

**LUÍS FRANCISCO FIANCO DIAS**

**A AUSÊNCIA DO TRÁGICO:**  
A CRÍTICA DA CULTURA EM NIETZSCHE E ADORNO

BELO HORIZONTE  
2008

**LUÍS FRANCISCO FIANCO DIAS**

**A AUSÊNCIA DO TRÁGICO:**

A CRÍTICA DA CULTURA EM NIETZSCHE E ADORNO

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS  
GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS  
HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS.  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE.  
ORIENTADOR PROFESSOR DOUTOR RODRIGO DUARTE.

BELO HORIZONTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2008

*Dedico esse escrito àquelas duas pessoas especiais que estiveram ao meu lado ao longo desses quatro anos. Não preciso citar seus nomes. Eu sei quem elas são. Elas também sabem.*

*Agradeço...*

*...ao Prof. Dr. Rodrigo Duarte, por toda sua orientação, sua atenção e seu carinho, por todo o tempo dedicado por ele ao aprimoramento da minha parca produção intelectual.*

*...à minha mãe, pelo seu apoio incondicional e diário, sem o qual não teria logrado nem a conclusão dessa empreitada nem a superação das agruras desses quatro anos.*

*A cultura é, acima de todas as coisas, a unidade de estilo artístico em toda a expressão da vida de um povo. Os conhecimentos e o saber em grande escala não lhe são essenciais nem são um sinal da sua existência. E, em caso de necessidade, esses conhecimentos e esse saber podem coexistir muito mais harmonicamente com aquilo que se opõe à cultura – a barbárie – isto é, com uma absoluta falta de estilo ou com uma desordenada amálgama de todos os estilos.*

Nietzsche, *Considerações Extemporâneas*.

## RESUMO

O texto que segue versa sobre a crítica de Nietzsche e Adorno à cultura e à produção artística contemporâneas, principalmente a partir de *O Nascimento da Tragédia* e *Dialética do Esclarecimento*, para poder tecer as concordâncias e divergências entre ambos. Um dos primeiros aspectos de concordância a serem destacados, então, é a respeito da inconsistência da racionalidade ocidental, o que vai recuperar, em ambos, a importância da estética e, mais especificamente, da arte. Por essa razão é que demos maior ênfase argumentativa às críticas da cultura tecidas por ambos a partir das suas reflexões sobre a arte, no sentido de perceber o quanto o desaparecimento do sentimento trágico denunciado por Nietzsche vai constituir um dos aspectos determinantes para a decadência da cultura mesmo na esfera cultural do capitalismo tardio, conforme as reflexões de Adorno e Horkheimer em sua crítica da indústria cultural. Nietzsche desenvolve em *O Nascimento da Tragédia* a oposição entre os dois princípios estéticos do apolíneo e do dionisíaco. Enquanto aquele é responsável pela plasticidade, pela forma, esse último é o elemento de profundidade da produção artística, é o que lhe possibilita seu peso, sua ligação entre arte e vida. Na medida em que o equilíbrio entre esses aspectos é suplantado pela superficialidade da produção cultural que Nietzsche chama de operística, ela se transforma em mero divertimento, aproximando as críticas de Nietzsche da cultura que lhe foi contemporânea às posteriores reflexões sobre a indústria cultural. A intenção de Nietzsche, nessa obra, nos parecer ser a de reabilitar os valores trágicos gregos como um meio de instaurar um sentido para a modernidade, barrando assim a decadência que diagnostica nela. Dentro dessa possibilidade de continuidade, destacamos a importância que ambos esses pensadores dão à dimensão trágica e seu peso para a vida humana ao longo de suas críticas a um modelo cultural que vai tender a eliminar essa tragicidade de suas obras, destituindo a produção cultural de sua profundidade e de sua possibilidade de incremento intelectual de seus destinatários. As produções culturais, transformadas assim de arte em mercadoria, terão como característica a leveza e, plenamente inseridas no cotidiano, servirão como modelo de sociedade e de comportamento social dos indivíduos, ao invés de serem uma expressão mediatizada do recalcado pela cultura, seja enquanto reflexo dionisíaco da dor e do terrível da existência, seja enquanto manifestação da dissonância.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
-------------------------	----------

### **- PRIMEIRA PARTE -**

#### **Nietzsche e a Crítica da Cultura em *O Nascimento da Tragédia***

<b>1. <i>O Nascimento da Tragédia</i> e a crítica cultural.....</b>	<b>25</b>
1.1 Apolíneo e dionisíaco .....	25
1.2 Mitologia e sociedade .....	30
1.3 Equilíbrio e tensão .....	33
1.4 Eurípides e a tragédia ática .....	36
<b>2. Moralismo e arte .....</b>	<b>43</b>
2.1 Sócrates e Eurípides.....	43
2.2 Racionalismo e verdade .....	51
2.3 A construção social da verdade enquanto metáfora.....	55
2.4 Verdade e moral.....	58
<b>3. Críticas e autocríticas a <i>O Nascimento da Tragédia</i>.....</b>	<b>62</b>
3.1 A recepção contemporânea .....	62
3.2 O abandono da metafísica.....	64
3.3 O afastamento de Richard Wagner .....	72
3.4 Modernidade e decadência.....	75
<b>4. A arte e a vida.....</b>	<b>80</b>
4.1 A justificativa estética da existência.....	80
4.2 A estética enquanto crítica da cultura .....	87

**- SEGUNDA PARTE -**  
**Adorno e a recepção da crítica de Nietzsche em *Dialética do Esclarecimento***

<b>1. Os pressupostos teóricos do Esclarecimento .....</b>	<b>94</b>
1.1 Conceitualização .....	94
1.2 Esclarecimento e <i>Dialética Negativa</i> .....	103
1.3 Mitologia e Esclarecimento .....	109
<b>2. Esclarecimento e mistificação das massas .....</b>	<b>121</b>
2.1 A indústria cultural e seus precedentes.....	121
2.2 Semiformação e esquematismo .....	129
2.3 Sentimento Trágico e Cultura .....	143
2.4 Críticas posteriores à <i>Dialética do Esclarecimento</i> .....	154
2.5 Tecnologia e Massificação.....	158
2.6 Indústria cultural e ideologia .....	165
2.7 Arte e sociedade em <i>Teoria Estética</i> .....	175
<b>3. Esclarecimento e moral .....</b>	<b>202</b>
3.1 A crítica ao esteticismo.....	202
3.2 Moralidade, genealogia e dominação .....	207
3.3 Artificialização da vida no mundo administrado .....	215
<b>Conclusão.....</b>	<b>226</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>233</b>

## INTRODUÇÃO

(...) de todos os assim chamados grandes filósofos é a ele [Nietzsche] que eu devo mais – na verdade, mais, talvez, do que a Hegel.<sup>1</sup>

As relações entre arte e sociedade sempre foram complexas, principalmente no que diz respeito à dependência ou submissão de uma em relação à outra. Se uma obra de arte, como qualquer outra produção cultural, não pode ser separada do contexto social no qual ocorre, também não pode ser resumida a ele ou por ele instrumentalizada. Os fenômenos estéticos contemporâneos nos levam a perceber, muito mais explicitamente do que jamais pôde ter sido percebido na longa trajetória histórica de influência entre ambas essas esferas, que quando desprovida de sua verdade intrínseca, de sua autonomia, quando subjugada ao contexto social, a arte perde seu caráter de produção espontânea e transforma-se em propaganda ideológica. Claro que seria ingenuidade pretender que apenas no séc. XX, com os meios de comunicação em massa, a arte estivesse limitada ou influenciada, ainda que não de maneira consciente e intencional, por determinada rede de valores e concepções, até mesmo pré-conceitos, sustentados por uma configuração social, econômica e histórica específica, que terminava por dar a essas obras a sua individualidade, possibilitando-lhes uma diferenciação das milhares de

---

<sup>1</sup> ADORNO, *Probleme der Moralphilosophie*, p. 255.

demais obras já produzidas. Seu valor enquanto obra de arte se dá na medida em que ela se relaciona com tal contexto, muitas vezes rompendo suas vinculações com os dogmas já culturalmente aceitos, e possibilita a partir de si a criação de algo novo. Essa autonomia sustentada pelas criações culturais que Adorno chamará de “arte séria”, e que se contrapõe à subserviência mercadológica das produções culturais de consumo e entretenimento, lhes possibilita um diálogo com o contexto social de seu surgimento. Isso vale dizer que, ainda que uma obra de arte específica esteja em profunda interdependência da época, dos recursos, da técnica, das possibilidades do artista, das diversas contingências que, enfim, a limitam enquanto produção física e concreta, ela, por outro lado, e é isso o que mais nos interessa nesse momento, dá um testemunho precioso de tal contexto e da cultura florescente em tal situação. Por causa disso, analisar uma obra de arte específica, ou um gênero artístico pode nos levar mais além, pode nos propiciar um entendimento do contexto cultural, social e econômico de tal produção, pode nos permitir inclusive perceber o quanto de civilização e o quanto de barbárie estão em vigor, amalgamados, nesse momento único de criação artística. Essa é a razão pela qual escolhemos tecer uma crítica da civilização ocidental, do contexto cultural contemporâneo, enquanto resultado direto daquela em seus pressupostos mais arcaicos.

Tais reflexões podem nos levar a questionar qual seria, por exemplo, o verdadeiro papel social das tragédias áticas para a sociedade grega, se é que elas tinham um valor social ou pedagógico que extravasasse o seu sentido estético. E qual seria hoje, no nosso contexto social, o sentido e o valor das obras de arte e das mercadorias culturais que nos são apresentadas? De que tipo de sociedade e de ser humano elas dão testemunho? Quais são as possibilidades críticas da modernidade a partir do tipo de arte que ela apresenta?

Algumas dessas críticas foram tecidas por Nietzsche, ao criticar a arte que lhe foi contemporânea e a sociedade na qual ela se apresentava, evidenciando o quanto a arte e a cultura foram temas preponderantes em seu pensamento.<sup>2</sup> A essa, enquanto crítico da modernidade, sua filosofia contrapõe os ideais estéticos que ele traz da Grécia antiga, personificados nas figuras dos deuses Apolo e Dionísio, e no eterno equilíbrio das forças de plasticidade e ordenamento de um em harmonia com as de dissolução e embriaguez do outro. E é através da arte desse período, a tragédia grega clássica, que ele identifica a decadência dessa cultura e o enfraquecimento de sua vitalidade, em função do predomínio dos elementos apolíneos e sua degeneração em um racionalismo, em um “socratismo”, que desequilibraria fatalmente essa tênue aliança entre os deuses, o que transformaria a humanidade em um rebanho submetido aos dogmas da ciência e da moral, à opressão da Igreja e do Estado. Sócrates e Platão seriam, portanto, de acordo com o pensamento de Nietzsche, os responsáveis pela separação da arte e da vida em duas esferas muito distintas, pela separação entre aparência e a realidade em dois planos comunicáveis. O velho deus Dionísio, que fazia com que tudo convergisse em uma coisa só, em um turbilhão esmagador, transformando a existência em obra de arte, é substituído pelo homem teórico, pelo homem moderno, pensador dialético, filósofo teórico e moralista, acima de tudo, otimista. Essa sua crença, esse otimismo no progresso e na ciência, na permeabilidade completa do mundo à razão, sob um olhar mais acurado, se revelará uma fantasia sobre o conhecimento, uma ilusão antropomorfista criada pelo homem, em sua fragilidade, para poder enfrentar as forças da natureza. Desse ponto de vista, é criticado o cientificismo moderno, juntamente com os pressupostos mais fundamentais da teoria do conhecimento, que são, segundo Nietzsche, meras elucubrações metafísicas baseadas em categorias gramaticais, de maneira que os conceitos, formados assim arbitrariamente, enunciem a distância intransponível entre sujeito e objeto que faz com que a

---

<sup>2</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 137.

única relação coerente entre eles seja estética, e não gnosiológica. A esfera estética torna-se, portanto, uma visão de mundo capaz de se contrapor ao espírito científico exacerbadamente antropomórfico, ao ascetismo da humanidade decadente, ao niilismo que Nietzsche já diagnosticava em seu tempo e cuja continuidade podemos perceber em nosso próprio contexto contemporâneo.

Quiçá por isso o cânon aristotélico coloque a arte em uma posição de superioridade em relação à história, pois se essa se mantém alheia a qualquer possibilidade de intervenção, aquela estende seus nuances e enche de cores tanto o dia de ontem como o de amanhã. Se assim é, talvez seja justificado afirmar que, mais do que entender os aspectos culturais criticados por Nietzsche, seja necessário problematizá-los e contextualizá-los de acordo com nossa própria realidade. O século passado, o já finado séc. XX, em qualquer aspecto, cultural, político, social, psicológico, apresentou mudanças significativas no ordenamento do mundo, e a compreensão delas se faz preponderante para podermos obter um significado mais profundo do pensamento de Nietzsche sem recairmos numa mera repetição exegética. A dificuldade específica de tal tarefa, em nosso caso em especial, reside no fato de que Nietzsche não tinha a mínima possibilidade de entrever tais mudanças, e elas tampouco podem ser desprezadas em uma análise séria da sociedade ocidental contemporânea sob o ponto de vista cultural.

O pensamento de Nietzsche deixou, por certo, diversos herdeiros, diretos ou indiretos, declarados ou não. Mas, como estamos nos centrado no aspecto específico da crítica da cultura e não na continuidade do pensamento nietzscheano como um todo, distinguimos os ecos de suas marteladas críticas na riqueza vertiginosa do pensamento de um crítico brilhante

da cultura contemporânea: Theodor Adorno<sup>3</sup>. Não se trata de simples comparação entre dois pensadores distintos, o que perderia muito da riqueza específica de cada um no exercício inútil da planificação, e sim de uma busca de continuidade entre ambos, de desenvolvimento contextualizado das críticas de um deles a partir do que já havia sido apontado sobre o mesmo assunto pelo seu antecessor. Assim, pretendemos assegurar a amplitude da reflexão sem jamais descuidar das particularidades inerentes a cada contexto e a cada assunto, não deixando de lado as diferenças ao longo do processo de construção de uma crítica coesa e abrangente da cultura contemporânea, possível através de um filósofo como Adorno, extremamente relevante a partir de suas diversas contribuições para a discussão de temas importantes tanto para a sociologia quanto para a filosofia, e que não deixe, igualmente, de contemplar também as bases estruturais da civilização que gerou essa cultura, presentes na crítica de Nietzsche a partir dos elementos que ele traz diretamente da cultura grega.

A continuidade dessas críticas deve, como já comentamos, levar em consideração acontecimentos do séc. XX, preponderantes e revolucionários em diversas áreas, sobretudo na esfera da cultura. A mercantilização dos bens culturais, o assombroso desenvolvimento técnico-científico, a possibilidade de difusão massiva dos meios de comunicação, todas as modificações ocorridas na sociedade humana por efeito da tecnocracia e do capitalismo monopolista, transformando-a em uma sociedade de consumo, objetos da reflexão da Escola de Frankfurt<sup>4</sup> em geral e de Adorno em particular<sup>5</sup>, bem como as guerras e os extermínios em

---

<sup>3</sup> Segundo Rodrigo Duarte, a despeito da problematicidade de uma aproximação do pensamento de ambos esses pensadores, por conta, por exemplo, das apropriações feitas pelo nazismo de aspectos racistas do pensamento de Nietzsche, existem diversos pontos passíveis de estabelecimento dessa relação, e que ainda não estão totalmente explorados. Mesmo o pouco material que se dedica a isso tende a considerar majoritariamente o pensamento de Nietzsche posterior a 1872, não focando especificamente os argumentos de *O Nascimento da Tragédia*. Cf. DUARTE, *Som musical e "reconciliação" a partir de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, p. 85, In: KRITERION, p. 75-90.

<sup>4</sup> A assim chamada Escola de Frankfurt designa amplamente tanto o movimento teórico quanto o grupo de intelectuais que o desenvolveram e corresponde aos integrantes do *Institut für Sozialforschung*, Instituto para Pesquisa Social, sediado na cidade de Frankfurt-am-Main, na Alemanha e fundado em 1923. Mas apenas em 1930, com a nomeação de Max Horkheimer como diretor, é que os estudos sociológicos se intensificariam a

massa, são obscenidades históricas dificilmente imaginadas pelos pensadores do séc. XIX, muito embora esses fatos tenham ocorrido a partir de um fluxo contínuo dos fenômenos sócio-culturais que esses pensadores puderam presenciar, como a mercantilização da cultura presente na análise de Adorno sobre a indústria cultural, escrita juntamente com Horkheimer, e que explicita os elementos subliminares de dominação ideológica através do consumo de bens culturais massivamente distribuídos. A arte, banalizada, se transforma em um produto como outro qualquer, quantificável em seu preço e imediatamente consumido. Sua autonomia se esvai, cedendo lugar à lógica monetária que valora a obra de acordo com a possibilidade de lucro e aceitabilidade dela e que prescinde de conteúdo de verdade ou profundidade. As transformações psicológicas desencadeadas por influência dessa dominação ideológica são o esvaziamento da subjetividade e a decadência da cultura como um todo. A partir de tais reflexões, nosso trabalho se baseia na hipótese de que é possível traçar uma continuidade argumentativa ao longo do pensamento desses dois críticos da cultura moderna e contemporânea, a fim de melhor percebermos suas mazelas e mais facilmente encontrarmos uma atitude alternativa ao esquema que então predomina.

Uma das continuidades possíveis entre Adorno e Nietzsche<sup>6</sup> pode ser encontrada no âmbito da imanência na qual são pensados não apenas os valores morais como também os demais conceitos que regem a vida humana em sociedade. Tal imanência obriga a colocar a

---

ponto de formarem a corrente teórica posteriormente conhecida como Escola de Frankfurt e cujos principais representantes, além de Horkheimer, são Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, além de Walter Benjamin, que chegou a fazer algumas pesquisas para o Instituto, chegando a ter uma certa influência sobre a obra de Adorno em alguns aspectos, mas que sempre manteve uma postura crítica acerca das atividades dessa organização. Cf. SLATER, *Origem e Significado da Escola de Frankfurt*, p. 11 et seq.

