cousa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras serviçais nem sempre andam juntas.”²⁰⁶. Por fim, após perder toda a herança, Rubião enlouquece e morre não muito tempo depois. Há outros personagens secundários que ajudam a construir todo um cenário niilista na obra machadiana, como Carlos Maria, por quem Sofia se interessa, por exemplo. Tendo feito um pequeno e acrítico resumo, para conseguir estabelecer diálogo entre a obra *Quincas Borba* (1891) com o dispositivo do *niilismo*, preciso rememorar em qual contexto histórico a obra se inseria. Sendo assim, é válido dizer que o Brasil vivia uma época de transformações modernizadoras, que vai do Segundo Reinado à República Velha, engatinhando para sair de uma estrutura econômica baseada numa aristocracia ruralista e entrar numa configuração de ordem pré-capitalista. É neste tipo de configuração que valores decadentes das antigas relações de trabalho, ancorados no trabalho escravo, por exemplo, vão sendo substituídos por novos, que se mostrarão em seguida, também decadentes, o que nos permite considerar que a história do Ocidente é niilista, que se retroalimenta em novas configurações também niilistas. A hierarquia social no contexto da obra machadiana perde pouco a pouco sua força, tornando possível a mudança de classe social àquele que vencer a guerra pelo campo de batatas, para dialogar com a máxima do Humanitismo “ao vencedor, as batatas”.

Tendo em vista as transformações sociais pelas quais a sociedade carioca passava no século XIX, se pensarmos a partir do contexto de *Quincas Borba*, sobretudo no que tange aos personagens masculinos Rubião e Cristiano, veremos que o primeiro é

²⁰⁶ *Ibidem*, cap. XXI.

herdeiro das tipicidades coloniais como também era o Quincas Borba, ambos cuja ascensão ocorreu por intermédio da herança, ainda que essa seja espoliada posteriormente; e o segundo incorporando a tipicidade da emergência da especulação inglesa emergente, que buscou destronar a oligarquia colonial tradicional.

Este tipo de tipicidade pré-capitalista, emulada da Europa, configurou-se apenas como uma tênue sombra do que acontecia para as terras de além-mar, tendo em vista que havia ainda muitos resquícios do regime anterior, ancorado na escravidão, por exemplo, como é possível se confirmar em alguns romances machadianos, tais como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), além de aparecer também em alguns contos, como em *Pai contra Mãe* e em *Missa do Galo*. Lembrando que as duas últimas obras foram publicadas após a assinatura da Lei Áurea²⁰⁷, em 13 de maio de 1888. Vejamos um trecho ilustrativo da presença do regime escravocrata, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de quando o Brás era criancinha: “Pedi em voz baixa o doce; enfim, bradei, berrei, bati com os pés. Meu pai, que seria capaz de me dar o sol, se lho exigisse, chamou um escravo para me servir o doce. A tia Emerenciana arrancara-me da cadeira e entregara-me a uma escrava(...)”²⁰⁸. Em outros trechos da obra, aparecem mais registros, como no episódio no qual o narrador, contando um evento no qual o pai de Brás comemora a derrocada do governo de Napoleão Bonaparte, no qual dois personagens falavam naturalmente da chegada, em breve, de lote contendo 120 (cento e vinte) negros, vindos de Luanda. Vejamos o trecho:

Um sujeito, ao pé de mim, dava a outra notícia recente dos negros novos, que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de *quarenta cabeças*, e outra carta em que... Trazia-as (...) na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que

²⁰⁷ A LEI Nº 3.353, DE 13 DE MAIO DE 1888, conhecida como Lei Áurea, tem o seguinte texto na página da Presidência da República/Casa Civil: “Declara extinta a escravidão no Brasil. A Princesa Imperial Regente, em nome de Sua Majestade o Imperador, o Senhor D. Pedro II, faz saber a todos os súditos do Império que a Assembléia Geral decretou e ela sancionou a lei seguinte: Art. 1º: É declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no Brasil. Art. 2º: Revogam-se as disposições em contrário. Manda, portanto, a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram, e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nella se contém. (...) Dada no Palácio do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1888, 67º da Independência e do Império. Princesa Imperial Regente.”(sic). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim3353.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%203.353%2C%20DE%2013,Art. Acesso em 10/01/2023.

²⁰⁸ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, vol. I, p. 530-531.

podíamos contar, só nessa viagem, *uns cento e vinte negros*, pelo menos.²⁰⁹

Nas cenas retratadas acima, os personagens não parecem incomodados com a escravidão, evidenciando que a exploração da mão de obra negra é naturalizada. Se se considerar que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* começou a ser publicada no formato de folhetim entre março a dezembro de 1880, com publicação do romance no ano subsequente, pode-se considerar que a escravidão, que seria abolida 8 anos depois já deveria fomentar em parte da sociedade, inclusive nos intelectuais, bem como nos negros escravizados, movimentos abolicionistas, mas isso não faz parte do cenário de *Memórias Póstumas*.

Isso nos faz lembrar de um axioma marxista, presente na obra *A ideologia alemã* (2007), que é particularmente importante para se pensar a práxis social da sociedade dividida em classes sociais distintas, que é o seguinte: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes”²¹⁰. Para interpretar tal axioma é necessário que tenhamos em mente que Marx e Engels analisam a sociedade – e suas contradições - a partir da divisão de classes sociais nos seguintes segmentos: a dos dominantes e a dos dominados. A isto, grosso modo, os teóricos nomearam como “relações de produção”. É por intermédio dessas relações que o homem produz e reproduz todas as condições materiais que contemplam sua existência, na relação que estabelece com a natureza, tendo no trabalho seu instrumento que a modifica, de acordo com suas necessidades de um ser socialmente constituído.

O que isso tem a ver com o trecho citado de *Memórias Póstumas* sobre a chegada de um lote de escravos? Veja bem, caro leitor, afirmamos que a escravidão foi naturalizada no episódio e depois salientamos que dado o ano de publicação da obra, seria consideravelmente espero certo movimento abolicionista dos intelectuais, mas tendo em vista que as ideias dominantes de dado período são as da classe dominante, dialogando com Marx e Engels, também a intelectualidade brasileira da época partilhará destas mesmas ideias, como, por exemplo, a da naturalização das relações de produção exploradoras escravocratas, o que no caso do Bruxo do Cosme Velho

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ ENGELS, F; MARX, K. *A ideologia Alemã*, p.72.

ocorre num trabalho elaborado cuja naturalização é cínica e intencional, e não por ser o autor cooptado pela lógica da classe dominante.

Deste modo, embora consigamos notar o niilismo das relações decadentes das obras machadianas, isso não se faz a partir de um posicionamento do autor quanto ao dispositivo, mas sim da compreensão da narrativa - que contém recursos como o cinismo-, inserida em dado contexto histórico, mostrando o niilismo decorrente dessas mesmas relações decadentes.

Ademais, voltando ao romance *Quincas Borba*, cabe acrescentar que a sociedade pré-capitalista ressentia-se do ócio dos proprietários de terra²¹¹, não se envergonhando, portanto, de tentar sobrepujá-los de alguma forma. Só para contextualizar, cabe lembrar que não havia no Brasil, no contexto desta obra, o capitalismo, o que levou o país ao encilhamento²¹², que se mostrou ser um golpe da Inglaterra contra a oligarquia agrária brasileira, tornando-a refém do sistema financeiro inglês.

Sendo Palha uma tipicidade representativa da sociedade pré-capitalista carioca, não é nenhuma surpresa que, ao se entender como membro dessa nova sociedade emergente, buscará sua autonomia e riqueza material sem se preocupar em usar meios éticos para conquistar seu objetivo. Tanto é que gostava de exibir sua esposa em roupas muito decotadas, como se confirma no seguinte excerto: “Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares²¹³”. Se o recurso sedutor facilitasse sua ascensão, o despudor e a falta de ética eram bons aliados. Inicialmente, Sofia não

²¹¹ Sobre o ranço ao ócio dos proprietários de terra, conferir a p. 161 da já citada tese de Vitor Cei Santos.

²¹² Na página do Atlas Histórico Brasil, encontramos a seguinte designação para o verbete: “Designação para o episódio de euforia especulativa e crise financeira em torno da criação e negociação de ações e debêntures de novas companhias na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro e seus arredores, que teve lugar durante a transição da Monarquia para a República e também nos primeiros anos do novo regime. O Encilhamento ocupa lugar de destaque na composição do imaginário referente às novidades modernizadoras trazidas pela República, pois foi onde as promessas de progresso foram as mais mirabolantes e de onde se originaram as crises no câmbio, nos bancos e nas finanças públicas que o país experimentou durante a primeira década do regime republicano. [...] O salto para a “modernidade” seria ambicioso e irreversível; em suas crônicas, Machado de Assis repetidamente referia-se ao 17 de janeiro como “o primeiro dia da criação”. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/encilhamento>. Acesso em 10/01/2023.

²¹³ ASSIS. *Quincas Borba*, cap. XXXV.

sentia prazer em ser usada como objeto de sedução, mas “acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros.”²¹⁴ Sobre os artifícios utilizados pelos membros da burguesia, Berman faz uma colocação importante sobre o *modus operandi* da tipicidade na qual se encaixa Cristiano Palha e que acaba por conduzir ao niilismo:

Se atentarmos para as sóbrias cenas criadas pelos membros da nossa burguesia, veremos o modo como eles realmente trabalham e atuam, veremos como esses sólidos cidadãos fariam o mundo em frangalhos, se isso pagasse bem.(...) eles próprios, através de seus inesgotáveis empreendimentos, deslocam massas humanas, bens matérias e dinheiro para cima e para baixo pela Terra, e corroem e explodem os fundamentos da vida de todos em seu caminho. Seu segredo – que eles tentam esconder de si mesmos – é que, sob suas fachadas, constituem *a classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história*. Todos os anárquicos, desmedidos e explosivos impulsos que a geração seguinte batizará com o nome *niilismo* – impulso que Nietzsche e seus seguidores irão imputar a traumas cósmicos como a Morte de Deus-, Marx localiza na atividade cotidiana, aparentemente banal, da economia de mercado. *Marx desmascara os burgueses modernos como consumados niilistas*, em escala muito mais vasta do que os modernos intelectuais podem conceber.²¹⁵