<sup>5</sup> Segundo José Guilherme Melquior, apesar de praticamente todos os pensadores que podem ser considerados integrantes da Escola de Frankfurt se dedicarem à arte como tema de reflexão, é Adorno o que se demonstrou o pensador mais significativo do grupo nesse campo, especialmente através de suas abordagens profundas sobre música como fenômeno estético, tanto em relação às suas análises técnicas quanto, e principalmente, nas reflexões que faz acerca da fecunda relação entre arte e problematização cultural da sociedade. Cf. MELQUIOR, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, p. 48.

<sup>6</sup> ALVES JÚNIOR, *Dialética da Vertigem*, p. 176; 223 et seq.

fundamentação desses conceitos em nenhum outro lugar que o corpo e os impulsos, que terão, como denunciam ambos, de ser subjugados pela racionalidade num nível psicológico de dominação da natureza interna, recalçamento do desejo, bem como da natureza externa, na medida em que tais valores sejam aceitos por uma comunidade e a própria civilização se aproprie deles como auxiliares no processo de dominação técnica da natureza. Essa possibilidade imanente de crítica só advém da importante conclusão de que os valores fundamentais de uma determinada cultura não possuem peso ontológico, e sim são construções elaboradas pelos sujeitos históricos e contingentes, são perspectivas dos agentes de dominação, daqueles que exercem o poder dentro daquela estrutura.

Além disso, podemos relacionar o pensamento de Adorno com traços do pensamento nietzscheano na medida em que ambos escreveram contra o tradicional sistema e qualquer forma de pensamento que pretendesse uma validade absoluta e que insinuasse onipotência conceitual em relação à esfera empírica, refletindo em sua forma de exposição, como numa exposição sistemática, um conteúdo que se relaciona a uma filosofia com vistas a um absoluto ou com pretensão a uma totalidade<sup>7</sup>. Por isso o texto adorniano se apresenta aforismático, como em *Minima Moralia*, ou que insiste tanto na ruptura e na crítica à tradição por meio do questionamento ostensivo das categorias e métodos de que se vale a razão tradicional na manutenção de seus domínios. O modelo aforismático da *Teoria Estética*<sup>8</sup>, por exemplo, deixa bem clara a dificuldade, da qual o pensamento adorniano tem plena consciência, de uma relação definitiva e firme entre a forma de apresentação dialética e as idéias assim expressadas. O pensamento adorniano não se comporta, portanto, como um sistema dotado de linearidade, e sim como um conjunto de pensamentos que prescinde de uma idéia inicial que vá desenrolando o argumento por movimentos sucessivos, formando como que uma teia de

---

<sup>7</sup> TIBURI, *Uma outra história da razão e outros ensaios*, p. 50 et seq.

<sup>8</sup> JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 14 et seq.

pensamentos que se conectam a um núcleo que se ramifica em diversas reflexões equidistantes do centro e que se inter-relacionam, de modo que nenhuma delas, de forma individual, seja conclusiva, senão em sua relação estreita com as demais. A maneira concêntrica através da qual se apresenta dá ao pensamento de Adorno o aspecto de uma constelação<sup>9</sup>, evitando fazer afirmações definitivas, conservando sempre a capacidade de autocrítica que é peculiar ao pensamento dialético, levantando questões ao invés de presumir poder dar a elas uma resposta última e dogmática.

Nietzsche, por sua vez, enquanto crítico não apenas do modo como se constrói e apresenta a história da filosofia, mas também da maneira pela qual os próprios filósofos desenvolvem seu pensamento, como tecem seus conceitos, culminando em um questionamento dos próprios conceitos e da verdade enquanto fundamento e objetivo desse esforço de racionalização, tem exatamente em Adorno, ainda que com certas particularidades, um continuador de seus esforços. Ambos fazem do não-idêntico um prudente aviso quanto ao caráter ameaçador do ensandecimento da razão. A ambos se pode dizer que não são caóticos ou assistemáticos, e sim anti-sistemáticos<sup>10</sup>. A sistematicidade revela a ditadura da identidade, pano de fundo da filosofia tradicional, como uma neurose obsessiva da filosofia ocidental, doença quiçá incurável da consciência associada ao espírito absoluto e à razão onipotente.

---

<sup>9</sup> Segundo Rodrigo Duarte, o caráter constelatório da filosofia de Adorno, mais especificamente a respeito da teoria do conhecimento e da maneira como ela é apresentada em *Dialética Negativa*, constituindo-se, nessa obra, em um “conceito estético de grande impacto”, é oriundo da obra de Benjamin *Origem do Drama Barroco Alemão*, na qual, em seu prólogo, a constelação é trazida como uma maneira de ilustrar a doutrina benjaminiana das idéias. Nesse contexto, a filosofia não se relaciona com o conhecimento, em seu caráter de posse, e sim com a verdade, que é uma contemplação das idéias sem possessividade, evidenciando-se, então, uma relação eminentemente estética. E tais idéias não podem representar a verdade individualmente, senão em sua relação com as demais, com o todo, em um caráter, portanto, constelatório. Cf. DUARTE, *Reflexões sobre Dialética Negativa, Estética e Educação*, p. 23, In: PUCCI; GOERGEN; FRANCO (orgs.), *Dialética Negativa, Estética e Educação*, p. 17-30; BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 49 et seq.

<sup>10</sup> Já no Prólogo à *Dialética Negativa*, Adorno coloca-a como um anti-sistema, assim como em estética se fala de anti-heróis protagonistas de antidramas, pois tal dialética, através dos recursos de uma lógica dedutiva, nega a superioridade do conceito e a superioridade hierárquica de um princípio de unidade em um sistema, fazendo com que caia, portanto, também a invulnerabilidade do próprio sistema e da unidade subjetiva que o sustenta. Cf. ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 8.

Outro aspecto importante que pode ser ressaltado como palco dessa continuidade, já desenvolvido por outros estudiosos<sup>11</sup>, é referente à importância que ambos dão à estética mesmo dentro da teoria do conhecimento. Nietzsche destaca, em *Introdução teórica sobre os conceitos de verdade e mentira no sentido extramoral*, a artificialidade do sujeito<sup>12</sup> e da verdade, essa calcada na racionalidade e que vem a se tornar o cânone de uma determinada sociedade que a sustenta. Para ele, que inicia o seu texto denunciando ironicamente o antropocentrismo gnosiológico, a verdade, tomada como proposição universalmente válida e cientificamente comprovável, não passa de uma necessidade humana na sua luta pela sobrevivência em um mundo hostil, não passa de estratégia evolutiva desencadeada pela fraqueza física do homem em relação aos obstáculos que lhe impõe a natureza. Nietzsche denuncia, então, a arbitrariedade com a qual se formam os conceitos, enunciando a distância intransponível que separa sujeito e objeto e apontando que a única relação possível entre estes é uma relação estética, e não gnosiológica. Essas afirmações nietzscheanas ecoam na obra de Adorno<sup>13</sup>, principalmente na *Dialética Negativa*, onde o filósofo frankfurtiano dirá que a igualação do não-igual é uma arbitrariedade, desenvolvendo então uma teoria do não-idêntico, da mesma maneira que afirmará que o conceito não consegue abarcar plenamente a coisa a qual se refere, ou, dito em outras palavras, que o objeto é sempre mais que o seu conceito, e achar que através do conceito se tem a posse de tal objeto não passa de uma arbitrariedade do sujeito em seu comportamento usual, identificante e homogeneizante, retomando, portanto, a tese nietzscheana de que o pensamento opera representativamente com conceitos e idéias que

---

<sup>11</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 81-94; DUARTE, *Som musical e "reconciliação" a partir de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, In: KRITERION, p. 75-90.

<sup>12</sup> Queremos entender aqui o ataque de Nietzsche ao sujeito não como uma tentativa de anulação da unidade subjetiva, e sim como uma crítica ao sujeito hipertrofiado que se coloca como único acesso a verdade através da razão, procedimento através do qual Nietzsche se torna adversário do pensamento sistêmico e autoritário e ao sujeito como instância fundante do conhecimento, de maneira que o ataque ao sujeito seja um reflexo do seu ataque à metafísica, e que, no nosso entender, muito longe de se opor à valorização da subjetividade crítica defendida por Adorno, a corrobora e reforça. Cf. ONATE, *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche*, p. 89.

<sup>13</sup> GAGNEBIN, *Do conceito de razão em Adorno*, p. 113 et seq., In: *Sete aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, p. 107-122; MARQUES, *A filosofia perspectivista de Nietzsche*, p. 37 et seq.

são arbitrariamente organizadas de acordo com o esforço não apenas de sobrevivência, mas também de dominação. De acordo com isso, assim como Nietzsche, Adorno<sup>14</sup> vai defender uma verdade associada à estética, que teria a sua validade apenas enquanto reconhecesse a sua mutabilidade e efemeridade, a sua capacidade de devir, propondo, mais radicalmente do que aquele, que “a verdade só existe como o que esteve em devir”<sup>15</sup> no lugar da formulação que atribui ao seu antecessor de que também o que foi devir poderia ser considerado verdade.

A inconsistência da racionalidade, tomada como fundamento da ética, da teoria do conhecimento, da metafísica e até mesmo da estruturação social, vai recuperar, em ambos, a importância da estética e, mais especificamente, da arte. Por essa razão é que daremos maior ênfase argumentativa às críticas da cultura tecidas por ambos a partir das suas reflexões sobre a arte. Investigaremos, portanto, a recepção da crítica cultural de Nietzsche, a partir de *O Nascimento da Tragédia*, dentro das críticas culturais frankfurtianas, mais especificamente na obra *Dialética do Esclarecimento*, sem que isso exclua, de maneira alguma, o recurso a outras obras tanto de Nietzsche quanto de Adorno ou de outros pensadores da escola de Frankfurt. Esse esforço teórico se dará no sentido de perceber o quanto o desaparecimento do sentimento trágico denunciado por Nietzsche vai constituir um dos aspectos determinantes para a decadência da cultura mesmo na esfera cultural do capitalismo tardio, conforme as reflexões de Adorno e Horkheimer em sua crítica da indústria cultural.

Nietzsche desenvolve em *O Nascimento da Tragédia* a oposição entre os dois princípios estéticos do apolíneo e do dionisíaco. Enquanto aquele é responsável pela plasticidade, pela forma, esse último é o elemento de profundidade da produção artística, é o

---

<sup>14</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 13.

<sup>15</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 13.

que lhe possibilita seu peso, sua possibilidade de ligação entre arte e vida. Na medida em que o equilíbrio entre esses aspectos é suplantado pela superficialidade da produção cultural que Nietzsche chama de operística, a produção cultural se transforma em mero divertimento, aproximando as críticas de Nietzsche da cultura que lhe foi contemporânea às posteriores reflexões sobre a indústria cultural. Mesmo que alguns argumentos desse texto de juventude de Nietzsche tenham sido renegados por ele posteriormente, um dos principais, e que mais nos interessa no momento de traçar a possibilidade de tal aproximação, se mantém plenamente atual<sup>16</sup>, o de que a arte sofre um processo de mercantilização e institucionalização, que acompanha de perto a sua transformação em diversão e entretenimento, aspectos posteriormente desenvolvidos pelas críticas de Adorno e Horkheimer à indústria cultural em *Dialética do Esclarecimento*.

Dentro dessa possibilidade de continuidade, destacamos a importância que ambos esses pensadores dão à dimensão trágica e sua importância para a vida humana ao longo de suas críticas a um modelo cultural que vai tender a eliminar essa tragicidade de suas obras, destituindo a produção cultural de sua profundidade e de sua possibilidade de incremento intelectual de seus destinatários. As produções culturais, transformadas assim de arte em mercadoria, terão como característica a leveza e, plenamente inseridas no cotidiano, servirão como modelo da sociedade e do comportamento social dos indivíduos, ao invés de serem uma expressão mediatizada do recalcado pela cultura, seja enquanto reflexo dionisíaco da dor e do terrível da existência, seja enquanto manifestação da dissonância.

---

<sup>16</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, p. 84 et 85, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 81-94. De acordo com Rodrigo Duarte, alguns temas abordados por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, como a dissonância como elemento primordial do fenômeno estético e a libertação da arte de sua imitação da realidade empírica, são retomados na estética adorniana e ocupam nela um lugar de importância. Por nossa parte, nos concentraremos na continuidade da crítica da cultura em ambos os textos com uma ênfase maior nos aspectos de dissolução e desaparecimento nas obras da profundidade trágica como elemento de enfraquecimento qualitativo e potencialidade manipulatória dessas enquanto fenômeno estético.

Obviamente, não poderíamos, aproximar diretamente dois contextos culturais tão distantes como a Grécia antiga e a industrialização da cultura do capitalismo tardio do séc. XX se o próprio texto de Adorno e Horkheimer não nos sugerissem essa possibilidade. No capítulo sobre a indústria cultural de *Dialética do Esclarecimento*, um longo trecho, no qual se encontram, inclusive, citações de Nietzsche, se dedica a explicar como a indústria cultural vai eliminando o trágico das suas produções ao mesmo tempo em que o insinua nelas de uma forma deturpada, de uma forma enfraquecida, no intuito de simular a profundidade que a tragicidade traz consigo, para que o indivíduo seja substituído por uma pseudo-individualidade, que desista da possibilidade de felicidade por uma aceitação inquestionada do sofrimento e da sua derrota quando confrontado com a inexorabilidade de uma vida instrumentalizada pela organização da sociedade de consumo. A oposição do indivíduo à sociedade, outrora a essência da sociedade mesma e pressuposto de posicionamento crítico desse indivíduo frente à sociedade que lhe excede, é substituída, na ausência do trágico, pela fungibilidade e integração do indivíduo à sociedade que o oprime. Essa é a possibilidade que a dissolução do trágico inaugura no âmbito da indústria cultural, a de uma recepção passiva de conteúdos moralizantes e pedagógicos que já era apontada, nos parece, pelas críticas de Nietzsche à produção cultural operística em *O Nascimento da Tragédia*. Mesmo assim, tal aproximação carece de contextualização, de maneira que não apenas esse, mas também os demais aspectos da crítica da cultura devam ser trazidos a nossa argumentação, bem como elementos sobre o mesmo tema desenvolvido em outras obras de Adorno, como em *Minima Moralia* e *Teoria Estética*, por exemplo.

Da mesma maneira que muitas aproximações possam ser estabelecidas entre Nietzsche e Adorno, por outro lado, temos que ter em mente que alguns aspectos são, em ambos

pensadores, apesar de pautados em uma reflexão comum, amplamente divergentes<sup>17</sup>. Em ambos se percebe uma visão crítica da ética contemporânea, baseada na consideração não de valores universais e sagrados para a reflexão ética, e sim em valores historicamente contextualizados, produzidos e sustentados por uma moralidade respaldada por um modelo específico de sociedade. A divergência entre ambos reside no fato de que, enquanto Nietzsche, frente a essas considerações, faça a apologia de uma aristocracia guerreira arcaica, Adorno apontará a moralidade como mais um dos mecanismos de dominação social contemporânea baseado na racionalidade instrumental do processo de esclarecimento.

Assim, para dar conta dessas aproximações e evidenciar a simultaneidade da importância do trágico na qualificação das produções culturais e o quanto a sua ausência abre espaço para uma instrumentalização da arte com conseqüências funestas para a cultura e para a humanidade em ambos esses pensadores, procederemos com o nosso texto em duas partes, uma a respeito da crítica cultural de Nietzsche a partir de sua polêmica obra de juventude, *O Nascimento da Tragédia* e uma segunda parte que tratará da recepção dessas críticas dentro das considerações sobre a cultura feitas por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*.

A primeira parte, sobre Nietzsche, será dividida em quatro capítulos maiores, e esses subdivididos em itens menores conforme seja adequado à clareza da argumentação. No primeiro desses capítulos trataremos das considerações estéticas de *O Nascimento da Tragédia* ainda dentro do contexto sócio-cultural das tragédias áticas, delimitando os conceitos de apolíneo e dionisíaco e a importância da relação entre ambos e contextualizando-os na sociedade grega a partir de sua importância cotidiana dentro da política e da religião. No

---

<sup>17</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, p. 90 et 91, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 81-94.

final desse capítulo e ligando a argumentação ao capítulo seguinte, abordaremos as opiniões de Nietzsche a respeito da tragédia euripídiana, os argumentos através dos quais ele identifica nesse autor a decadência da arte grega e sua vinculação ao moralismo socrático e ao racionalismo e cientificismo que Nietzsche coloca como fator de decadência não apenas da arte grega como da posterior civilização ocidental através do cristianismo. É nesse momento que trazemos para junto das argumentações de *O Nascimento da Tragédia* argumentos do texto *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, no intuito de demonstrar como o racionalismo científico vincula seus preconceitos gnosiológicos à moralidade e como os sustenta através de um esquema de afirmação e dominação social. Já no terceiro capítulo, abordamos não apenas as autocríticas de Nietzsche ao seu texto de juventude, como também as críticas que ele sofreu tão logo fora publicado. As autocríticas de Nietzsche são trazidas para demonstrar uma certa transformação em seu pensamento a respeito de temas como a arte, a metafísica e o idealismo, de maneira que se torne claro que, já em seu pensamento maduro, ele teria abandonado suas vinculações teóricas tanto à filosofia de Schopenhauer quanto à influência artística de Richard Wagner, cujas críticas são igualmente trazidas à tona nesse momento do texto. Por fim, no quarto e último capítulo, nos concentramos nas concepções estéticas de Nietzsche que atravessam suas autocríticas e extravasam o âmbito de *O Nascimento da Tragédia* para ecoar em seus escritos mais maduros, como o tema da arte enquanto justificativa da vida e de uma estética que seja afirmação da vontade de viver e não uma forma de consolo ou apaziguamento metafísico frente à dor da existência, bem como o tema da arte enquanto uma possibilidade não apenas de crítica da cultura como também de proposta de transformação da realidade.