Refletindo acerca da relação de espoliação entre Cristiano Palha e Rubião, compreendo o segundo como o exemplo do lema do Humanitismo “ao vencedor, as batatas! “porque o herdeiro - e, neste momento, saliento que entendo a herança em duplo sentido: tanto a material quanto a psicológica, já que tanto o primeiro herdeiro, O Quincas Borba, quanto o segundo, o Rubião, enlouquecem na mesma narrativa. Não considero o segundo herdeiro da filosofia, tendo em vista sua incapacidade intelectual para a total compreensão das linhas gerais da “nova igreja”-; por não ter entendido a nova estrutura social, de base pré-capitalista, vampírica e exploradora, foi vencido pela Palha²¹⁶, que espoliou ao máximo que pôde do ignaro herdeiro, abandonando-o, assim que conseguiu seu intento. A esta altura da narrativa, Rubião já enlouquecido passa a ter devaneios com outro mundo no qual ele é o Imperador

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 124. Grifos nossos.

²¹⁶ Ao não usar o plural no sobrenome Palha, não quis eximir a Sofia no processo de espoliação, mas porque quis dar ênfase à relação destes homens, já que pretendo desenvolver ainda neste capítulo uma hipótese de Rubião e Palha serem tipicidades que trazem o signo do “último dos homens”, na perspectiva nietzschiana.

Napoleão²¹⁷, culminando, no capítulo CC, em sua morte, que também remete a um mundo glorioso, imperial “Poucos dias depois morreu... Não morreu súdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a *coroa* na cabeça(...)”²¹⁸.

Com tom niilista, o penúltimo capítulo mostra que o ex-professor pega “ a coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em *nada*, levantou *nada* e cingiu *nada*; só ele via a insígnia imperial(...)”²¹⁹, a gradação contida no trecho (pegou/levantou/cingiu) aponta para o nada. Rubião morre sem conseguir afirmar a vida na vida, sonhando com outro mundo no qual seu amor por Sofia pudesse se realizar.

Ainda com a lupa sobre os personagens Rubião e Cristiano Palha, tentando manter o diálogo com Nietzsche, sobretudo no que tange aos conceitos de “último homem”²²⁰ e de “super homem”²²¹, presentes em *Assim falou Zaratustra*, considero a hipótese de que tanto Rubião seja uma tipicidade representativa desse “último homem”, quanto Palha. Nenhum dos dois representa o “super homem”, tendo em vista o fato de ainda não existir tal homem, de acordo com o profeta nietzschiano.

Na referida obra, após dez anos de reclusão, Zaratustra reaparece e no § 5 apresenta o “último homem” como um ser desprezível, quando anuncia sua vinda ao povo: “ Ai! Está para vir o tempo do mais desprezível dos homens, que se tornou incapaz de desprezar a si próprio. Vede! Eu vos mostro o último homem. O profeta o vê como este ser desprezível sobretudo porque sua passividade diante dos valores metafísico-religiosos não lhe permite atravessar o abismo que separa o homem do animal. O segundo tipo de homem, o “super homem”, é uma figura diáfana da teoria, tendo em vista não ter sido alcançado ainda, será aquele que ultrapassará o niilismo e criará

²¹⁷ No capítulo CIX, Rubião teve um sonho no qual era Napoleão e Sofia era a imperatriz Maria Eugênia. Depois, no cap. CLIII, já avançado na loucura, diz: “— Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura? Teu, teu... Chama-me teu; o teu Luís, o teu querido Luís.

²¹⁸ Assis. *Quincas Borba*, cap. CC.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Para Nietzsche, o último homem é aquele preso a ídolos e ideais, que não consegue encontrar finalidade na vida a partir da própria vida, tornando-se refém de toda ordem de abstrações.

²²¹ No Dicio, Dicionário Online de português encontra-se a seguinte definição do conceito de “super homem”, dentro da Filosofia: “Para Nietzsche, cada indivíduo que, em meio a outros, terá a capacidade de desenvolver a condição humana de maneira plena, sendo superior ao homem atual, mental e fisicamente.”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/super-homem/>. Acesso em 08/01/2023.

valores a partir da sua existência, fazendo a Transvaloração dos valores. Lembrando que em nossa perspectiva concebemos o homem enquanto ser social, que se constrói a partir do por teleológico do trabalho, não ignorando que os valores pertencem à superestrutura ideológica, da qual surgem outros valores.

Voltando aos dois “último (s) homem(s)”, Rubião e Palha. O primeiro o é porque sendo professor, não soube seu lugar, sendo enfermeiro, pensava em não o ser, pois os valores pelos quais se sentia seduzido eram valores já ultrapassados dos proprietários de terra, de acumulação de riqueza, sobre os quais nada sabia e nem buscou saber, não conseguindo se adequar ao novo mundo que se descortinou ao receber a herança. Não somente por isso é o “último homem”, o é também porque querendo viver na cidade, não soube fugir às armadilhas do novo homem que surgiu: o pré-capitalista, com novos valores, incompreensíveis ao inocente de Barbacena. Por isso, permite que seu dinheiro seja queimado totalmente, assim como o fogo faz com a palha.