Já na segunda parte, concernente ao texto da *Dialética do Esclarecimento* e a algumas outras obras de Adorno, procedemos a uma divisão em três capítulos principais. No primeiro,

analisaremos os pressupostos teóricos do esclarecimento, tanto sua conceitualização quanto sua relação com a mitologia conforme é exemplificado na análise da narrativa homérica da *Odisséia*. Traremos nesse momento também o texto adorniano da *Dialética Negativa* no intuito de traçar alguns paralelos de conteúdo entre essas duas obras e perceber como alguns aspectos do procedimento teórico do esclarecimento são aprofundados e demonstrados na análise que Adorno faz do modo de construção do conhecimento. O segundo capítulo se dedica a contextualizar em vários aspectos o fenômeno da indústria cultural e apontar a sua vinculação ao capitalismo tardio através da industrialização, da massificação, dos desenvolvimentos tecnológicos do séc. XX, da manipulação ideológica e da dominação psicológica e moral que esse ramo da indústria intenta em nosso contexto cultural contemporâneo. Nesse capítulo analisaremos também o que consideramos a principal possibilidade de relação das críticas de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* e a análise da indústria cultural de Adorno e Horkheimer, ou seja, a dissolução do aspecto trágico dentro das obras produzidas por um contexto cultural que esses pensadores identificaram como decadente e as conseqüências desse processo para a arte em especial e para a sociedade como um todo. Por fim, no último capítulo dessa segunda parte, nos dedicaremos a avaliar as distinções, especialmente referentes à moral, entre o pensamento de Nietzsche e as considerações de Adorno, com base no capítulo sobre esclarecimento e moral de *Dialética do Esclarecimento*, para avaliar o quanto o desenvolvimento da filosofia de Adorno sobre as considerações morais muitas vezes problemáticas de Nietzsche podem contribuir para uma interpretação mais adequada e contextualizada de sua filosofia.

**- PRIMEIRA PARTE -**

**NIETZSCHE**  
**E A CRÍTICA DA CULTURA EM *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA***

## **1. *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* E A CRÍTICA CULTURAL**

### **1.1 APOLÍNEO E DIONISIACO**

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche desenvolve longamente a oposição entre os princípios vitais do apolíneo e do dionisíaco, desdobrando sua argumentação não através de demonstração exaustiva, e sim de metáforas e analogias, de maneira que a tragédia ática teria seu surgimento através do equilíbrio, que nela se manifesta, das tendências apolíneas e dionisíacas da arte, sendo que o primeiro corresponde aos impulsos ordenadores e plástico-figurativos e o segundo ao musical e não-figurativo embriagamento entusiástico do artista. Nietzsche afirma ainda, em diversas passagens de *O Nascimento da Tragédia*, que a insuportável e horrenda vacuidade da existência requer o mascaramento da beleza através da arte para tornar-se mais suave. É essa a tarefa da arte enquanto domínio também apolíneo, e a razão para que os gregos tivessem a necessidade de criar o seu panteão olímpico repleto de divindades positivas e protetoras. O dionisíaco, por sua vez, está ligado ao turbilhão de desejos e de sofrimentos que é identificado então como uma característica forte e marcante da tragédia Ática.

Correspondendo ao mundo enquanto representação, dentro do arcabouço teórico da filosofia de Schopenhauer na qual Nietzsche está mergulhado enquanto escreve sobre o teatro trágico grego, temos a figura do deus Apolo, correspondendo ao princípio de individuação que separa o homem e as coisas dentro das categorias espaço-temporais herdadas de Kant, atribuindo-lhe medidas e limites, traçando, por assim dizer, o seu contorno. Note-se a marcante influência da filosofia de Schopenhauer sobre o pensamento do jovem Nietzsche através não só dos conteúdos, mas até mesmo da terminologia dos primeiros textos, onde abundam citações e referências à Vontade e ao *principium individuationis*.<sup>1</sup>

(...) e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com a sua beleza.<sup>2</sup>

Dessa maneira o deus da plasticidade e da ordem transmuta em algo inteligível o que é bruto e desarmônico na natureza, repartindo o conceito metafísico de vontade, representado por Dionísio, entre os indivíduos. À embriaguez dionisíaca opõe-se o sonho apolíneo, momento no qual tudo irradia luz e através do qual, a partir de suas belas aparências, qualquer ser humano pode tornar a si mesmo obra de arte. Também o impulso filosófico tem no sonho e em Apolo a sua origem, pois é comum a muitas reflexões filosóficas o considerar a realidade mera aparência e destituí-la de verdade como se aquele que contempla o mundo o fizesse como em sonho, tendo o filósofo a tarefa de penetrar pelas aparências e descobrir a verdade, desvelando-a e acordando os homens com o seu brilho ofuscante, que é o brilho do conhecimento, o brilho de Apolo, deus do sol, da clareza, do método e da racionalidade. Não é à toa que Sócrates vai buscar no templo de Apolo em Delfos a confirmação de sua

---

<sup>1</sup> MACEDO, Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos, p. 130.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, O Nascimento da Tragédia, p. 30.

sabedoria, e que esse deus incite o homem ao seu autoconhecimento, pois esse conhecimento de si pressupõe uma individuação, o que também é uma característica racional e apolínea.

Os deuses legitimam, portanto, a vida humana pelo fato de eles mesmos a viverem e de ela ser como um reflexo de sua existência, de maneira que o impulso apolíneo tem, em sua origem olímpica, o caráter racional e organizador, civilizador e, até mesmo, instrumental que possibilitou ao homem em geral, e não apenas ao grego, a sua resistência às ameaças da natureza. E o impulso civilizatório da tendência apolínea vai se refletir no racionalismo socrático como um esforço sublimatório dos instintos desagregadores e selvagens através do conhecimento e da moral, de maneira que a capacidade humana de premeditação e planejamento, a racionalidade instrumental com seus aspectos positivos e negativos, já se encontra nos gregos através do impulso apolíneo.

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se essa, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?<sup>3</sup>

Dionísio será, em contrapartida, a expressão selvagem da vida, correspondendo ao mundo enquanto vontade, que é sempre uma vontade cega, manifestação musical da natureza em estado bruto, reconciliada consigo mesma e não sujeita aos princípios de causalidade, e que só através da intermediação de Apolo pode ser representada. O princípio dionisiaco da arte brotaria diretamente da natureza sem a necessidade de intervenção humana, dito de outro modo, seria um processo de criação inconsciente, ligado às manifestações espontâneas

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 37.

populares com origem nos mais básicos impulsos vitais, e que são independentes de teorizações e racionalizações elaboradas.<sup>4</sup>

A tragédia será, portanto, a intermediação apolínea do terrificante dionisíaco, de maneira que seus acontecimentos funcionem como uma máscara de Dionísio, ou seja, uma ocultação da plenitude da vida e sua transformação em um conteúdo aceitável, suportável. Tal transformação do terrível em suportável através da máscara da beleza funcionará, dentro da argumentação nietzscheana, como uma estratégia coletiva para lidar com o absurdo da existência, protegendo o homem grego dos efeitos nocivos da verdade do deus Sileno:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Porque me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.<sup>5</sup>

Enquanto Apolo representa o princípio de individuação, Dionísio se representa exatamente pela desindividuação, pela fusão do homem com a natureza, processo que causa simultaneamente um terror pela ameaça súbita de não-existência e um deleite pela fusão do indivíduo com o todo, e que tem na embriaguez a sua melhor representação. Esse estado dionisíaco quebra não apenas a barreira entre cada um dos homens como indivíduo amalgamando-os sob a designação de humanidade, como também opera a suspensão do abismo que separa essa humanidade da natureza, devolvendo o homem ao seio dela.

De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente

---

<sup>4</sup> CAVALCANTI, *Símbolo e Alegoria*, p. 83.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 36:

como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.<sup>6</sup>

Contrariando a imagem dos gregos como um povo composto apenas de belas almas constantemente preocupadas com o desenvolvimento civilizado da cultura, da filosofia e das artes, também o Nietzsche posterior<sup>7</sup> destaca o potencial avassalador da cultura grega sob a égide dionisiaca. Destaca, além desses aspectos, um excedente de força, manifestado através de ódios terríveis e implacáveis, que opunham as cidades gregas através de guerras sangrentas, afirmando ser ele o primeiro a perceber esse antigo instinto helênico, instinto rico e exuberante, dando-lhe o nome de Dionísio.

Percebi seu instinto mais violento, a vontade de potência, eu os vi tremer diante da força desenfreada desse impulso – vi nascer todas as suas instituições de medidas de precaução para se garantir reciprocamente contra *matérias explosivas* que levavam em si.<sup>8</sup>

E a crueldade pode ser entendida de certa forma como aquilo que o espectador busca na tragédia, pois o homem nobre e potente da Grécia arcaica reconhece seu gosto pela crueldade, que vai paulatinamente se escondendo em camadas mais subterrâneas da cultura e da psique humana conforme essa vai sendo acompanhada de má consciência e enfraquecimento fisiológico do homem, sua degeneração de animal selvagem a animal de rebanho.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 31.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 104.

<sup>8</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 103.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 135 et 136.

Em outra parte de sua obra<sup>10</sup>, Nietzsche se referirá a Dionísio como o deus filósofo, porém não na maneira tradicional de fazer filosofia, sistemática e racional, à qual se identificaria mais facilmente com a imagem de Apolo, e sim como esse pensador concebe um filósofo, como um livre pensador, como um transfigurador da realidade, um transvalorador dos valores, consigo mesmo, enfim. Então o deus aparente será também chamado deus ambíguo, grande tentador, explorador e descobridor, verdadeiro, impetuosamente honesto, corajoso, amante do saber e amigo dos homens e, principalmente, despudorado, por expor à luz a nudez da verdade.

## 1.2 MITOLOGIA E SOCIEDADE

Na esfera cultural grega plena de mitologia, Dionísio e Apolo, como sendo ambos filhos de Zeus, não aparecem como inimigos ou adversários, e sim como colaboradores.<sup>11</sup> Tanto que no primeiro nascimento de Dionísio, tendo como mãe Perséfone, seu pai Zeus lhe entrega aos cuidados de Apolo para que ele seja criado nas florestas do monte Parnaso, a salvo dos ciúmes de Hera. Só depois é que os Titãs, a mando da esposa traída, o perseguem e, a despeito de sua tentativa de disfarce em várias metamorfoses, entre elas em bode, salientando sua ligação com os sátiros e faunos, metade homens e metade bodes, o devoram, sobrando apenas o seu coração palpitante, que Zeus come antes de fecundar sua segunda mãe, a princesa tebana Sêmele, que gesta Dionísio até que um stratagema de Hera, que fez com que Sêmele pedisse a seu amante olímpico que se apresentasse em toda a sua glória, incendeie

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 195 et seq.

<sup>11</sup> Cf. BRANDÃO, *Teatro Grego*, p. 9.

seu castelo, donde Zeus recolhe o feto do corpo carbonizado de sua amante e o põe em seu terceiro e último útero, sua própria coxa.

Mas a ambigüidade da arte grega que encerra esses dois aspectos em eterno equilíbrio só foi conseguida a partir da reação do pensamento grego apolíneo contra as influências místicas e orgiásticas que Nietzsche parece atribuir aos povos que os gregos tinham como bárbaros, assimilando a origem dessa tendência dionisíaca à mitológica origem oriental do deus. De acordo com outro estudioso da cultura grega antiga<sup>12</sup>, as divindades relacionadas com a vegetação e com o ciclo incessante da natureza, associadas e cultuadas por camadas mais populares da sociedade grega, das quais Dionísio seria o mais perfeito exemplo, chocavam-se diretamente com a religião oficial e aristocrática sustentada pela classe mais alta da sociedade com o auxílio do Estado. Assim, a polis, com o seu panteão olímpico de deuses luminosos, estava, com o respaldo de seus deuses, sempre pronta a esmagar aqueles que não soubessem o seu devido lugar e cedessem aos impulsos de desmedida, de querer exceder-se. Tanto os deuses olímpicos como o Estado se sentiam ameaçados pelo culto báquico, já que os bacantes, integrados e possuídos por Dionísio, estavam dispostos, por conta do êxtase e do entusiasmo, a estarem fora de si e sentirem-se possuídos por um deus, estavam dispostos a se livrarem de interdições relacionadas às regras morais, sociais e políticas. A oposição de Dionísio e Apolo representava, então, a própria oposição entre o espírito nômade e múltiplo daquele e a sedentarização civilizadora desse último, pois, se aquele é o deus bestial e cruel, antimetafísico por natureza, esse é o deus da racionalidade que vai dar o fundamento, via argumentos metafísicos, ao Estado grego e sua ordem de dominação escravocrata e patriarcal.

---

<sup>12</sup> BRANDÃO, *Teatro Grego*, p. 11 et seq.

Contraposto à origem estrangeira do dionisíaco, o apolíneo tinha seus fundamentos arraigados ao panteão olímpico que teria servido como exemplo para a conduta dos homens que enfrentavam uma existência tão dura e terrificante, pois os deuses gregos nunca manifestaram fraqueza ante as ameaças, derrotando os Titãs com a mesma coragem que o homem grego se arriscava e subjugava as terríveis forças da natureza a despeito de sua fragilidade e da escassez de seus recursos tecnológicos. A tragédia grega, em seu período de apogeu, ou seja, o séc. V a.C., mesma época das grandes guerras de resistência contra os Persas, tem um fundo político e sociológico<sup>13</sup>, a saber, o de possibilitar ao cidadão a elaboração conceitual, e, portanto, racional, dos problemas vividos por sua polis e das ameaças de fome, doença e morte às quais está facilmente submetido. Dessa maneira, a tragédia permitiria a elaboração do que se poderia chamar de infra-estrutura mental, ou seja, um conjunto de ações inconscientes que possibilitem ou determinem um ato consciente. É assim que tal fenômeno cultural teve a capacidade, portanto, de aproximar as manifestações artísticas populares dos esquemas de pensamento das elites, de maneira que a tragédia assume seu caráter pedagógico através do ensinamento dos atos virtuosos que deveriam ser imitados a fim de reforçar as leis e conseqüentemente a coesão da cidade ante suas potenciais ameaças exteriores.

Enquanto o culto de Apolo é estatal e patriarcal<sup>14</sup>, o de Dionísio, nos vários lugares em que se realiza, devido ao caráter nômade e múltiplo do deus, é quase que majoritariamente um sacerdócio feminino, bem como de camadas sociais inferiores, de pastores e agricultores,

---

<sup>13</sup> BARBOSA, *A kátharsis trágica*, p. 29, In: DUARTE et alii (org), *Kátharsis*, p. 28-41.

<sup>14</sup> Segundo Willamowitz-Möllerndorff, essa assimilação de Apolo com as potências aristocráticas da polis grega, que seriam modeladas de acordo com a mesma lógica hierarquizante do Olimpo, pode ser entendida como uma relação ideológica tardia da Grécia Clássica, pois, como sustenta: “O Apolo da época Homérica mal carregava o germe do poder político religioso que passou a possuir a partir do séc. VIII.” Cf. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Filologia do Futuro!* In: MACHADO, Nietzsche e a Polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’, p. 61.

inclusive viticultores, que o cultuariam como uma das forças de fertilidade, responsável pelo alimento líquido e espiritual do vinho, que acalma os homens, afasta-os de seus problemas, o que o equipara a Deméter, deusa da fertilidade dos cereais, dos alimentos sólidos, também cultuada pela população humilde e campesina.<sup>15</sup> Dionísio é, então, o deus da mistura social, e, portanto, suas celebrações públicas e entusiásticas tendem a romper as barreiras sociais e substituir a estrutura rígida por uma licenciosidade purgativa. Mais importante do que isso, ele é o deus da *dýnamis*, contraposta ao *krátos* olímpico de seu antagonista, pois a força que ele proporciona vem de dentro, é o princípio autônomo, a capacidade intrínseca, o poder de realização que reside em cada um, e não uma força, poder ou autoridade que seja exógena, outorgada, usurpada ou arbitrária como costumam gozar as camadas sociais dominantes ao longo da história. Dionísio é potência, jorro, salto, explosão de energia.

### 1.3 EQUILÍBRIO E TENSÃO

Esses dois princípios básicos da arte brotariam diretamente da natureza sem a necessidade de intervenção humana e a tragédia ática teria seu surgimento através do equilíbrio, que nela se manifesta, das tendências apolíneas e dionisíacas da arte, sendo que o primeiro corresponde aos impulsos ordenadores e plástico-figurativos e o segundo ao musical e não-figurativo embriagamento entusiástico do artista.<sup>16</sup> Nietzsche coloca a tragédia como

---

<sup>15</sup> DETTIENNE, *Dionísio a Céu Aberto*, passim.

<sup>16</sup> É interessante notar o quanto as descrições estéticas de Nietzsche, já desde *O Nascimento da Tragédia*, demonstram uma reflexão sobre a arte a partir da instância do corpo. Ao ilustrar a experiência dionisíaca através da embriaguez e a apolínea como semelhante ao sonho, Nietzsche abre espaço para uma reflexão estética que leve em consideração a corporeidade e, por consequência, se respalde na fisiologia para determinação dos seus

fenômeno estético propiciador de um consolo metafísico, vinculando-se à concepção schopenhaueriana do mundo como vontade e representação, relacionando, inclusive, o princípio apolíneo com a representação, mediante as artes plásticas, e o dionisíaco à vontade, representada através da música.