Cristiano Palha também representa o “último homem”. Embora consiga se adaptar à nova ordem socioeconômica à medida que espolia os bens herdados por Rubião, o faz numa perspectiva que não propõe novos valores, inclusive Palha caminha lado a lado com os valores burgueses de acumulação de dinheiro, do mundo da especulação inglesa, da qual é uma tipicidade. Sobre a especulação de Palha, cabe ver o seguinte trecho do capítulo XXXV:

“A bela dama é filha de um velho funcionário público. Casou aos vinte anos com este Cristiano de Almeida e Palha, zangão da praça, que então contava vinte e cinco. O marido ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações. Em 1864, apesar de recente no ofício, adivinhou, — não se pode empregar outro termo, — adivinhou as falências bancárias.”²²²

Não é sem razão que as ações tanto de Cristiano quanto de Sofia passam longe da ética. Se o conceito de “super homem” indicasse apenas o mais forte, o mais apto a se adaptar, então poderíamos dizer que Palha é um, mas o super homem não é um estágio final do homem, tendo em vista a eterna renovação dos valores, que não são imutáveis. O super homem é aquele no qual a vontade de poder é mais forte, falando

²²² *Idem. Quincas Borba*, cap. XXXV.

a outra vontade que quer poder também. O super homem é, antes de mais nada, a ponte que levará o homem para longe do animal.

Pensando em outros mundos dos personagens machadianos, não me escapou à reflexão o prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no qual o defunto-autor dirige-se ao leitor, negando-se a contar o processo de elaboração de suas memórias: “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas **Memórias(...)**”²²³, sobretudo pelo trecho alusivo ao fato de que essas memórias foram “trabalhadas cá no outro mundo.”²²⁴, apontando para uma existência de outra vida além da vida material, concreta. Não apenas este trecho específico aponta para o niilismo como a composição global da obra, ancorada na vida-morte do autor-defunto, pois sua própria existência irreal, contando as desventuras de uma vida patética, sem frutos. O final do capítulo CLX, das negativas, o último, dialoga com o disposto neste parágrafo:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, *não* fui ministro, *não* fui califa, *não* conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de *não* comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; *não* padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que *não* houve míngua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — *Não* tive filhos, *não* transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.²²⁵

O advérbio de negação “não” aparece sete vezes no capítulo das negativas, mostrando todo insucesso do defunto-autor (já que a morte chegou antes da escrita) em várias situações de sua existência material, com enfoque positivo no último desses não “*não* transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”, mostrando que o narra(dor), entendendo sua existência medíocre, sem obter êxito em nada que tenha proposto, prefere, embora tenha tentado se casar e ter filhos - no que também fracassou -, que ninguém herde o nada que construiu, sendo tudo o que tinha apenas fruto de herança, transmissão de bens materiais e ideológicos, de uma sociedade com valores ultrapassados: a aristocracia decadente.

²²³ ASSIS, Prólogo. In: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, s/p.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*, cap. CLX.

4.8. Seria o Humanitismo machadiano um niilismo ou uma vontade de poder?

Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer.

Retomando o termo Humanitismo para refletir se o sistema de filosofia criado pelo personagem Quincas Borba pode ser visto como uma forma de niilismo e, se sim, com qual mais se identifica. Antes de continuar por esta trilha, devemos lembrar que o termo aparece pela primeira vez na escrita machadiana da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no capítulo XCI - no qual Brás Cubas recebe uma carta de Quincas Borba, contendo um relógio, para substituir o que havia roubado noutra oportunidade, na época em que era um mendigo; e para lhe pedir permissão para o visitar e explicar seu sistema. Depois, nos capítulos CIX, CXVII, CXX, CXIL, CXLVI, CVLI, CLVII, CLIX, da mesma obra, o termo é retomado e, posteriormente, em *Quincas Borba* (1891), nos capítulos V e VI, novamente é possível encontrá-lo. Abaixo transcrevo dois capítulos que julgo pertinentes para estabelecer um diálogo:

Cap. XCI - Uma carta extraordinária

(...)peço licença para ir um dia destes expor-lhe um trabalho, fruto de longo estudo, um novo sistema de filosofia, que não só explica e descreve a origem e a consumação das coisas, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco de crianças ao pé da minha receita moral. É singularmente espantoso esse meu sistema; retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país. Chamo-lhe Humanitismo, de Humanitas, princípio das coisas. Minha primeira ideia revelava uma grande ênfase: era chamar-lhe borbismo, de Borba; denominação vaidosa, além de rude e molesta. E com certeza exprimia menos. Verá, meu caro Brás Cubas, verá que é deveras um monumento; e se alguma coisa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade.