Pela maneira como o deus aparente [Dionísio] fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele aparecer com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme.<sup>17</sup>

E esse caráter de harmonia e equilíbrio, e não apenas de tensão e oposição, parece-nos um dos aspectos mais importantes da mensagem central de *O Nascimento da Tragédia*, ao contrário de uma interpretação superficial que poderia perceber nessa obra uma apologia do dionisíaco em detrimento do apolíneo ou mesmo uma ênfase maior no aspecto de oposição tensional ou de eterna luta entre contrários.<sup>18</sup>

Contrariamente à epopéia, que dá conta de forma apolínea das aparências da vida, que embeleza e demonstra o triunfo da razão sobre as dificuldades, a tragédia não lida apenas com a aparência, mas une os dois impulsos estéticos, para transpor em imagens apolíneas os estados dionisíacos e possibilitar uma experiência trágica da essência do mundo. “O *mito trágico* só deve ser entendido como uma figuração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; (...)”<sup>19</sup> Mas essa união se dá, porém, através de um conflito, através da

---

conceitos, como em *Crepúsculo dos Ídolos*, por exemplo. Cf. KOSSOVITCH, *Signos e Poderes em Nietzsche*, p. 122.

<sup>17</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 69.

<sup>18</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 81-94; MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a Polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’*, p. 8.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 131.

oposição entre apolíneo e dionisíaco, que é uma metáfora para descrever a oposição entre o *principium individuationis* e o uno originário. Mas na tragédia a vitória parece pertencer a Dionísio, pois o herói sempre perece e sofre no desenlace das narrativas, ou seja, sempre o uno primordial acaba por subjugar o princípio de individuação e demonstrar que ele é a fonte e origem de todos os males, o que serviria para fazer com que o espectador aceite o sofrimento como parte integrante da vida, uma vez que os heróis sofrem assim como Dionísio. Zagreu sofreu ao ser despedaçado pelos titãs.<sup>20</sup>

Da mesma maneira que o apolíneo não pode existir sem o dionisíaco, também o homem grego, apesar de se espelhar no deus resplandecente, reconhecia-se por vezes no deus obscuro, de maneira que em todos os campos de sua vida travou-se essa batalha agônica entre esses dois deuses tão opostos e tão dependentes um do outro. A reconciliação entre esses dois adversários, Apolo e Dionísio, pressupõe, portanto, um acordo mútuo de respeito às delimitações dos campos de ação respectivos a cada um deles. E se Dionísio triunfa na vida cotidiana assim como Apolo o excede no domínio dos saberes e da filosofia, é apenas na arte que se equilibram dialeticamente, tensão da qual provém a maravilha da tragédia de Ésquilo e Sófocles, na qual:

(...) se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> MACHADO, *Nietzsche e a Verdade*, p. 30 et 31.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 55.

Por outro lado, é necessário atentar para o fato de que, apesar da confluência dessas tensões, elas não apresentam uma simetria perfeita, razão pela qual o fenômeno sonoro, impulso dionisíaco, precede o imagético e conceitual, ou seja, o ordenamento propiciado pela plasticidade apolínea é um fenômeno posterior ao turbilhão desordenado da explosão dionisíaca. A decadência da cultura helênica se dá, segundo Nietzsche, no momento em que o equilíbrio propiciado pela tragédia Ática é substituído pelo desequilíbrio da preponderância do elemento apolíneo que se transforma no racionalismo socrático exemplificado através da tragédia de Eurípides.<sup>22</sup>

#### 1.4 EURÍPIDES E A TRAGÉDIA ÁTICA

De acordo com Junito de Souza Brandão<sup>23</sup>, existem mudanças perceptíveis e bem delineadas entre esses três escritores gregos do séc. V a. C. Enquanto Ésquilo compõe um teatro que é uma teomorfização, fazendo com que seus personagens sejam mais gigantes do que homens, e que sua tragédia seja a representação profundamente religiosa de eventos lendários nos quais se representam as oposições entre o Hades e o Olímpo, as trevas e a luz, as Erínias e Apolo, entre a Moira, o destino cego, e a *diké*, a justiça da polis. Nessa luta desesperada, a conciliação entre o destino e a justiça deixa entrever nas peças de Ésquilo que a fatalidade é uma força inexorável, substituindo a liberdade humana pelo destino trágico, ilustrando o dito de Píndaro de que o homem é a sombra de um sonho. Ao mesmo tempo, suas narrativas não se adaptam a um personagem, mas, ao contrário, suas obras podem ser

---

<sup>22</sup> DUARTE, Rodrigo. *Dionísio Alegórico*, p. 32, In: *Filosofia Unisinos*, v. 2, n. 2, p. 27-53.

<sup>23</sup> BRANDÃO, *Teatro Grego*, p. 17; 22; 42; 57 et seq; 70.

consideradas abertas porque não giravam em função de um personagem, e sim da fábula, fazendo com que suas peças não tenham um fim claro. Sófocles, por sua vez, traz à suas peças o antropocentrismo e uma afirmação da importância do homem e da individualidade, o que se evidencia ao observarmos que os deuses não agem mais diretamente como faziam no seu predecessor, e sim através de adivinhos e oráculos, de maneira que suas narrativas enfoquem o desenvolvimento trágico de uma vontade individual que se afirma a despeito das fatalidades e do destino em uma situação determinada, como Édipo, que age livremente apenas para confirmar o que seu destino já havia lhe preparado.

Contemporâneo de Sócrates, Sófocles, que nasce cerca de trinta anos depois de Ésquilo,<sup>24</sup> é de uma época em que a crença na polis, evidenciada pela ausência de um personagem principal que conduz a ação no seu antecessor, já está sendo substituída pela crença na força e na capacidade individual do homem, pautada pela racionalidade do logos que se ergue socraticamente como um farol para iluminar o mundo.

Eurípides, por sua vez, concebe a tragédia como uma práxis totalmente humana, operando uma total separação entre a esfera de ação humana e divina, fazendo com que o palco de tensão da tragédia não seja mais o mito, e sim o coração humano. A dicotomia não é mais entre os deuses olímpicos e as divindades ctônicas, nem entre a liberdade de ação e a inexorabilidade do destino, e sim entre o bom e o mau no tribunal da própria consciência.

Nota-se em suas peças uma consciente dessacralização do mito com uma conseqüente proletarização da tragédia. Das trevas de Elêusis de Ésquilo aos píncaros do Olímpo de

---

<sup>24</sup> Ésquilo vive entre 525 e 456 a. C., ao passo que os contemporâneos Sófocles e Sócrates vivem, respectivamente, de 496 a 406 e de 470 a 399 a. C., e Eurípides de 480 a 406 a. C.

Sófocles, a tragédia de Eurípides desceu para as ruas de Atenas.<sup>25</sup>

Apesar de estar colocado temporalmente no séc. V a.C., Eurípides, o poeta da amargura, pertenceria de direito, por conta de suas inovações, ao século seguinte<sup>26</sup>. Essas seriam decorrentes de diversos fatores: a atmosfera cultural à qual estava ligado, impregnada de racionalismo socrático; os desenvolvimentos retóricos dos sofistas; a decadência do sistema político grego e dos valores da antiga e já desprestigiada aristocracia guerreira e a perfeição à qual os seus antecessores levaram a tragédia do ponto de vista da forma e do desgaste de seus conteúdos tradicionais, os mitos.

Mas, se, por um lado, reconhece todo o valor de Ésquilo e Sófocles, por outro, Nietzsche atribui a Eurípides o enfraquecimento da tragédia grega, pois evidencia nele o desequilíbrio entre os dois impulsos artísticos do apolíneo e do dionisíaco, com o predomínio daquele, de maneira que a tragédia euripídiana é feita com a intenção de popularização e moralização de seus conteúdos.

Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe essa nova educação.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> BRANDÃO, *Teatro Grego*, p. 57.

<sup>26</sup> BRANDÃO, *Teatro Grego*, p. 58

<sup>27</sup> NIETZSCHE, *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 91.

E é como um freio ao dionisíaco na tragédia e, por outro lado, ao processo de decadência social da Grécia clássica, que surge o potencial político-pedagógico da tragédia, que, apesar de não estar absolutamente ausente nem em Ésquilo, nem em Sófocles, vai estar marcadamente exposto em Eurípides. Suas representações ensinam as regras convenientes ao cidadão para que a vida da polis transcorra em harmonia, justificando o porquê de o Estado ter dessa tragédia se apoderado e feito dela um apêndice da religião política da polis.

Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo.<sup>28</sup>

Não podendo romper nem como pensador nem como poeta os cânones já estabelecidos, o gosto já formado do público, e a estrutura inflexível da tragédia, Eurípides tomou uma posição de rebeldia e negação quanto à tradição, tanto do ponto de vista de suas fontes de inspiração, quanto da forma através da qual suas peças eram apresentadas. Destituindo os personagens de sua majestade de outrora, o tema de suas peças se volta para o burburinho das pequenas paixões cotidianas das ruas de Atenas, tendo como personagens pessoas comuns. O ponto central dessas paixões seria o amor, *Eros*, fazendo com que a paixão amorosa, ausente nos anteriores, seja a mola mestra das peças de Eurípides.

Diminuindo a importância do coro e colocando os deuses apenas no prólogo e no fecho de suas peças, através do deus *ex machina*, Eurípides inicia, conforme as reflexões de Nietzsche a decadência da arte e da cultura na civilização ocidental, pois compõe peças sobre escravos e para escravos. E o destaque para a importância do coro na tragédia grega deve-se a possibilidade de interação entre obra e público. Nietzsche afirma que nas obras da antiguidade

---

<sup>28</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 74.

não existia o conceito de público como mero espectador, pois todos participavam da representação através da música e da dança, fazendo dos espectadores também artistas e, mais ainda, parte integrante da obra.

Além disso, a tragédia euripídiana teria sido responsável por expulsar da arte grega os elementos dionisíacos e passar a estruturar-se através de padrões estéticos e morais que excluíssem totalmente os impulsos embriagantes desse deus. Assim, a principal característica da decadência do teatro grego teria sido o fato de que as obras tardias passaram a trazer o espectador para dentro da cena, ou seja, cessaram de abordar os conteúdos mitológicos e, de certo modo, metafísicos que constituíam a máxima expressão da cultura grega daquele momento, priorizando conteúdos do cotidiano, nos quais o espectador poderia facilmente se identificar e através dos quais poderia distrair-se dos seus sofrimentos.

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza.<sup>29</sup>

Tal identificação opera uma passagem da realidade à representação, que resulta, em contrapartida, na banalização da realidade e na artificialização da vida. Agora, sem o dionisíaco a lhe fazer oposição e equilíbrio, o apolíneo não se manterá como tal, senão que desembocará nos ideais ascéticos dos quais Sócrates, como espírito decadente, é o maior representante.

---

<sup>29</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 73.

Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo.<sup>30</sup>

Mas, por outro lado, por mais acertadas que nos pareçam as opiniões e críticas de Nietzsche sobre a tragédia euripidiana, não podemos fechar os olhos para alguns aspectos que lhe escapam, de maneira a condenar Eurípides sumariamente e não atentar para a indiscutível importância de sua obra para a posteridade da dramaturgia e da produção cultural ocidental, bem como não se pode aceitar sem ressalvas a vinculação direta que Nietzsche faz das figuras de Sócrates e Eurípides.

Nos parece plausível, por exemplo, o que sustenta o texto crítico de Willamowitz-Möllandorff<sup>31</sup>, a constatação de que, muito longe de matar o mito completamente, como afirma Nietzsche, Eurípides é responsável pela sua fixação para a posteridade, de modo que toda uma série de mitos, os mais tocantes e mais profundos, pelo menos em suas versões mais modernas, foram incluídos na literatura através de suas obras. O próprio Nietzsche o reconhece, a julgar pelo que encontramos em um parágrafo de *Introdução à Tragédia de Sófocles* interpretado por Ernani Chaves<sup>32</sup>. Nesse trecho se compreende que em suas obras, em *As Bacantes*, por exemplo, Eurípides, tão duramente criticado, vai ter a sua redenção enquanto poeta trágico, descrevendo nessa peça o foco da celebração dionisíaca como o da liberação sexual, a destruição da família e dos vínculos morais e institucionais que sustentam

<sup>30</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 79.

<sup>31</sup> WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Filologia do Futuro!* In: MACHADO, Nietzsche e a Polêmica sobre 'O Nascimento da Tragédia', p. 74 et 75.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 50 et 51, nota 30.

a sociedade através das cortesãs e da orgia, deixando, paradoxalmente, o modelo de expressão cultural que é acusado de matar para a posteridade.

## **2. MORALISMO E ARTE**

### **2.1 SÓCRATES E EURÍPIDES**

Segundo o pensamento nietzscheano, Sócrates representa na filosofia o mesmo que Eurípidés na tragédia: sinal de decadência das verdadeiras virtudes gregas<sup>1</sup>, o que justifica a sua condenação como corruptor da juventude através da elaboração teórica de uma moral que se opunha diretamente às antigas virtudes da aristocracia guerreira. Dessa forma, a decadência da arte e da sociedade gregas andam atreladas. A morte da tragédia não poderia ocorrer senão tragicamente, por suicídio, pelo qual seriam responsáveis Sócrates e Eurípidés. A laicização e unificação da linguagem operada pelas tragédias eurípidianas, reflexos na arte da tendência socrática racionalista, coloca a arte a serviço da realidade, banindo o que a tragédia tinha de mito e de mistério em função dos critérios de clareza e inteligibilidade. Assim como os atores passam a representar a vida comum dos espectadores, esses passam a se espelhar, em seu comportamento, aos atos e falas daqueles. O espectador deixa de ser estético, deixa de participar da obra, para passivamente ver representada nela a sua vida comum e trivial, substituindo o sentimento de totalidade e pertencimento proporcionado pela tragédia anterior pelo isolamento no seio da sociedade racionalizada e enfraquecida de então, o que deixa

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 84 et seq.

entrever os aspectos de decadência e afrouxamento dos vínculos que uniam os cidadãos da sociedade grega no período de seu declínio.

Entendendo o Estado como uma estrutura que deve servir aos interesses da humanidade, e não o contrário, Nietzsche<sup>2</sup> vai sugerir que a decadência do Estado grego está atrelada à decadência de sua arte porque os valores da tragédia, que são valores coletivos, agentes de unidade e coesão dos participantes dessa sociedade, estão em crescente desvalorização, desarmonizando não apenas a sociedade, mas também o equilíbrio psicológico dos seus componentes. O Estado grego, entendido como um meio de realização da tragédia, que tem sua finalidade na genialidade, na realização estética, que apenas exerce um papel na vida grega, e não é um fim em si mesmo, vai sendo substituído por uma noção de Estado que se compõe de diversas individualidades isoladas, que por meio da razão justifica a continuidade de uma vida oprimida pela miséria e pelos sofrimentos dos quais a tragédia anterior tinha a função de libertar o homem. A capacidade de suportar essas agruras sem tentar transcendê-las é o que será aproveitado pela tragédia euripídiana e sustentado racionalmente pelo socratismo, e culminará com a colocação do Estado como a finalidade última da civilização.

Paralelamente, portanto, à tendência racionalista e apolínea da tragédia euripídiana corria o socratismo em termos de filosofia, de maneira que o reflexo dessa tendência naquela se evidenciava através do fato de que tudo deveria ser claro para poder ser belo, ou seja, desaparece da obra de arte o mistério, o fato não explicado, e no seu lugar entra a transparência da narrativa, onde tudo é exacerbado e explicado, onde a trama fica plenamente explícita e o final se revela sempre consolador, acompanhando plenamente a regra socrática

---

<sup>2</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 138.

de que algo deve ser inteligível para poder ser belo e de que só aquele que conhece pode ser virtuoso. Por causa disso, introduziu Eurípides na tragédia o prólogo através do *deus ex machina*, que vinha esclarecer, desde o início da trama, as condições nas quais ela se passaria, que vinha dar previamente as respostas que o espectador, na tragédia de Sófocles ou de Ésquilo, só conseguiria com o desenrolar da ação ou quiçá nem conseguiria, pois esses compunham imbuídos do espírito dionisíaco dos conteúdos inconscientes, e, portanto, inacessíveis, que só tinham como canal de sua manifestação os símbolos apolíneos da linguagem, que nunca revela tudo, mas sempre deixa algo velado por detrás de sua trama. Enquanto a época de Ésquilo e Sófocles não conhecia teorizações em termos de criação artística, prescindindo da reflexão consciente em seus conteúdos e temas e de conceitos e teorias a respeito da composição trágica, Eurípides, pelo contrário, escrevia peças baseadas em reflexões e conteúdos conscientes, organizava suas composições a partir de um aspecto exacerbadamente racional e seus conteúdos em relação com os objetivos de agradar ao público ou ensiná-lo, evidenciando uma contradição que é apontada por Nietzsche desde suas primeiras reflexões sobre a tragédia, a oposição entre o elemento instintivo e inconsciente da arte e a sua teorização e subordinação progressiva a um saber estético institucionalizado que estabelece a prioridade do conteúdo sobre a forma, uma predominância do pensamento positivista e centíficista, já então identificado com a figura de Sócrates, que privilegia o espírito e a razão em detrimento do corpo e da arte.<sup>3</sup> E isso corresponde perfeitamente ao ideal estético platônico-socrático, de considerar como válido apenas o que for racional, de maneira que até mesmo o herói da tragédia euripidiana justificava suas ações através do otimismo das argumentações dialéticas, assim como Sócrates, o protótipo do herói dessas peças, passa a ser o personagem principal de outro tipo de criação fantasmagórica, o diálogo platônico que tem em si reflexos da tragédia euripidiana, de maneira que se possa identificar, segundo o

---

<sup>3</sup> CAVALCANTI, *Símbolo e Alegoria*, p. 87 et seq.

desenvolvimento dos argumentos de Nietzsche, a decadência da tragédia e a inserção que Eurípides faz nelas do instrumento dialético por excelência, o diálogo.<sup>4</sup>

Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do romance, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia dialética uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isso é, como *ancilla*. Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia.<sup>5</sup>

Com a mesma lógica que Platão usa para desdenhar os poetas em seu esforço de composição, que são inspirados, e, portanto, não merecem gozar os lauréis pelo produto de sua composição, uma vez que a inspiração vem de fora e não é conquistada com o esforço racional, ou que Sócrates desarma seus interlocutores demonstrando que fazem as coisas, até mesmo seus misteres profissionais, por instinto e como que espontaneamente, e não porque sabem exatamente o que estão fazendo, como se isso desqualificasse suas ações, Eurípides poderia arrogar-se alguma superioridade sobre seus antecessores em função desse grau de consciência de suas tragédias.<sup>6</sup> E por sua extrema capacidade de fungibilidade, essa nova tragédia “decadente”, a nova comédia ática, o drama euripídiano, que traz em si já os germes do socratismo não só estético, mas também alguma coisa do moralismo que lhe sucederá, mistura-se com outros gêneros e gera o seu mais alto expoente, o diálogo platônico, a composição literária mais racionalizada, utilitária e pedagógica que até então havia aparecido sob o sol da Hélade.

---

<sup>4</sup> CAVALCANTI, *Símbolo e Alegoria*, p. 95.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 88 et seq..

<sup>6</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 83.

Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: ‘Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver, entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da ‘justiça poética’, com seu habitual *deus ex machina*.<sup>7</sup>

Frente ao perigo dionisíaco de dissolução da individualidade através da entrega completa aos impulsos orgiásticos, o socratismo conseguiu contrapor a tirania da razão, determinando patologicamente o moralismo dos filósofos que lhe sucederam através da igualação dialética entre razão, virtude e felicidade. A arte trágica, até então um recurso adequado para fazer frente ao extremo pessimismo e à ameaça de dissolução da vida, vai ser substituída pelo otimismo socrático, que impulsiona, a partir de si, a racionalidade, a moralidade e a ciência para, valendo-se desses recursos, construir uma nova visão de mundo capaz de mascarar o pessimismo dionisíaco até então apaziguado pela tragédia.<sup>8</sup>

O fanatismo que conclama a reflexão grega em sua totalidade a se lançar na razão denuncia uma angústia: estavam em perigo e só restava uma escolha: ou sucumbir ou ser absurdamente racional.<sup>9</sup>

De acordo com José Luiz Furtado<sup>10</sup>, as críticas nietzscheanas ao socratismo deixam entrever também a desconfiança, pelo menos inicial, com a qual foi recebida a filosofia

<sup>7</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 89.

<sup>8</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 189.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 27.

<sup>10</sup> FURTADO, *A essência da vida na filosofia da arte em O Nascimento da Tragédia*, p. 11 et seq., In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 9-26.

nascente em uma sociedade que reconhecia na poesia um valor de lei e nas manifestações artísticas uma força de verdade religiosa, uma sociedade que tinha nos épicos, na mitologia e na retórica sofisticada os instrumentos de justificação teórica de seus costumes e instituições. Ao lado do prazer sensível, a arte grega carregava consigo uma possibilidade moralizadora e pedagógica que, fundamentada na tradição, excedia a intencionalidade consciente de qualquer indivíduo ou grupo isolado, o que já não poderia ser dito de uma elaboração teórica orientada por uma verdade pretensamente absoluta. A superioridade dessa arte vinculada à tradição, defendida por Nietzsche como verdadeira, sobre a arte racionalizada e supostamente subjugada à filosofia e à verdade racionalmente alcançável é que a tradição em suas fundamentações não tem a pretensão à universalidade atemporal e de último fundamento que o esforço argumentativo socrático insinua. A posição crítica de Nietzsche frente à filosofia, especialmente na figura de Sócrates dentro dessa argumentação, pode ser entendida como o reflexo, portanto, da mesma posição crítica do povo grego frente a uma personagem pública que ousava desafiar as grandes personalidades de sua sociedade através da promessa de que sua teoria poderia corrigir a prática baseada numa secular tradição institucionalizada.

É por isso que, embora em algumas passagens dos capítulos XIV, XV e XVI de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche reabilite a figura de Sócrates lembrando do diálogo platônico *Fédon*, no qual aquele, condenado à morte, diz ter recebido em sonho ordens para exercitar-se musicalmente, chegando a musicar algumas fábulas de Esopo, essa possibilidade de união da arte com a filosofia que será a sua esperança na figura de Richard Wagner, que poderia aparecer aos olhos do jovem pensador como um tipo de “Sócrates musicante” ou “Sócrates artista”<sup>11</sup>, devemos prestar atenção, em função das demais críticas de Nietzsche à figura de Sócrates em obras posteriores, no fato de que, ainda que em algumas passagens

---

<sup>11</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 149.

Nietzsche se refira a Sócrates em termos mais suaves, como no parágrafo 340 de *A Gaia Ciência*, a predominância de suas referências e de seus termos é de rudeza e ataque pessoal, como no quarto parágrafo do texto intitulado *O Problema de Sócrates*, em *O Crepúsculo dos Ídolos*, bem como em diversas outras passagens tanto em *O Nascimento da Tragédia* quanto em outros escritos.

Eu admiro a bravura e a sabedoria de Sócrates em tudo o que ele fez e disse – e não disse. (...) Quisera que também no último instante da vida ele tivesse guardado silêncio. Nesse caso, ele pertenceria talvez a uma ordem de espíritos mais elevada. (...) “Oh, Críton, devo um galo a Asclépio!” Essa ridícula e terrível “última palavra” quer dizer, para aqueles que têm ouvidos: “Oh, Críton, a vida é uma doença!” (...) Ah, meus amigos, nós temos que superar também os gregos!<sup>12</sup>

A referência ao galo de Asclépio remete ao costume dos doentes de sacrificar um galo ao deus da medicina por ocasião de sua cura, o que deixa entrever a perspectiva de Sócrates a respeito da vida, da vida como doença, um pensamento confessadamente niilista, niilismo contra o qual Nietzsche parece passar a sua vida e obra inteira lutando. Nesse aforismo, ele acusa Sócrates de ter fingido sua jovialidade e guardado sua opinião verdadeira para seu último suspiro, denunciando a predominância do pessimismo no seu sistema filosófico racionalista.

Já em *Crepúsculo dos Ídolos*<sup>13</sup>, Nietzsche retoma suas críticas mordazes contra Sócrates, identificando-o como um dos diversos homens considerados sábios pela humanidade e que não fizeram nada mais do que depreciar a vida, retomando o aforismo 340 de *A Gaia Ciência*, e comparando essa dita sabedoria a um corvo, ao qual apenas o odor de

---

<sup>12</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p. 229.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 23 et seq.

carniça é capaz de entusiasmar. Pelo contrário, afirma que tanto Sócrates quanto Platão são responsáveis pelos sintomas de decadência da filosofia grega, considerando-os instrumentos de decomposição da cultura grega trágica e dionisíaca, e faz referência ao seu escrito de juventude, *O Nascimento da Tragédia*, ao chamá-los de pseudogregos e antigregos. Para ele, esses sábios não apenas eram decadentes, como também não eram exatamente sábios. Além disso, Sócrates representaria, arquetipicamente, o extrato mais inferior da sociedade grega, e suas imperfeições morais denotariam a impureza de sua ascendência através da sua feiúra, valendo-se da fisiognomonía para deduzir, a partir desses traços, seus defeitos de caráter. “Tudo nele era exagerado, bufão, caricaturesco; tudo é, ao mesmo tempo, cheio de subterfúgios, de segundas intenções, de subterrâneos.”<sup>14</sup> Através dessa descrição, ele se assemelha ao *graeculus*<sup>15</sup>, termo romano correspondente a um diminutivo pejorativo do adjetivo pátrio helênico, que personifica o escravo doméstico de procedência grega, esperto e bonachão, que representa de forma estereotipada o cidadão grego que passa a ser o interesse principal da *nova comédia Ática*.

Se agora fitarmos, com olhos fortalecidos e nos gregos reconfortados, as mais altas esferas desse mundo que nos banha com suas ondas, veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de insaciável conhecimento otimista que se apresenta em Sócrates sob forma prototípica: ao passo que, em seus níveis inferiores, essa mesma avidez tem de manifestar-se hostil à arte e abominar, no íntimo, a arte trágico-dionisíaca em particular, como ficou exposto, por exemplo, na luta movida pelo socratismo contra a tragédia esquiliana.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 25.

<sup>15</sup> NIETZSCHE, *Nascimento da Tragédia*, p. 74.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 96.

O instinto socrático de verdade se vincula ao desencantamento do mundo sob o jugo da ciência, em oposição ao encantamento do mundo através da arte. Tal oposição não se restringe a um posicionamento teórico, mas abrange igualmente uma certa atitude frente à vida. Embora a distinção entre ambos esses posicionamentos, entre um homem teórico, que se defende do mundo, e um homem estético, aquele que se entrega quase em uma fusão com o mundo, já se encontre esboçada em *O Nascimento da Tragédia*, através da oposição entre apolíneo e dionisíaco, ou entre o racionalismo socrático e a predominância do mito na tragédia de Ésquilo e Sófocles, ela se desenvolve de forma mais específica ao campo do conhecimento no texto da *Introdução Teorética*, posterior àquele outro texto em dois anos.

Enquanto que o homem conduzido por conceitos e por abstrações só se defende contra a infelicidade, sem mesmo conseguir a felicidade a partir dessas abstrações, enquanto aspira ser o mais rapidamente possível libertado do sofrimento, pelo contrário, colocado no coração de uma cultura, o homem intuitivo recolhe imediatamente, a partir das intuições, juntamente com a defesa contra o mal, uma iluminação de brilho contínuo, um desabrochar, uma redenção.<sup>17</sup>

## 2.2 RACIONALISMO E VERDADE

A oposição entre o racionalismo pessimista e a valorização da vida como fenômeno estético através da experiência trágica é o foco central dos textos de juventude de Nietzsche. Segundo Roberto Machado<sup>18</sup>, a maior mudança operada entre a descrição dos princípios

---

<sup>17</sup> NIETZSCHE, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, In: O Livro do Filósofo, p. 102.

<sup>18</sup> MACHADO, *Nietzsche e a Verdade*, p. 116.

fundamentais da arte em *O Nascimento da Tragédia* e a análise da ciência e da gnosiologia em *Introdução Teorética* é o desaparecimento da esperança de que um dia a esfera estética ou artística possa suprir as lacunas deixadas pela estrutura racional e científica ao longo do desenvolvimento da cultura e da civilização, ou, em outras palavras, a esperança de que uma metafísica de artista seja capaz de superar o abismo entre as oposições de essência e aparência colocadas como problemática pela metafísica transcendente e idealista através da superação dessas categorias proporcionada pela tensão dialética entre o apolíneo e o dionisíaco. De acordo com Rodrigo Duarte<sup>19</sup>, a oposição e complementariedade entre apolíneo e dionisíaco, que poderia aparecer também como uma relação entre o imagético e o sonoro, vai ser substituída, em *Introdução Teorética*, por uma relação mais tradicional dentro da teoria do conhecimento, aquela entre a imagem e o conceito, ainda que para Nietzsche não se dê, nesse texto, uma verdadeira oposição entre imagem e conceito, e sim uma certa continuidade daquela nesse através da metáfora.

A abordagem nietzscheana<sup>20</sup>, na obra sobre a tragédia, tem em vista perceber como os gregos encaravam a dor e o sofrimento em sua existência, bem como os subterfúgios dos quais se valiam para torná-la mais suportável, valendo-se de festas, de cultos, de máscaras e ilusões que possibilitassem a continuidade da vida. Não se trata, então, de uma maneira de decifrar o mistério impenetrável da vida, fugindo a uma concepção idealista da arte, e sim de uma maneira de tornar esse mistério representável e acessível. No texto sobre a verdade e a mentira<sup>21</sup>, por sua vez, nota-se que o aspecto principal a ser ressaltado é o antropomorfismo

---

<sup>19</sup> DUARTE, *Som musical e “reconciliação” a partir de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, p. 79 et infra, In: KRITERION, p. 75-90.

<sup>20</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 127.

<sup>21</sup> MACHADO, *Nietzsche e a Verdade*, p. 116.

do qual é dotado o conhecimento, ao invés de ser oriundo da essência das coisas ou a essa correspondente.

Num ponto qualquer afastado do universo que se expande no brilho de inumeráveis sistemas solares, houve uma vez uma estrela na qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais arrogante e mais enganoso da história universal, mas foi apenas um minuto. Depois de alguns suspiros da natureza a estrela congelou e os animais inteligentes morreram.<sup>22</sup>

Essa fuga da perspectiva humana, que narra a gênese do conhecimento como se seu desenrolar fosse visto por uma inteligência exterior à humanidade, marca o tom do resto do parágrafo e destaca o que parece ser o tema principal do texto como um todo, o do extremo antropomorfismo do conhecimento humano e da arrogância de atribuir à realidade externa características de sua própria sensibilidade e percepção como se elas fossem intrínsecas às coisas, e não uma arbitrariedade. Tal “fábula”, como Nietzsche a designa, não consegue ilustrar suficientemente a pretensão humana ao conhecimento absoluto sobre as coisas ou a sua soberania sobre o cosmos, sem perceber o óbvio, que o intelecto do qual é dotado, que é meramente uma arma de sobrevivência, comparável aos dentes de um leão ou aos chifres de um touro, não excede em hipótese alguma a vida humana, por mais que os homens possam projetar na organização que atribuem ao mundo o esquema causal de seu próprio pensamento, ou que pensem, como poderia pensar a mosca em suas circunvoluções, que suas acrobacias conceituais encerram o sentido último do universo.

E como Nietzsche não elaborou um conceito de ciência, mas sim centrou suas críticas ao conhecimento racional como um todo, desde sua gênese, como o pensamento socrático e o platonismo, não estabelecendo uma diferenciação entre a racionalidade filosófica clássica e a

---

<sup>22</sup> NIETZSCHE, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, In: O Livro do Filósofo, p. 89.

racionalidade científica moderna, podemos dizer que a sua recusa à teoria do conhecimento evidencia a posição de que as lacunas do pensamento racional e científico não podem ser resolvidas no âmbito da própria racionalidade, pois nunca uma crítica científica da ciência vai poder alcançar um patamar de uma verdade mais científica. E isso se dá apenas porque, de acordo com o pensamento de Nietzsche, a crítica da ciência é, fundamentalmente, uma crítica da verdade enquanto construção arbitrária baseada em metáforas sedimentadas pelo uso através da linguagem.

(...) como teríamos, pois, o direito de dizer: a pedra é dura, como se dura nos fosse conhecido de outra forma, e não como uma excitação totalmente subjetiva. Classificamos as coisas segundo gêneros, designamos o pão como masculino, a planta como feminino: que transposições arbitrárias!<sup>23</sup>

Isso institui a verdade como metáfora, e a formação dos conceitos se dá como a transposição de uma excitação nervosa para uma palavra e dela pra uma abstração que não serve em absoluto para fazer jus à experiência primeira e original, assim como o pensamento platônico desdenhava do conhecimento sensível por ele ser o conhecimento de um simulacro, podemos ver posição semelhante em Nietzsche quanto ao caráter metafórico do conhecimento, com a diferença que não há, no pensamento nietzscheano, um mundo das idéias que possa dar o fundamento último para o processo de conhecimento, e sim um cabedal movente de metáforas que apontam incessantemente de uma imagem a outra, sem nunca referir a coisa mesma representada, já que dela o intelecto humano não pode ter mais do que uma representação metafórica.

---

<sup>23</sup> NIETZSCHE, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, In: O Livro do Filósofo, p. 92.

Então, se a própria relação de conhecimento se baseia na verdade que não é mais do que uma metáfora desgastada pelo uso e pelo tempo, a única relação possível entre sujeito e objeto é uma relação estética. Se o homem cria a partir de si, a partir de metáforas e metonímias que são transposições para o mundo daquilo que só está nele mesmo, se daí advém o seu conhecimento e suas verdades, o mesmo homem, ainda que iludido, é um artista, pois compõe o mundo em que vive a partir de si mesmo. E até mesmo o verdadeiro poeta não vê as metáforas como simples recursos retóricos de linguagem, e sim como expressões tão adequadas da realidade quanto os conceitos, pois as imagens que forja são substitutivas da experiência descrita.

### **2.3 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA VERDADE ENQUANTO METÁFORA**

Nietzsche concebe a verdade como um construto social. E sua gênese é explicada através do instinto gregário e da fragilidade do ser humano frente aos outros animais, pois, uma vez que não consegue sobreviver sozinho, procura o equilíbrio de sua existência em sociedade não em função do pleno desenvolvimento de suas capacidades, ou da sua tendência natural para a vida coletiva, e sim para a satisfação egoísta de suas necessidades, tendo como fim a sobrevivência.

Dessa forma, na tentativa do esforço racional da humanidade de dissociar-se definitivamente dos animais, tem-se que, justamente por isso, ele se identifica por aquilo nele que há de mais animal, seu instinto animal de rebanho, o que justifica compará-lo com a vaca, pois ambos andam sempre em rebanho e permanentemente ruminando, uma ruminando no

pasto, e outro ruminando ressentimentos e desejos insatisfeitos<sup>24</sup>. Mas esse “progresso da civilização”, essa “humanização do humano”<sup>25</sup> teria muito mais do que conseqüências políticas ou sociais, teria resultados fisiológicos, ou seja, desencadearia um enfraquecimento fisiológico, uma carência na capacidade de afirmação da vida, resultando no niilismo, ou nas religiões niilistas, como o cristianismo, ou no cientificismo, o que prepara o rebanho de homens para a vida de servidão e trabalho.