CXVII - O humanitismo

Quanto ao Quincas Borba, expôs-me enfim o Humanitismo, sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas.

- Humanitas – dizia ele -, o princípio das coisas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens.(...)

Como me não aparecesse assaz clara essa exposição, Quincas Borba desenvolve-a de um modo profundo, fazendo notar as grandes linhas do sistema. Explicou-me que, por um lado, o humanitismo ligava-se ao bromanismo, a saber, na distribuição dos homens pelas diferentes partes do corpo de humanitas; mas aquilo que na religião indiana tinha apenas uma estreita significação teológica e política, era no humanitismo a grande lei do valor pessoal. Assim, descender do peito ou dos rins de Humanistas, isto é, ser **um forte**, não era o mesmo que

descender dos cabelos ou da ponta do nariz. Daí a necessidade de cultivar e temperar o músculo. Hércules não foi senão um símbolo antecipado do humanitismo. [...] Nesta igreja nova não há aventuras fáceis, nem quedas, nem tristezas, nem alegrias pueris [...] Como a vida é o maior benefício do universo, e não há mendigo que não prefira a miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas), segue-se que a transmissão da vida, longe de ser uma ocasião de galanteio, é hora suprema da missa espiritual. Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer.

— Imagina, por exemplo, que eu não tinha nascido, continuou o Quincas Borba; é positivo que não teria agora o prazer de conversar contigo, comer esta batata, ir ao teatro, e para tudo dizer numa só palavra: viver. Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio.²²⁶

Mesmo considerando os dois longos excertos dos capítulos XCI e CXVII da obra inaugural do Realismo no Brasil e as explicações do filósofo Quincas Borba acerca do Humanitismo, ainda não é possível afirmar que o Humanitismo seja uma forma niilismo ou uma vontade de poder, todavia, desde o princípio, não consideramos que seria tarefa fácil, caro leitor. Para alicerçar essa nossa conjectura, buscaremos em outras partes de *Quincas Borba* ideias que somem às nossas inconcretas ideias, como os seguintes trechos:

Ao tentar explicar o Humanitismo ao simplório Rubião, Quincas Borba assevera: o bom Quincas Borba [aqui o cachorro] está olhando para mim? Não é ele, é Humanitas...²²⁷

Rubião, intrigado [como o leitor, aliás], insiste: – Mas que Humanitas é esse?²²⁸

– *Humanitas é o princípio*. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível – ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,
Que mora no visível e invisível.

Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo?– Pouco [...].²²⁹ Ou: Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.²³⁰

²²⁶ ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, capítulo CXVII, pp. 731-732. Grifos originais.

²²⁷ *Idem*, *Quincas Borba*, p. 648.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Idem*, 649.

Para o filósofo, “Humanitas é o princípio”, o começo e fim de tudo, da vida, do homem. Humanitas está no homem, bem como na Natureza, no cão, no universo, sendo esse mesmo universo o retorno ao homem, como se o homem fosse um universo em si e todas as coisas existissem com a finalidade de o servir, o que até conduz à ideia da constituição do ser social em sua relação com a natureza, seja orgânica ou inorganicamente. Em sua concepção, defendida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no cap. CXVII, Quincas Borba salienta que “a vida é o maior benefício do universo, e **não há mendigo que não prefira a miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas)**(...). Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer”.²³¹

O trecho destacado acima é particularmente importante porque se considerarmos a vida miserável que o mendigo leva, poderíamos aceitar a proposição de que a morte seria um alívio para uma vida permeada pela fome, abandono estatal, condições de saúde precárias, frio e demais dificuldades trazidas ao indivíduo em situação de rua, agravadas pela estrutura de uma sociedade burguesa, organizada no seio do Capitalismo; mesmo que não se possa culpá-lo inteiramente pela desigualdade social, que já existia bem antes de seu surgimento. O que o capitalismo fez foi ampliar a desigualdade para uma escala mundial, promovendo, com isso, o niilismo também. No caso da obra machadiana acima citada, a morte seria o fim, o nada. Entre parênteses, o filósofo acrescenta que é um “delicioso influxo de Humanitas” a preferência pela miséria, o que significa que o ser busca sua preservação²³² independentemente se sua condição de vida é agradável ou não, já que a “única desgraça é não nascer”, tudo o mais é consequência de Humanitas. Se o indivíduo sofre ou não, pouco importa, Humanitas está presente tanto no sofrimento quanto no júbilo.

Para concluir o raciocínio, acreditamos ser fundamental voltar ao capítulo VI, de *Quincas Borba*, no qual o filósofo, para ajudar na compreensão de sua filosofia, explica ao ignaro Rubião a guerra entre duas tribos por um campo de batatas. A essência de

²³¹ *Idem. Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. CXVII. Grifos nossos.