Todos os doentes, todos os doentios, buscam instintivamente organizar-se em rebanho, na ânsia de livrar-se do surdo desprazer e do sentimento de fraqueza: o sacerdote ascético intui esse instinto e o promove; onde há rebanho, é o instinto de fraqueza que o quis, e a sabedoria do sacerdote que o organizou. Pois, atente-se para isso: os fortes buscam necessariamente dissociar-se, tanto quanto os fracos buscam associar-se; (...).<sup>26</sup>

Seu intelecto é utilizado, portanto, inicialmente como um instrumento de dissimulação de seu semelhante, que lhe propicie um bem estar relativo a ponto de cessar as hostilidades entre os indivíduos. Tal configuração social é o primeiro passo para o que ele denomina instinto de verdade, ou seja, um acordo entre os indivíduos que estabeleça o que é válido para a coesão social à qual pertence. Tudo o que se opõe ao valor que é tido como verdade passa a ser encarado como mentira, como mal, como feio, ou seja, passa a deter um caráter pejorativo, passa a ser a antítese dos valores que sustentam a coesão da sociedade. Isso quer dizer que não há nada que corresponda à verdade em si, mas apenas convenções que se manifestam através da linguagem. Assim, os homens não se importam com a verdade em sua instância metafísica, e sim com as conseqüências benéficas dessa verdade para as suas vidas, como

---

<sup>24</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 15.

<sup>25</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 149 et seq.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 125.

sustentáculo de seu bem-estar, o que igualmente ocorre com a ilusão, que só é atacada quando prejudica, e não apenas por ser ilusão.

Por outro lado, a ilusão que a consciência remete ao sujeito se manifesta em um nível social através da dissimulação, que é o mecanismo de defesa dos seres menos robustos e o único com o qual consegue competir com os mais robustos e geralmente menos inteligentes, ou mais ingênuos, como ficaria melhor qualificar o ideal nietzscheano, o homem intuitivo, oposto ao homem teórico, sempre desconfiado e dissimulante, sondando intelectualmente as diversas possibilidades como se premeditasse a vida ao invés de se entregar a ela.

Com o homem essa arte da dissimulação atinge o auge: a ilusão, a lisonja, a mentira, o engano, as intrigas, os ares de importância, o falso brilho, o uso da máscara, o véu da convenção, a comédia para os outros e para si próprio, em resumo, o circo perpétuo da lisonja, são aí de tal forma a regra e a lei, que quase nada é tão inconcebível nos homens do que um instinto honesto e puro de verdade.<sup>27</sup>

É justamente essa dissimulação que possibilita a convivência em sociedade e que termina por forjar, através da linguagem, a verdade da maneira que explicitamos no início. Mas a verdade não se estabeleceria na linguagem de maneira tão intrínseca se não fosse pelo esquecimento do que há de particular em cada experiência individual e que, relegado, passa a identificar experiências distintas sob um nome comum, fazendo com que uma categoria conceitual não reúna coisas ou experiências idênticas e sim vagamente análogas.

A reputação, o nome e a aparência, o peso e a medida habituais de uma coisa, o modo como é vista – quase sempre uma arbitrariedade e um erro em sua origem, jogados sobre as coisas como uma roupagem totalmente

---

<sup>27</sup> NIETZSCHE, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, In: O Livro do Filósofo, p. 90.

estranha à sua natureza e mesmo à sua pele -, mediante a crença que as pessoas neles tiveram, incrementada de geração em geração, gradualmente se enraizaram e encravaram na coisa, por assim dizer, tornando-se o seu próprio corpo: a aparência inicial termina quase sempre por tornar-se essência e *atua* como essência!<sup>28</sup>

Nietzsche ataca, nesse ponto, a arbitrariedade humana de dizer que as coisas possuem uma característica determinada se apenas somos nós que identificamos nela tal característica. Mas não só, pois também o fato de que pessoas diferentes comunicam, sob a mesma designação, experiências totalmente particulares e, portanto, incomunicáveis, é também uma capacidade altamente notável de relegar o que há de único e enfraquecer as experiências particulares.

## 2.4 VERDADE E MORAL

A imposição social de uma determinada metáfora como verdade termina por ocasionar uma obrigatoriedade moral, a de, sob pena de ser excluído da comunidade social dos falantes, falar sempre a verdade, ainda que isso signifique a sustentação da mentira ou da ilusão que é socialmente aceita. Esse processo se passa, obviamente, em um nível inconsciente, que vai sendo mais mascarado conforme o passar dos séculos sedimenta o uso de determinada metáfora como designadora oficial de uma situação específica, e que vai dando aos usuários daquela a sensação inabalável de estarem lidando com a verdade. Tal atitude vai ganhando respaldo social e qualificação moral, pois o homem que age segundo os valores oficiais, ainda

---

<sup>28</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p. 96.

que sejam apenas metáforas mascaradas, adquire a reputação de virtuoso, e assim vai modelando seu comportamento na medida em que percebe que é exatamente o que a sociedade exige dele, e educa o seu intelecto a sempre abstrair das experiências individuais a metáfora mais aceite que a represente e encerrar sua vivência na frieza de um conceito, para com ele poder construir e participar do arcabouço hierárquico dos conceitos que fundamenta a linguagem em sua comunicabilidade, possibilitando, inclusive, o desenvolvimento de uma relação específica da espécie humana com o mundo, a ciência. Ou, nas palavras de Adorno:

A verdade é que todos os conceitos, inclusive os filosóficos, têm sua origem no que não é conceitual, já que são, por sua vez, partes da realidade, que os obriga a formar-se, antes de tudo, com o fim de dominar a natureza.<sup>29</sup>

A ciência, enquanto capacidade humana para a construção do conhecimento, ora identificada como o triunfo do homem sobre a natureza, ora como fonte de seu comportamento autoritário e predatório sobre a mesma natureza da qual também faz parte, longe de ser a exatidão e rigorosidade que gostaria, é, no pensamento de Nietzsche, tão ilusão quanto o são as metáforas que compõe a arte. As leis da natureza sobre as quais ela trabalha não são mais do que reflexos dos fenômenos naturais sobre a subjetividade humana, e a natureza ela mesma não tem uma existência própria fora da representatividade que assume dentro da esfera do nosso intelecto, o que torna difícil falar de suas leis como coisas imutáveis e certas, até porque a causalidade existente entre diversos fenômenos naturais não residiria em outro lugar senão em nosso intelecto, acostumado a trazer, ou esforçar-se por trazer, o cosmos e a ordenação pra tudo o que se lhe apresenta como desordenado, em uma obsessão compulsiva de dominação da realidade como forma de garantir sua sobrevivência às agressões

---

<sup>29</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 20. Tal correlação entre as críticas sobre o potencial dominador da ciência e do conhecimento tecidas tanto por Nietzsche quanto por Adorno reaparecem na segunda parte desta tese, mais especificamente no primeiro capítulo, sobre *Os Pressupostos Teóricos do Esclarecimento*.

do ambiente. Mas a insuficiência da ciência ocasiona o conhecimento trágico e a conseqüente irrupção da arte como meio de conhecimento, não teórico-intelectual, mas sensível.

A oposição entre arte e verdade é, portanto, uma constante a perpassar toda a obra nietzscheana.<sup>30</sup> Se a verdade está em oposição direta à arte nos primeiros escritos de Nietzsche, ao longo de sua progressão filosófica e amadurecimento de seu pensamento, o tema dessa oposição vai lentamente dando lugar ao tema da continuidade e similitude entre verdade e moral fundindo em suas reflexões a genealogia simultânea de ambas. Mas isso não implica a necessidade de uma teoria do conhecimento ou de uma moral sistematizada, pois a evolução dessas duas categorias não seria mais do que a mudança conceitual da vontade de poder através da história, e a análise dessas a análise histórico-filosófica da genealogia dessa vontade de potência.

Assim, a proposta de transvaloração dos valores no tocante à verdade não é uma tentativa de estabelecer um conhecimento rigoroso e sistemático de acordo com a verdade, e sim de relativizá-la, de maneira a criticar a própria idéia de verdade e questioná-la enquanto valor superior, enquanto ideal. O esforço nietzscheano será o de expor a verdade à análise de uma outra esfera de conhecimento, outra modalidade de conhecimento, poderíamos dizer, que é a esfera da arte. Através da oposição entre arte e conhecimento racional que percorre sua obra, se desfaz a dicotomia, pretensão máxima do conhecimento racional, entre verdade e mentira. A mesma oposição se verifica entre a civilização socrática, àquela que se desenvolve sob o domínio do espírito científico racional que nasce com Platão e Aristóteles, e a civilização artística e trágica que vigorava na Grécia arcaica. Com a repressão dos instintos pelo conhecimento racional se inicia a decadência da civilização ocidental, suprimindo os

---

<sup>30</sup> MACHADO, *Nietzsche e a Verdade*, p. 7 et seq.

ensinamentos de uma civilização trágica que valorizava a experiência estética acima da experiência cognitiva, uma civilização na qual a arte tinha mais valor do que a verdade.

### **3. CRÍTICAS E AUTOCRÍTICAS A *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA***

#### **3.1 A RECEPÇÃO CONTEMPORÂNEA**

Uma visão mais ampla do pensamento de Nietzsche, que considere não apenas os textos de juventude, mas também os posteriores e as diversas críticas àqueles, possibilitará identificar o quanto o próprio autor tinha noção de que suas investigações eram não um exercício de rigorosidade científica, e sim uma aproximação interpretativa da Antigüidade clássica, que se exprimia em um tom hipotético, como suposições não baseadas em dados históricos e sim em verossimilhança.<sup>1</sup> São tais características que suscitam, por exemplo, as diversas críticas à ausência de cientificidade de seu estudo na época de sua publicação, principalmente por parte do também filólogo Wilamowitz-Möllendorf<sup>2</sup>.

Uma de tais críticas é a respeito da impossibilidade cronológica da influência de Sócrates sobre Eurípides, pois Sócrates tem por volta de quatorze anos quando é produzida a primeira peça de Eurípides, e sua importância no contexto intelectual de Atenas não se deu antes de morte de Péricles, em 429 a.C. Por outro lado, as principais obras de Eurípides, suas

---

<sup>1</sup> NETO, *Algumas reflexões em torno de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, p. 26 et seq, In: LINS; COSTA; VERAS (orgs.), *Nietzsche e Deleuze*, p. 23-44.

<sup>2</sup> Cf. MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 124 et seq.

“criações mais significativas e mais profundas, Medéia e Hipólito, Eolo e Belerofonte, Ino e Telefo”<sup>3</sup>, não são anteriores a essa data, o que desmente a possível influência, pelo menos direta, do “enamorado monstro e aliciador ateniense”<sup>4</sup> sobre o poeta trágico. Mesmo o sentido inverso dessa relação, de que as obras de Eurípides, por serem anteriores à plenitude socrática, poderiam ter influenciado sua filosofia, parecem não se verificar, uma vez que, nas poucas vezes em que Eurípides é citado nos escritos de Platão, não lhe é dada atenção especial, e sobre ele se referem os interlocutores em perfeita conformidade com a opinião corrente, não fazendo dele um assunto de maior importância, de modo que não seria sua influência o que pautaria as reflexões socrático-platônicas.

A ligação entre Eurípides e Sócrates parece ser proveniente de alguns versos cômicos da época que não provam, do ponto de vista histórico, absolutamente nada. Além de tais versos, tem-se o texto do oráculo de Delfos conforme passou a nós pelo texto da Apologia de Sócrates de Platão: “Sábio é Sófocles, ainda mais sábio é Eurípides, mas de todos os homens o mais sábio é Sócrates.”<sup>5</sup> Seria natural postular alguma relação entre as figuras mais eminentes daquela mesma época, principalmente porque ambos habitavam a mesma cidade, ainda mais depois da fixação dessa relação pela tradição da comédia, mas nada há que comprove indubitavelmente tal relação, muito menos a profunda influência de um sobre o outro.

---

<sup>3</sup> WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Filologia do Futuro!* In: MACHADO, *Nietzsche e a Polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’*, p. 73.

<sup>4</sup> Em outras traduções lê-se, no lugar de “aliciador ateniense”, “caçador de ratos de Atenas”, expressão que, apesar de mais espirituosa, comete o engano de traduzir ao pé da letra a palavra alemã *Rattenfänger*. Cf. SOUZA (tradutor), *infra*, nota 83, In: NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p. 229.

<sup>5</sup> WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Filologia do Futuro!* In: MACHADO, *Nietzsche e a Polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’*, p. 72, *infra*.

Podemos perceber, portanto, como as críticas de Wilamowitz-Möllendorff ao texto de Nietzsche são específicas ao contexto da filologia clássica e à exigência de cientificidade dessa área do conhecimento, que se viu extravasada pelas reflexões filosóficas e estéticas daquele, de maneira que o crítico tenha podido afirmar que o filósofo falava como um pregador de um novo evangelho, como um sacerdote do deus Dionísio, e não como um professor de filologia. À mesma época de tal polêmica, porém, Nietzsche se beneficiará da intervenção pública de Richard Wagner que o defende acusando a esterilidade da filologia como ela vem sendo exercida no ambiente acadêmico alemão, ou seja, de um hermetismo que faz com que os filólogos se dirijam apenas a outros filólogos, donde o sucesso de Nietzsche, que é um daqueles pesquisadores de filologia que se dirige aos leitores de outras áreas. Assim, a abordagem nietzscheana do fenômeno trágico não permanece restrita a um estudo filológico, histórico ou estético, mas liga-se a questões filosóficas abrangentes a qualquer contexto cultural ou período da civilização, pois, ao encarar questões vitais como a morte, a dor e a finitude, seu pensamento se debruça sobre a vida humana em seus questionamentos mais profundos e significativos.<sup>6</sup>

### **3.2 O ABANDONO DA METAFÍSICA**

Enquanto vinculava sua concepção de arte à idéia de consolo metafísico, conforme se pode ver em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche encontrava-se ainda influenciado pela metafísica de Schopenhauer e pela presença de Richard Wagner que então utilizava como

---

<sup>6</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 127.

máscaras para suas idéias de juventude. O afastamento dessa esfera se dá paulatinamente, ao longo dos aforismos posteriores a 1874, publicados apenas postumamente, depois no ensaio *Wagner em Bayreuth* de 1876, para, finalmente, assumir publicamente sua posição contrária a Wagner em 1878, no livro *Humano, Demasiado Humano*.

Além do rompimento com a metafísica, destaca-se a desilusão de Nietzsche com os acontecimentos de Bayreuth<sup>7</sup> em 1876, nos quais, ao invés de um público formado por estetas verdadeiros, ansiosos por uma nova forma de arte, pelo ressurgimento dos valores gregos dentro da arte alemã, conforme era a proposta conjunta de ambos, o que se viu na verdade foi o desfile de celebridades, pseudo-intelectuais, os filisteus da cultura, jornalistas, burgueses, representantes da aristocracia decadente, uma plebe semi-culta que não era mais qualificada, intelectualmente, do que a massa receptora gerada pelo wagnerianismo que assolou a Europa nos anos seguintes, tendo *Parsifal*<sup>8</sup>, em 1882, como um corolário emblemático desse acontecimento, no qual Nietzsche viu os parasitas da ordem vigente apropriarem-se daquilo que deveria estar criticando a sua supremacia e de seus valores na modernidade.<sup>9</sup>

Tal rompimento, além de inaugurar uma posição de ferrenho ataque à metafísica e a qualquer tipo de concepção além-mundista, também inaugura um abandono do que fora chamado anteriormente de “metafísica de artista”, como uma metafísica imanente que através da arte alcançaria um outro nível de conhecimento, ou de uma estética do sublime nos moldes schopenhauerianos.<sup>10</sup> Assim, as críticas a Wagner e a Schopenhauer terminam por ser críticas ao próprio pensamento de Nietzsche, autocríticas com um valor de assepsia, uma limpeza no

<sup>7</sup> HOLLINRAKE, *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p. 33 et seq.

<sup>8</sup> HOLLINRAKE, *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p. 147 et seq.

<sup>9</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 162 et seq.

<sup>10</sup> KESSLER, *L'esthétique de Nietzsche*, p. 179.

seu arcabouço teórico mediante a qual o que já não servia mais seria descartado, evidenciando ao seu leitor o percurso de amadurecimento de sua filosofia.<sup>11</sup> O rompimento com a estética do sublime dará lugar a uma estética afirmativa, que terá vinculações diretas apenas com o conceito de beleza, entendendo a arte de um ponto de vista exclusivamente sensível e remontando a categorias fisiológicas para fundamentar sua valoração<sup>12</sup>, como em diversas passagens de *Crepúsculo dos Ídolos*, por exemplo, obra na qual Nietzsche vai retomar a oposição entre apolíneo e dionisíaco como propulsores estéticos ao trazer a *embriaguez* como um fator indispensável para a criação artística, uma vez que qualquer tipo de embriaguez, propiciada por alguma condição determinada, tem potência criativa, contanto que fortaleça no indivíduo a sensação de plenitude e força. Acima de todas - e aqui ele se aproxima de uma teoria da criação artística como sublimação -, encontra-se a embriaguez em sua forma mais antiga e primitiva, a embriaguez sexual. “Sob o domínio desse sentimento nos abandonamos às coisas, as obrigamos a tomar algo de nós, as violentamos – esse *processus* é chamado *idealizar*.”<sup>13</sup> Por meio dessa idealização, o homem enriquece o mundo com sua própria plenitude, transformando as coisas até que elas reflitam a sua própria potência e perfeição. “Essa transformação *forçada*, essa transformação naquilo que é perfeito é – arte.”<sup>14</sup> Essa posição contrasta com uma depreciação do mundo e um enfraquecimento das coisas, que Nietzsche chamará de tendência anti-artística, pois enquanto o homem forte goza na arte a sua própria perfeição, um sujeito anti-artístico tenderia a menosprezar, a desprezar o mundo e a própria arte por reconhecer neles apenas os indicativos de sua própria fraqueza. Da mesma maneira que é o próprio homem que projeta no mundo a sua própria perfeição que possibilita torná-lo objeto de contemplação estética, assim também a beleza, muito longe de ter uma

---

<sup>11</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 131.

<sup>12</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 99 et seq.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 69.