²³² Parece estar subsumida aqui uma concepção da teoria darwinista, o Evolucionismo, entretanto, há estudos que concebem o Humanitismo como uma crítica machadiana aos “ismos” surgidos no século XIX, dentre eles o Humanismo, o Idealismo, o Positivismo, Evolucionismo. Sua crítica ao idealismo, por exemplo, pode ter conexão com uma visão materialista de Machado acerca do sensível.

sua filosofia pode se resumir pela máxima “ao vencedor, as batatas!”, vejamos, pois, o trecho:

— Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.²³³

No trecho acima sobre a citada guerra entre as duas tribos, o desfecho culmina na destruição de uma delas. Quincas salienta que “ a paz nesse caso, é a destruição; já que se dividissem o campo de batatas, ambas morreriam por não haver quantidade suficiente de batatas”, concluindo, assim, que “a guerra é a conservação”. Sendo, nesta perspectiva, algo bom. A condição para que uma tribo permaneça viva é que a outra morra, por isso, “não há morte”. Além disso, cabe lembrar que em seu livro sobre o Humanitismo, no qual escreveu um tratado político, “a guerra, a insurreição, o simples murro, a facada anônima, a miséria, a fome, as doenças”²³⁴, não foram excluídos na reorganização da sociedade, porque em sua concepção, nenhum desses elementos atrapalham a felicidade humana. Além disso, estes acontecimentos fazem parte da concretude da vida do ser social, se quisermos dialogar com Lukács. Se não há morte, de acordo com a teoria, a vida é potencializada a partir da vida, portanto, fortalecida. Nesta perspectiva, tanto uma tribo quanto outra, pensam sua existência, o não aniquilamento, a partir da própria existência e validam uma vontade de poder. Uma vontade que fala a outra vontade, a de existir, de viver. Morrer é apenas consequência dessa vontade, bem como o viver.

²³³ ASSIS, *Quincas Borba*, cap. VI.

²³⁴ *Idem. Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. CXVII.

É aceitável dizer que o Humanitismo é uma filosofia criada para debochar de uma ideia positivista do mundo? Sim, mas é também uma filosofia da reflexão sobre a finitude do ser que deve validar sua existência em sua própria existência, não acreditando em mundos fabulares e perfeitos, pois os fenômenos tido como negativos, pelos quais o homem não gostaria de passar, como a guerra, por exemplo, podem equilibrar a vida, para Quincas Borba, claro. Mas, parece-nos particularmente irônico que Quincas, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), refira-se à Humanitas como a “nova igreja”, lugar no qual valores niilistas tiram a potência da vida a partir da própria vida ao validar uma ideia de mundo perfeito, transcendente, suprassensível, sem sofrimentos.

EPÍLOGO

A retomada do já dito.

Do início ao fim, nunca houve a pretensão de fechar aqui a multiplicidade semiótica das obras machadiana e brechtiana. Quem se aventurou a passar pelas linhas deste texto, certamente notou que nossa perspectiva é a que compreende o homem como ser social que, de sua relação com a natureza, provoca transformações em sua vida, progredindo à medida que apreende novas formas de ser e de pensar o mundo. Para tanto, imergimos em textos marxistas, de Marx a Lukács, por acreditarmos que apenas o marxismo é capaz de compreender o ser em sua total complexidade, não ignorando o trabalho, as contradições e tampouco invisibilizando as relações de produção ou viabilizando as relações de exploração.

O objetivo principal deste texto é mostrar que os dispositivos de *decadência ideológica*, *cinismo* e *niilismo* atravessam obras de Machado de Assis e de Bertolt Brecht. Sabemos que há um hiato temporal de 50 anos entre uma escrita e outra, mas isso não impossibilitou que encontrássemos convergências no que tange o processo de concepção da escrita do texto em prosa, no caso do primeiro; e do texto épico dramático, de Brecht.

Para quem acompanhou a trajetória dos nossos argumentos, não foi difícil notar que ambos, Machado e Bertolt Brecht, cada um a seu tempo, não fizeram um texto que fosse um texto à parte da história concreta, a do ser socialmente constituído, tanto o primeiro incorporou elementos sociais, políticos, culturais, filosóficos, entre outros, como o segundo, ainda que passando pela pena da ficção, pois não se defende neste lugar a reprodução mimética da realidade, respeitando assim a imanência do texto satírico do Bruxo do Cosme Velho, bem como a imanência do texto épico de Bertolt Brecht, compreendendo que essa imanência plasma esteticamente a realidade, a concretude do ser social.

No primeiro capítulo, discorreremos sobre o conceito de decadência ideológica, utilizando o aporte de teórico de Nelson Weneck Sodré, das obras *Síntese de História da cultura brasileira* (1980) e *A história da burguesia brasileira* (1983), da obra organizada por Luís Eustáquio Soares *O realismo como vanguarda* (2020), bem como travamos diálogo com o texto “Marx e o problema da decadência ideológica” (2010) e

Karl Marx, da obra *Miséria da filosofia* (2017), de György Lukács. Além dessas, também mergulhamos na obra *A partilha do sensível* (2009), de Jacques Rancière, e na obra *Marx, estatuto ontológico e resolução metodológica* (2009), de José Chasin, conforme propusemos na introdução, e analisamos partes de obras machadiana e brechtiana, sobretudo *Quincas Borba* (1981) e a peça *O casamento do pequeno burguês*. Ademais, a partir de nossa compreensão acerca do Realismo Estético, mostramos que tais obras eram exemplos desse realismo, que vai além do que se compreende como realismo escolástico. A partir de nossa concepção, evidenciamos que as obras machadianas são representativas do realismo estético ontonegativo e o segundo é representante do realismo estético ontopositivo. Para obter êxito em nosso empreendimento, tivemos que voltar à gênese da pequena burguesia, porque a compreensão deste fenômeno nos possibilitou mostrar que percebemos na obra *Quincas Borba*, por exemplo, a existência de uma protoburguesia no Brasil do final do século XIX, que levou à decadência da sociedade aristocrática rural. No caso de Brecht, de mostrar a decadência da sociedade pequeno burguesa e também da burguesia europeia.

No segundo capítulo, desenvolvemos o conceito de *cinismo*. Para compreendermos a evolução do *cinismo*, viajamos na barca da pesquisa até a Grécia, deleitamo-nos na fonte da obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* (1988), de Diógenes Laêrtios, biógrafo dos antigos filósofos gregos, e aprendemos sobre a vida de outro Diógenes, o Sinópe, pois a compreensão de suas anedotas possui íntima relação com o conceito do *kynismos*, termo primário antes da evolução até o *cinismo*. Além da biografia citada, partimos rumo o arcabouço teórico de Peter Sloterdijk, filósofo alemão contemporâneo, autor de *A Crítica da Razão Cínica* (2012) que nos possibilitou mostrar o metamorfoseamento do *kynismos*, conhecido também como *cinismo clássico*, para o *cinismo moderno*, ao qual nos referenciamos mais como *cinismo* mesmo. Mostramos que este conceito tem conexão com a decadência da sociedade, sendo esta a força motriz por trás do chocante comportamento do cínico cão, o Diógenes. Outras vozes secundárias dialogaram com Sloterdijk, como E. Navia, Jean-Marie Meilland e A. A. Long. Mostramos que o cinismo faz parte da escrita dos dois autores cujas obras foram analisadas no decorrer da tese.

No terceiro capítulo, foi fundamental mostrar o surgimento do *Teatro épico* porque não seria possível compreender a razão que nos motivou a empreender uma aproximação entre Bertolt e Machado de Assis. Notamos, nas pesquisas prévias que fizemos para definir a temática da tese que a escrita épica brechtiana era a que mais aproximava os escritores. Tanto Machado quanto Brecht desnudavam – e desnudam - a sociedade, usando *cinismo*, dispositivo desenvolvido no capítulo anterior, ou criando obras que citando ou não o *niilismo*, dispositivo que explicamos no último capítulo, conseguiram provocar em seus leitores/espectadores uma reflexão, de preferência, criticamente consciente, sobre a realidade, e com isso compreendendo-a como algo mutável. Como os efeitos de *distanciamento* e *gestus* eram imprescindíveis para evidenciar isso, foi necessário mostrarmos a evolução do teatro. Para deixar clara essa evolução, utilizamos o aporte teórico do próprio Brecht, bem como obras de Walter Benjamin e de Anatol Rosenfeld. Além desses, secundariamente utilizamos a voz de Gerd Bornheim.

Por fim, no último capítulo, o quarto, mergulhamos no conceito de *niilismo*, indo até seus primórdios para evidenciar que este dispositivo perpassa tanto a épica brechtiana quanto a sátira machadiana. Primeiramente, mostramos seu surgimento, depois o ancoramos no pensamento de Nietzsche, dada sua relevância no que tange ao conceito. Ao navegarmos rumo ao esclarecimento do niilismo, se é que isso seja tarefa possível, encontramos nessa viagem outras vozes que coadunaram com o filósofo do martelo, como Franco Volpi, Rossano Pecoraro, Luís Eustáquio Soares, Vitor Cei Santos, entre outras menos evidentes em nossa escrita, mas que muito contribuíram em nossa busca pelo entendimento do “nada”. Entretanto, mesmo que tenhamos compreendido os escritos do filósofo do martelo, deixamos claro neste capítulo tão caro a nós que concordamos apenas em parte. Isso porque, em nossa perspectiva, o niilismo não surgiu com o Platonismo, embora o fenômeno seja, de fato, niilista e nisso Nietzsche acertou o alvo. Para nós, o niilismo surgiu das relações de produção e de exploração decadentes, que são as mesmas do contexto do Platonismo, que fique claro. Quanto ao Cristianismo, concordamos que seja mesmo um simulacro do Platonismo, que também é niilista, por propor uma vida transcendente no pós-morte, no suprasensível, mas discordamos de que seja um fenômeno que tirasse a vontade de potência revolucionária do povo que, de fato, obteve sua libertação da escravidão do império romano. O que evidenciamos foi o fato

de Nietzsche defender um ponto de vista da classe dominante de seu contexto, sobretudo por ser um filósofo pertencente à aristocracia de seu contexto e ver no povo cativo, portanto pobre e dominado, uma falta de vontade de poder, bem como notou uma vontade de nada, mas, para nós, isso é um equívoco. O que não inviabiliza sua teoria, tendo em vista que concordamos com ela no que tange ao ascetismo cristão. O que ocorre é que nossa perspectiva compreende o ser em sua totalidade, de suas relações concretas e muitas vezes repletas de contradições, que não podem ser separadas do ser socialmente constituído. Não há imutabilidade da vida, que evolui à medida que o homem busca novas formas de desenvolvimento, seja esse em quaisquer campos. Após tudo isso, cabe-nos acrescentar que as relações dominantes de cada período histórico são decadentes, partilhando um jogo desigual do sensível, e esta decadência produz o niilismo.