<sup>14</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 70.

existência autônoma, vai ser um reflexo de si mesmo sobre as coisas. “Em resumo, o homem se reflete nas coisas, tudo aquilo que espelha sua imagem lhe parece belo: o juízo ‘belo’ é sua *vaidade da espécie...*”<sup>15</sup> Com esses argumentos Nietzsche vai explicar fisiologicamente tanto as categorias de belo como de feio. Belo, portanto, será considerado pelo homem tudo o que lembre a si mesmo como medida de perfeição, que reflita a tendência da espécie a se perpetuar, a se ampliar e conservar, belo é, antes de tudo, o que afirme e fortaleça a vida em sua plenitude. O feio, por outro lado, vai estar sempre ligado à degeneração e à putrefação, à impotência. “Do ponto de vista fisiológico, tudo o que é feio enfraquece e deprime o homem.”<sup>16</sup> Assim, a força da vida humana, a vitalidade da espécie, cresce com o belo e se retrai ante o feio, fazendo com que nada, senão o próprio homem, seja belo, bem como nada possa ser considerado feio se esse mesmo homem não o degenerar. Mas sob a ingenuidade dessa certeza antropocêntrica, repousa a profundidade da arte, que é esse ódio nutrido por tudo o que seja feio, por tudo o que, em outras palavras, rebaixe e enfraqueça o espírito humano. Ao romper com o idealismo metafísico, se pode notar, portanto, uma aproximação paulatina da cientificidade que predominou na intelectualidade do final do séc. XIX, sem, contudo, aceitá-la sem reservas e tendo sempre em vista as suas críticas a esse campo do saber e à racionalidade que a sustenta que vinha tecendo desde juventude. Muito mais do que uma nova perspectiva de teorização, Nietzsche apela para fatos científicos mais como uma maneira de justificação de suas afirmações do que como um esquema de pensamento, fazendo da arte uma necessidade vital, fisiológica, ligada ao instinto humano de autoconservação<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 75.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 76.

<sup>17</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 100.

Em sua autocrítica<sup>18</sup>, Nietzsche lamenta não ter tido, em sua juventude, na composição de *O Nascimento da Tragédia*, a coragem de empregar uma linguagem nova, própria e apta a descrever as idéias inovadoras que estava trazendo. A modéstia de juventude o obrigou a valer-se das antigas formulações de Kant e de Schopenhauer para expressar verdades que desde sua base estavam diretamente opostas ao idealismo e à metafísica desses seus predecessores, como a consideração da tragédia, particularmente por Schopenhauer, enquanto um meio de ensinar que o mundo não é capaz de fornecer ao homem verdadeira satisfação, não sendo, portanto, digno de apego a ele ou à vida que nele transcorre, ensinando, portanto, a resignação, a fuga do mundo e a desvalorização da vida. Isso contraria radicalmente o espírito dionisíaco, através do qual os gregos em seu pessimismo mostravam sua força, embelezando o mundo através do trágico, desejando a dor de que padeciam. A oposição entre o pessimismo de Schopenhauer e a visão trágica de mundo de Nietzsche espelha a disparidade entre a maneira como ambos percebem não apenas a arte como também a vida humana<sup>19</sup>, pois enquanto aquele coloca a arte como um caminho de fuga do homem da dor de sua existência, esse último estará justamente trazendo a arte, a tragicidade inerente a ela, como um meio de afirmação dessa existência, com tudo o que ela possa ter de doloroso e desagradável mas, igualmente, de belo e prazeroso. Em outras palavras, enquanto para Schopenhauer o Uno-Primordial, que aqui pode ser entendido como uma designação do mundo ou da vida, é constituído puramente de dor e sofrimento, para Nietzsche ele é mais do que apenas isso, ele é também júbilo, embriaguez e alegria, pois de seu abismo de contradição brota o prazer dionisíaco através do qual o mundo se redime.<sup>20</sup> É a diferença entre tomar a arte como via de escape e, por outro lado, como meio de conciliação da vida com o sofrimento, possibilidade apenas sugerida na época de *O Nascimento da Tragédia*, obra que ainda se encontrava

---

<sup>18</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 20.

<sup>19</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 104 et seq.

<sup>20</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 143.

influenciada demais pela metafísica idealista para poder posicionar-se tão claramente contra uma concepção de arte enquanto apaziguamento e consolo dos que sofrem, o que faz com que o arrependimento do autor vá muito além do comprometimento de sua retórica:

Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento muito mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas alguns pressentimentos dionisíacos: a saber, que estraguei de modo absoluto o grandioso problema grego, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas.<sup>21</sup>

E as “coisas mais modernas” com as quais se compromete a questão grega de maneira irremediável são, na verdade, a relação indissolúvel que a publicação de sua primeira obra terá com o wagnerianismo e com a própria figura de Wagner em sua recepção, principalmente o domínio estético de Wagner em relação ao ressurgimento da música alemã, ou seja, a restauração dos padrões do romantismo alemão através dos dramas musicais de Bayreuth, na visão de Nietzsche, o que mais radicalmente se distancia da arte grega. E sua oposição ao romantismo ataca inclusive o que poderia ser descrito como romântico dentro da própria estrutura de *O Nascimento da Tragédia*, ou seja, o consolo metafísico da arte trágica, que Nietzsche então nega veementemente.

(...) *não seria necessário* que o homem trágico dessa cultura, em sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, *a arte do consolo metafísico*, (...)?

‘Não seria *necessário*?’... Não, três vezes não, ó jovens românticos! *Não seria necessário!* Mas é muito provável que isso *finde* assim, que *vós* assim findeis, quer dizer, ‘consolados’, como está escrito, apesar de toda a auto-educação para o sério e o horror, ‘metafísicamente consolados’, em suma, como findam os românticos

---

<sup>21</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 21.

cristamente... Não! Vós deveríeis primeiro aprender a arte do consolo *desse lado de cá* – (...) <sup>22</sup>

Em *Sobre 'O Nascimento da Tragédia'*, de 1888, Nietzsche afirma que o que fez dele um sucesso em sua época foi justamente o que nele havia de ruim, ou seja, sua vinculação a Wagner e à metafísica idealista, na qual reconhecerá mais de Hegel do que do “fúnebre perfume de Schopenhauer”<sup>23</sup>. Da mesma maneira, reconhece as inovações importantes que traz a partir desse escrito, como a oposição do socratismo, e aí inclui o cristianismo e o idealismo filosófico, à concepção grega de uma arte dionísia como afirmação da vida em sua potência. Contraposta à vontade de verdade, ao instinto desenfreado de conhecimento que é pregado pelo socratismo, Nietzsche vê na arte uma vontade de ilusão, uma forma de apegar-se ao mundo ilusório como oposição ao mundo verdadeiro pregado pelo conhecimento como domínio metafísico. Dessa forma a mentira, enquanto condição necessária da existência, também deve ser afirmada. Mas o caráter ilusório da arte não lhe é exclusivo.

A metafísica, a moral, a religião, a ciência – são tomadas em consideração nesse livro apenas como diferentes formas da mentira: com seu auxílio acredita-se na vida.<sup>24</sup>

Dessa maneira, a vida, por si mesma, não se justificaria, necessitando que o ser humano, para torná-la justificável, precise inventar para ela um sentido, precise criar um sentido, tornando-se, assim artista, criador de um sentido a partir de uma aparência, criador de uma ilusão. Por essa razão, a vida não se separa da arte, e apenas esteticamente se justifica. Torna-se assim o senhor sobre a matéria, o criador da verdade a partir da ilusão. Em *O*

<sup>22</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 22 et 23.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, *Sobre O Nascimento da Tragédia*, In: OS PENSADORES, p. 45. E as lamentações de Nietzsche, em sua autocrítica, quanto a sua falta de coragem para compor versos ao invés de ter feito uma demonstração discursiva sobre as teses de *O Nascimento da Tragédia* ecoam, segundo Roberto Machado, na criação de *Assim Falava Zaratustra*, no qual o autor se permitiu dizer cantando o que era em sua filosofia um ataque ao sistema, à racionalidade e ao predomínio do conceitual. Cf. MACHADO, *Zaratustra*, p. 17 et passim.

<sup>24</sup> NIETZSCHE, *A Arte em O Nascimento da Tragédia*, In: OS PENSADORES, p. 49.

*Nascimento da Tragédia* o pessimismo e o niilismo são tomados enquanto verdade, mas, ainda assim, por ter a vida sua justificação estética, a verdade não é o valor mais alto ou mais importante. A vontade de ilusão é, então, o que fundamenta a existência.

Esse livro é, dessa forma, até mesmo antipessimista: ou seja, no sentido em que ensina algo que é mais forte do que o pessimismo, que é mais ‘divino’ do que a verdade: a arte.<sup>25</sup>

A influência de Wagner se faz notar nos últimos capítulos de *O Nascimento da Tragédia*, principalmente no que se refere à obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, e na possibilidade de ressurgimento da arte em toda a sua profundidade, nos moldes da tragédia ática, dentro das obras wagnerianas.

(...) Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no Beethoven estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes de todas as outras artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: (...)<sup>26</sup>

É através dessa arte dionisiaca, a música, que Nietzsche vê aparecer a possibilidade do consolo estético-metafísico propiciado pela arte. Mas isso não se dará, de forma alguma, através da arte frívola e de cunho operístico, que parece ser a arte predominante da sociedade burguesa na qual esse pensador se insere, e sim uma arte diferente, reconhecidamente distinta dessa arte que é mero entretenimento. Essa arte tem o seu curso solar indo desde Bach a Beethoven, e desse a Wagner<sup>27</sup>, sem qualquer ligação com o que lhe seria imediatamente

<sup>25</sup> NIETZSCHE, *A Arte em O Nascimento da Tragédia*, In: *Os Pensadores*, p. 50.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 98.

<sup>27</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 118.

precedente, o Renascimento ou a Idade Média, e sim como um ressurgimento no espírito alemão de toda a força e ímpeto do dionisiaco na arte e na filosofia alemãs.

### 3.3 O AFASTAMENTO DE RICHARD WAGNER

Para um apontamento mais acurado das relações teóricas entre Nietzsche e Wagner, cumpre delimitar as duas fases mais marcantes do pensamento wagneriano<sup>28</sup>. A primeira se dá no contexto das revoluções do final da década de 1840 e início da década próxima, e se reflete através dos textos do mesmo período, cujos principais são *A Arte e a Revolução*, *A Obra de Arte do Futuro* e *Ópera e Drama*. Fortemente influenciado por Feuerbach, nesses textos o compositor prega uma arte afirmativa da vida que poderá atuar como agente revolucionário e meio de intervenção na realidade social, diferenciando-se da cultura operística em vigor então, de futilidade e modismo, e aproximando-se da relação dos gregos com sua arte trágica. Num segundo momento, a partir de 1854, de cunho especificamente metafísico proporcionado pelo pensamento de Schopenhauer, as teorias, como os textos *Beethoven* e *Arte e Religião*, respectivamente de 1870 e 1880, e mesmo as obras de Wagner denotam aspectos pessimistas e niilistas, que encaram a arte como um mecanismo de fuga da realidade, como meio de redenção, libertação e emancipação dos tormentos e sofrimentos da vida em sociedade, o que será duramente criticado por Nietzsche, pois aproxima o pensamento wagneriano do cristianismo e da decadência dos valores trágicos que ambos haviam postulado como

---

<sup>28</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 29-36.

necessários para uma transvaloração que devolvesse à arte o seu lugar de destaque e importância na civilização ocidental.

Após 1854, ao entrar em contato com a filosofia de Schopenhauer, o pensamento wagneriano sofrerá uma reviravolta<sup>29</sup>. Fortemente entusiasmado com a metafísica estética daquele filósofo, especialmente com a importância que esse dá à música enquanto meio de acesso ao absoluto através da arte<sup>30</sup>, o compositor acatará suas idéias, incluindo suas conseqüências morais, o que claramente se perceberá na produção wagneriana posterior, tanto teórica quanto artística. Essa mudança de perspectiva prepara, de certo modo, o contato de Wagner com o jovem filósofo Nietzsche, naquele momento igualmente entusiasmado com as idéias schopenhauerianas, possibilitando, assim, a fecunda relação de estima e amizade que ambos travaram no início. Iracema Macedo<sup>31</sup> observa adequadamente que se não fosse pela concordância de ambos a respeito da filosofia de Schopenhauer na época em que se conheceram, a influência de Wagner sobre Nietzsche seria muito menos significativa, o que se comprova através do rompimento simultâneo com o compositor e repúdio às idéias do filósofo da compaixão, tornando o seu desafeto público pelo músico, no fundo, um ataque à sua estética idealista de cunho metafísico.

No ensaio sobre Beethoven<sup>32</sup>, de 1870, Wagner retomará as críticas à frivolidade da arte contemporânea, destacando o cenário artístico de Paris não como um centro de cultura, e sim de moda, dominado pelas obras italianas e francesas que, carentes de conteúdo, propiciavam uma crescente decadência da atividade artística. A tal tendência, opõe a figura de

---

<sup>29</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 33 et seq.

<sup>30</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 92 et seq.

<sup>31</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 151.

<sup>32</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 40 et seq.

Beethoven como um modelo de músico a ser seguido, pois suas obras apresentam a capacidade de exprimir o absoluto, o mundo em si, a idéia, ressaltando que é essa a finalidade última da música. Como consequência disso, a música não poderia ser mais expressada ou valorada a partir da categoria de beleza, e sim através do sublime, distanciando-se da estética formulada por ele nos anos de exílio e em seus textos revolucionários, onde tal noção não é sequer citada.

Tal incompatibilidade não passará despercebida por Nietzsche, que em *O Caso Wagner* tornará evidente a incoerência entre os conceitos de beleza, que vigoram no período em que Wagner está empenhado na revolução social através da arte e dos valores gregos, e o sublime, influência da metafísica idealista de Schopenhauer. Já no *Prólogo*, o filósofo coloca a diferença básica que o separa do músico, a superação de seu próprio tempo, a desvinculação do contexto histórico e a atemporalidade à qual se pretende. Identificando seu tempo como um tempo de decadência, critica Wagner indiretamente pelo fato de esse vincular-se diretamente a esse decadentismo, ao passo que Nietzsche, ou, como ele mesmo coloca, o filósofo nele, consegue ultrapassar esse tempo e superá-lo, o que seria, assim, o mais alto escopo de um filósofo. E no capítulo *Nós, os Antípodas de Nietzsche contra Wagner*, opõe-se a esse através da afirmação de que toda filosofia, todo pensamento, é um tipo de resposta ao sofrimento, mas que se distingue aquele que sofre por abundância de vida daquele que sofre por uma fraqueza dela, sendo que Nietzsche se identificaria com o primeiro e deixaria a esse segundo caso as manifestações niilistas e cristãs da tragédia wagneriana. Enquanto os superabundantes desejariam uma arte dionisiaca que afirme uma perspectiva trágica da vida, os decadentes precisariam de uma arte redentora, plácida, calma e entorpecente. E o niilismo representado por Wagner, que Nietzsche diagnostica através de uma nova interpretação de suas obras, onde vê transparecerem os valores cristãos e idealistas, totalmente contrários aos

valores gregos que o compositor defendera outrora em suas produções teóricas, aproxima Wagner do socratismo e de toda a tendência decadente e negadora da vida que ambos haviam criticado na modernidade.

### 3.4 MODERNIDADE E DECADÊNCIA

E o próprio Nietzsche só pode ser detector dessa decadência por ser ele mesmo um decadente, e, como afirma em *Ecce Homo*<sup>33</sup>, também o seu contrário. Através da experiência do cristianismo, do socratismo e da decadência cultural dos tempos modernos, Nietzsche se declara apto a julgar com imparcialidade o que é força e o que é fraqueza. Até mesmo a doença que o debilita, momento de aproximação de sua filosofia com o corpo e a corporeidade, denunciando o quanto ela é, com todo o rigor do termo, estética, serve como um pressuposto que o habilita a fazer tal diagnóstico de sua época.<sup>34</sup> Segundo ele, apenas aquele que já esteve doente e debilitado pode ter a verdadeira noção da saúde, da força e da potência. E em virtude justamente dessa doença da decadência é que podemos ver sua relação com Wagner não apenas no sentido de uma oposição, mas também no sentido de uma afinidade, através da qual Nietzsche se identifica como um artista da decadência, que também padece do sofrimento da vida, mas em um sentido muito distinto do de seus antípodas, num sentido afirmativo que prescinde de consolo. O ponto mais crucial de tais críticas está na relação da metafísica com um enfraquecimento da vida, de maneira que o idealismo proporcionaria uma degeneração da potência criadora dando lugar a um instinto de conhecimento hipertrofiado.

---

<sup>33</sup> NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 24.

<sup>34</sup> COPLESTON, *Nietzsche, filósofo da cultura*, p. 57 et seq.

É preciso invocar prodigiosas forças contrárias, para fazer frente a esse natural, muitíssimo natural *progressus in simile*, à evolução do homem rumo ao semelhante, costumeiro, mediano, gregário – rumo ao vulgar!<sup>35</sup>

Esse pensador aponta<sup>36</sup> as tendências modernas como uma degeneração de tudo aquilo que serviria para aprimorar a espécie humana, ou seja, a obrigatoriedade da felicidade e da comodidade proporcionadas pela falsa segurança da sociedade moderna como um fator de aniquilamento na humanidade de sua força, tanto de sua força criadora quanto de sua força destrutiva.

É necessários medir as épocas segundo suas *forças positivas* – e, fazendo desse modo, essa época da Renascença, tão pródiga e tão rica em fatalidade, aparece como a última *grande* época, e nós, homens modernos, com nossa ansiosa previsão pessoal e nosso amor ao próximo, com nossas virtudes de trabalho, de simplicidade, de equidade e de exatidão – nosso espírito colecionador, econômico e maquinal – vivemos em uma época de *fraqueza*.<sup>37</sup>

Ainda que o foco principal do pensamento estético de Nietzsche no período de sua filosofia de juventude, que poderíamos chamar de *período helenista*<sup>38</sup> e cuja maior expressão intelectual é justamente *O Nascimento da Tragédia*, seja em relação aos ideais estéticos gregos, de maneira alguma as reflexões dessa época deixam de lado uma crítica à modernidade. Segundo Rodrigo Duarte<sup>39</sup>, a cultura da modernidade tende a se tornar uma cultura do divertimento, da superficialidade, do entretenimento, permeada por espectadores

<sup>35</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 183.