Esperamos que as linhas acima contenham a síntese da tese. Foi um desejo e um prazer evidenciar os dispositivos de decadência, cinismo e niilismo que perpassam algumas obras dos autores Machado de Assis e Bertolt Brecht. Em alguma parte do trabalho, desejamos que tenha ficado claro que a decadência ideológica causa o niilismo na sociedade e que o cinismo pode dar suporte para mostrar tanto a decadência quanto o niilismo. Por fim, salientamos que há muito a ser explorado em relação aos conceitos escolhidos que nos ajudarão a compreender as relações de dominação e exploração de todos os tempos, inclusive o nosso, caro leitor.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Globo, 2008.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

_____, **Aluísio**. O mulato. São Paulo: 1881.

BENJAMIN, Walter. **Ensaaios sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017

_____. **Tentativas sobre Brecht**. Altea: Taurus Ediciones, 1987.

_____. O que é o teatro épico? In: **Ensaaios sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992

BRANHAM, R. Bracht. Desfigurar a moeda: A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo, p.95-120. In: Marie-Odile GOULET-CAZÉ e R. Bracht BRANHAM (Orgs.). **Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade Clássica e o seu legado**. (Tradução de Cecília Camargo Batalotti). São Paulo: Loyola, 2007.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Alba Editorial, 2004.

_____. **Escritos sobre teatro** - v. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

_____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

_____. **Poemas, 1913-1956**. Trad.: Paulo César Souza. Ed. Brasiliense, 3 ed., 1987. p.55.

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro Completo**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **Teatro completo**. 12 volumes. [tradução Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski]. - Rio de Janeiro Paz e Terra, 1988

_____. Vida de Galileu. In: **Teatro completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra de 30 anos. In: **Teatro completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CHASIN, José. **Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica**. São Paulo: Boitempo, 2009.

CORREA et al. **O realismo como vanguarda**. Vitória, ed. Mil Fontes:2020.

COUTINHO, Nelson Carlos. **Literatura e humanismo**: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl; "O realismo de Balzac". In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.195.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003. 144 p. (Coleção Obra-Prima de Cada Autor).

FOUCAULT, Michel. **Discurso e Verdade: Parresia**. Conferências de Berkeley. Prometeus Filosofia em Revista. Universidade Federal de Sergipe, ano 06, n.º13; edição especial. (E-ISSN: 2176-5960)

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: L & PM, 2010.

JAMENSON, Fredric. **O inconsciente Político**. São Paulo: Ática. 1992.

LAËRTIOS, Diógenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Trad. Mário G. Kury. Brasília: Editora UnB, 2008.

LONG, A.A. **Primórdios da Filosofia Grega**. São Paulo: Ideias e Tretas, 2008.

LUKÁCS, György. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Para uma ontologia do ser social I. Tradução Carlos Nelson. Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. - São Paulo : Boitempo, 2012

_____. **Ontologia do ser social II**. Trad. Nelio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

_____. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**. Tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora e Brasília: 1969.

_____. "Se trata del realismo" (1938). In: **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura económica, 1966.

MARX, Karl.. O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte. In **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. (Seleção de textos: José Arthur Giannotti). São Paulo, Abril Cultural, 1978. p. 329.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A Sagrada Família**. Lisboa, Presença, 1979.

_____. **A ideologia Alemã**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 47.

- _____. **A ideologia Alemã**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 1986.
- MEILLAND, Jean-Maire. **L'anti-intellectualisme de Diogène le Cynique**. Revue de théologie et de philosophie, v. 115, p. 233-246, 1983.
- NAVIA, L. E. **Diógenes, o cínico**. Trad. João Miguel Moreira Auto. São Paulo:Odysseus Editora, 2009.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34. 2009.
- _____. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2019.
- _____. Os enunciados do fim e do nada. In: **Políticas da Escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Rizzo, Pêra Eraldo. **Ator e estranhamento- Brecht e Stanislavski segundo Kusnet**. Senac, 2001.
- Rosenfeld, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 147.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SOARES, Luís Eustáquio. **As duas Guerras Frias**. 2021.
- _____. "Cinismo, Niilismo e Utopia". **Observatório de Imprensa**. São Paulo, n. 678, 24 de janeiro de 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da burguesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. **Síntese de história da cultura brasileira**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- TURGUÊNIEV, Ivan. Pais e Filhos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo; Cosac Naify, 2004.
- WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, pp. 149-150.
- WOTLING. **Vocabulário de Nietzsche**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001. – (Coleção Vocabulário dos filósofos).