<sup>36</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 48.

<sup>37</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 87.

<sup>38</sup> NETO, *Algumas reflexões em torno de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, p. 23, In: LINS; COSTA; VERAS (orgs.), *Nietzsche e Deleuze*, p. 23-44.

<sup>39</sup> DUARTE, *Som musical e “reconciliação” a partir de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, p. 83, In: KRITERION, p. 75-90.

desatentos e incapazes de um julgamento estético próprio, pois estão acostumados, em sua dependência intelectual, a se pautarem pela opinião dos críticos, pela tendência em voga e pela novidade. Esse contexto cultural é nitidamente determinado pelo predomínio de setores da sociedade preocupados apenas com a divulgação e a aceitabilidade de suas produções culturais de gosto duvidoso e focados prioritariamente na diversão. Essas considerações remetem a uma possível afinidade entre o pensamento de Nietzsche e alguns aspectos da crítica cultural de Adorno<sup>40</sup>, exemplificadas pelo tom “frankfurtiano” da passagem que se segue.

Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e, ademais, miseravelmente despida de originalidade, (...)<sup>41</sup>

Vinculando a decadência da arte à decadência da própria vida humana, é nos gregos que serão buscados valores que possibilitem uma recuperação da dignidade da vida e de sua aceitação<sup>42</sup>, recuperando a importância da sensibilidade e da realidade sensível, e com elas a importância do corpo e da vida humana, para poder fundar uma mudança na sociedade e nos valores ocidentais, uma mudança que possibilite uma existência mais plena de sentido, mais digna e feliz para os seres humanos.<sup>43</sup> Para tanto, será necessária uma estética que entenda a arte do ponto de vista do próprio artista, como um resultado das tensões internas de um sujeito autônomo e criador. Assim, na concepção estética madura de Nietzsche, a arte será, como

---

<sup>40</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, p. 85, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 81-94

<sup>41</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 133.

<sup>42</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 101 et seq.

<sup>43</sup> COPLESTON, *Nietzsche, filósofo da cultura*, p. 62 et seq.

veremos, uma manifestação do excesso de potência, uma celebração da vida, uma afirmação da existência e do contentamento em estar vivo, distanciando-se da concepção da arte como fuga da realidade inspirada pela metafísica schopenhaueriana da época de juventude.<sup>44</sup>

Um dos argumentos principais de *O Nascimento da Tragédia*<sup>45</sup>, e não desacreditado em nenhuma das autocríticas posteriores de Nietzsche, é o de que o mundo deve ser encarado como um fenômeno estético e não moral. Por outro lado<sup>46</sup>, o assim chamado ‘esteticismo’ de Nietzsche, uma das críticas possíveis a *O Nascimento da Tragédia*, não se projeta no sentido de colocar a humanidade para além das condutas morais, e sim de, na oposição entre política e cultura, dar a primazia a essa última, e não ao moralismo estático daquela.

Cumprido, portanto, não uma revolução político-social, e sim uma mudança educacional e cultural, fundamentada num novo modelo de pensamento, ou nos termos de Nietzsche, numa transvaloração dos valores. O que Nietzsche quer é uma política, e por consequência um Estado, que seja, nos moldes do que ele imaginava ser o Estado grego da época trágica, um meio para a realização da cultura e da grandeza humanas, e não uma política que se dedique unicamente à satisfação material.

O niilismo moderno seria<sup>47</sup>, portanto, enquanto fenômeno cultural, a incapacidade de uma estrutura social de dar as respostas adequadas às demandas que a vida humana traz consigo, dificultando a atribuição de sentido a essa existência. A experiência de uma crise moral ou metafísica na qual se opera uma disjunção entre a maneira como os homens encaram

---

<sup>44</sup> KESSLER, *L'esthétique de Nietzsche*, p. 13 et 14.

<sup>45</sup> E a sua própria autocrítica vai reforçar essa idéia. Cf. NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 18.

<sup>46</sup> ANSELL-PEARSON, *Nietzsche como pensador político*, p. 21 et seq.

<sup>47</sup> ANSELL-PEARSON, *Nietzsche como pensador político*, p. 48 et seq.

o mundo e o aparato conceitual no qual estão inseridos para que possam se localizar nesse mundo não é exclusividade moderna, pois é essa mesma crise o que Nietzsche aponta no ocaso da cultura trágica. É uma inadequação entre a experiência de mundo e as ferramentas herdadas da cultura para interpretar e adequadamente significar tais experiências. Os sintomas disso, já apontados por Nietzsche, são angústia social, degenerescência fisiológica, corrupção, enfraquecimento da cultura, pessimismo generalizado. O niilismo é encarado então tanto como experiência psicológica, como no caso do pessimismo grego, quanto como situação histórico-social e cultural, como no caso da crise da modernidade, pois em ambos se verifica o ponto comum do colapso dos valores morais que sustentam a sociedade de uma forma coesa e harmônica. A tarefa da cultura seria, portanto, a de vencer esse niilismo, falseando a sabedoria do deus Sileno.

## **4. A ARTE E A VIDA**

### **4.1 A JUSTIFICATIVA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA**

A concepção da existência como um fenômeno estético resulta em uma necessidade de encarar a filosofia não como um exercício de rigorosidade científica ou de reflexão moral, e sim como uma reflexão sobre a vida segundo critérios estéticos, e assim, conseqüentemente, uma reflexão sobre a própria arte. Ainda que a filosofia tenha em comum com a ciência o expressar-se conceitualmente, difere daquela através de seu objeto de reflexão, a vida, e o seu meio de expressão de vitalidade, a arte. Do contrário, tem-se uma filosofia subjugada à ciência, ao instinto de conhecimento exagerado que no contexto grego Nietzsche identifica com o racionalismo socrático, e que é um reflexo do enfraquecimento da vitalidade e um abandono dos valores que possibilitam uma existência poderosa e criativa. Mantendo-se fiel a esse procedimento, o pensamento nietzscheano inaugura uma nova abordagem da tarefa da filosofia, pois ao ultrapassar os limites da teoria do conhecimento e da ética, sua filosofia dedica-se à beleza e suas conseqüências para a vida humana, fazendo da capacidade afirmativa da existência inerente à arte a antítese ao pessimismo e ao niilismo enquanto

pensamentos negadores da vida.<sup>1</sup> O importante, nesse contexto, não é tanto o rigor argumentativo ou a consistência lógica dos enunciados, nem mesmo sua profundidade metafísica ou sua adequação à realidade empiricamente verificável, e sim a verdade que eles apresentam, seja através da filosofia, da arte ou dos mitos.<sup>2</sup> E essa verdade deve servir, em último caso, para permitir ao ser humano uma existência harmônica em relação à vida, a despeito de toda a dor e sofrimento que ela traz consigo. Por essa razão é que a arte salva a vida para si mesma, justificando a existência e o mundo como fenômeno estético e baseando a vida na aparência e na beleza, mesmo que essas sejam ilusão, perspectivismo e erro, pois apenas uma existência extremamente próxima da vida tem a necessidade e o privilégio de enxergar o mundo a través do véu da beleza que, longe de esconder a verdade, permite através de si compreendê-la.<sup>3</sup>

Mas essa ênfase na beleza e na aparência não quer dizer que a função da tragédia seja a de causar um contentamento, um apaziguamento, conformismo ou aceitação. Mesmo que tal noção seja sugerida em *O Nascimento da Tragédia*, uma visão posterior, a partir tanto de suas tentativas de autocrítica quanto de suas obras de maturidade, vai interpretar a tragédia como afirmação da vida, como aceitação ativa e não como apaziguamento passivo. Apesar de criticar a abordagem aristotélica da catarse e sua predominância na história do contexto cultural europeu tanto nos textos de juventude<sup>4</sup>, como *O Nascimento da Tragédia* e nos textos preparatórios a esse, quanto nas obras de seu período maduro, poderemos notar uma diferença de abordagem na opinião de Nietzsche a respeito desse assunto ao longo de suas obras. Se no

---

<sup>1</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 130.

<sup>2</sup> FURTADO, *A essência da vida na filosofia da arte em O Nascimento da Tragédia*, p. 11 et seq., In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 9-26.

<sup>3</sup> DIAS, *Arte e Vida no pensamento de Nietzsche*, p. 13 et seq., In: LINS; COSTA; VERAS (orgs.), *Nietzsche e Deleuze*, p. 9-21.

<sup>4</sup> BELO, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, p. 295 et seq.

período de influência schopenhaueriana e wagneriana ele aceita a tragédia como uma espécie de consolo metafísico de ordem superior, como um mascaramento da realidade insuportável através da arte, no período posterior, desligado e crítico da metafísica materialista, Nietzsche abordará o fenômeno estético como exclusivamente uma afirmação da vida, como uma celebração dionisiaca da existência, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos, afastando-se completamente de qualquer possibilidade de apaziguamento. Mesmo expondo todo o sofrimento do herói, a tragédia causará alegria, não como mascaramento da dor ou resignação, e sim como oposição ativa ao sofrimento, como resistência.

A afirmação da vida, mesmo em seus problemas mais estranhos e mais árduos; a vontade de viver, regozijando-se no sacrifício de seus tipos mais elevados, por seu próprio caráter inesgotável – é o que chamei dionisiaco, é nisso que acreditei reconhecer o fio condutor para a psicologia do poeta trágico. *Não* para se desembaraçar do medo e da piedade, não para se purificar de uma paixão perigosa por sua descarga veemente – como o entendeu Aristóteles, mas para se personificar a si mesma, acima do temor e da piedade, a eterna alegria do devir – essa alegria que ainda leva em si a *alegria do aniquilamento*.<sup>5</sup>

O milenar cânon aristotélico sobre a tragédia, sua função e efeitos é criticado<sup>6</sup> por Nietzsche quando esse afirma que os críticos de arte, estetas e simples espectadores e leitores que só conseguem enxergar na tragédia a purgação das paixões, a descarga patológica da catarse, o triunfo das ações nobres através da justiça poética, a maravilha da ordem moral do mundo, devem ser considerados como seres restritivamente morais, totalmente incapacitados de uma excitação estética, de uma experiência de verdadeira fruição, ficando assim impedidos de reconhecer a tragédia como a suprema arte, a manifestação artística na qual se unem harmonicamente as deidades antagônicas de Apolo e Dionísio. Contrariando o que diz

---

<sup>5</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 106.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 131 et 132.

Aristóteles em sua *Poética*, e afastando-se igualmente das concepções de tragédia vigentes em sua época, como as de Goethe e Schiller, Nietzsche afirma que a função da tragédia grega não é a de despertar a compaixão e o temor, e sim de providenciar uma atitude afirmativa frente à vida e ao sofrimento que lhe é inerente.<sup>7</sup> Afirma<sup>8</sup> ainda que o homem grego não ia ao teatro para ter as suas paixões purgadas através da catarse, e sim, movido por um estupendo impulso estético, ver belas falas, ver a eloquência do herói que consegue manter a clareza de espírito e falar detalhadamente, achando motivos, gestos e argumentos frente a situações nas quais a vida se aproxima do abismo e em que um ser humano normal perderia a razão e a capacidade de escolher palavras bonitas.

A psicologia da orgia como sentimento de vida e de força transbordante, dentro dos limites nos quais até a dor age como estimulante, me deu a chave da idéia do sentimento trágico, que foi desconhecido por Aristóteles e por nossos pessimistas.<sup>9</sup>

Nietzsche critica os efeitos apaziguadores, e potencialmente alienantes, da catarse no *deus ex machina* da tragédia Ática, ao sustentar que o sofrimento não deveria ser passível de redenção, pois apenas assim o espectador, identificando-se com o herói em sua agonia, poderia atravessar todos os estágios do sofrimento e retornar a sua ocupação diária reconciliado com a vida e todo o mistério e sofrimento que a cerca, pois teria realizado tal reconciliação por meio da libertação ocasionada pela energia catártica gerada pela verdadeira experiência do trágico<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> ARALDI, *Nilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 153.

<sup>8</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p. 107 et 108.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 106.

<sup>10</sup> ROSA, *A mentira não é boa para todos*, p. 102 et seq., In: DUARTE et alii (orgs.), *Kátharsis*, p. 101-106.

Nietzsche irá criticar a catarse expressamente enquanto sentimento estético-moral, ou seja, enquanto o sentimento de triunfo do homem justo sobre as dificuldades, situando-se, assim, muito além da essência da tragédia grega, pois carece de entusiasmo, de êxtase e embriaguez, sendo apenas um veículo de educação moral apreciado pelos moralistas inseridos em uma cultura filistina<sup>11</sup>, uma cultura decadente na qual se apresenta um excesso de artificialidade, e que ainda assim quer ostentar uma aura de saúde e vitalidade.

A despeito da pluralidade de interpretações sobre o tema da catarse aristotélica, Nietzsche se coloca no assunto a partir de uma tradição que remonta a Lessing<sup>12</sup>. Esse, um dos principais responsáveis pela migração do termo do âmbito da medicina para o da filosofia<sup>13</sup>, é um dos mais fortes expoentes da opinião que sustenta o caráter eminentemente moralizante das tragédias, através das quais não apenas o medo e o terror deveriam ser depurados, e sim todas as demais paixões, que se transmutariam, assim, em disposições virtuosas. A maneira pela qual as concepções moralizantes da tragédia e os efeitos da catarse se manifestam em Nietzsche é justamente pela recusa completa e pela ênfase da possibilidade contrária a tal interpretação. Uma vez que seu contexto cultural estivesse plenamente mergulhado naquelas tendências interpretativas moralizantes, Nietzsche procura o que lhe poderia fazer frente, o que lhe poderia servir de antítese, ou seja, a consideração da obra de arte não pelo prisma do espectador, e sim do autor, uma posição interpretativa de artista, e não de crítico de arte ou esteta. Desse modo, a arte seria experiência dionisíaca que tenderia não a

---

<sup>11</sup> KOFMAN, *O/Os Conceitos de Cultura nas Extemporâneas ou a dupla dissimulação*, p. 85 et 86, In: MARTON (org.), *Nietzsche Hoje?*, p. 77-109.

<sup>12</sup> FERRAZ, *Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche*, p. 235 et seq., In: DUARTE et alii (orgs.), *Kátharsis*, p. 234-242.

<sup>13</sup> No final dos anos 40, o filólogo e professor iugoslavo Petrusovski nega a ocorrência, em toda a obra aristotélica, do termo catarse com a semântica a qual estamos habituados, propondo que o termo, distorcido a partir das diversas traduções e comentários de Aristóteles ao longo dos séculos, apareça na obra original apenas como um processo fisiológico de purificação, de acordo, inclusive, com a teoria humoral hipocrática predominante na época, e não como um processo de melhoramento moral. Cf. FERRAZ, *Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche*, p. 234, In: DUARTE et alii (orgs.), *Kátharsis*, p. 234-242.

uma diminuição das paixões e ao apaziguamento e amortecimento da vida e sim ao seu extremo oposto, o dizer sim à vida que a fortalece através da aceitação do sofrimento.

É nesse contexto, justamente, que aparecem as críticas ao suposto esteticismo na tragédia, pois, assim que manifesta conteúdos conscientes, serve a algum propósito, serve ao propósito da classe de pessoas que proclamam como verdadeiros os valores que norteiam essa criação artística. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que a tragédia valorizada por Nietzsche, a tragédia de Sófocles e de Ésquilo, seja mera e ingenuamente estetizante ou sequer totalmente desprovida de conteúdos morais ou valor pedagógico. O caso é que esse tipo de obra de arte, que não dá respostas e se contenta em causar a dúvida, em fazer perguntas, muitas vezes sem uma resposta possível, essa arte que incomoda ao invés de confortar, serve amiúde muito mais para a elevação intelectual de seus espectadores do que a arte com conteúdos morais aparentes e que tem como um de seus pressupostos apaziguar os espíritos sofredores ou ensinar como se deve proceder no trato com a vida para não perturbar a ordem social.

O próprio Nietzsche<sup>14</sup> dirá que o fenômeno estético não exclui necessariamente o conteúdo moral, ou que a pureza artística não quer dizer uma vacuidade de sentido e ensinamento. Muito pelo contrário, pensar assim é o que seria extremamente prejudicial para a arte em geral e para os seus espectadores em particular. O que o autor vai criticar exatamente é o preconceito da estética sua precedente ao afirmar que o valor de uma obra de arte, e aqui fala mais especificamente do mito trágico, do teatro trágico grego, reside especificamente no seu conteúdo moralizante, de maneira que esse sistema de valoração não leva em consideração, ao julgar a arte, critérios estéticos, e sim apenas preconceitos morais.

---

<sup>14</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 141.

Frente a isso, não seria absurdo pretender que a arte exigisse, antes de tudo, pureza em seus critérios estéticos. Em um texto anterior a *O Nascimento da Tragédia*, inclusive preparatório a ele, *Introdução à Tragédia de Sófocles*, Nietzsche vai trazer, logo no início, alguns argumentos que possibilitarão discernir adequadamente entre a tragédia grega e o drama moderno que seria posteriormente avaliado por Benjamin. O conceito de “justiça poética” tão apreciado pela estética moralista que o precedeu choca-se diretamente com a ausência de vontade livre das tragédias antigas, anulando nelas o conceito de culpa, uma vez que não há escolha. Os dramas, de forma, portanto, radicalmente diferente ao que sucedia na tragédia Ática, permanecem aferrados a esse princípio de que a culpa e o sofrimento devem andar *pari passu*, e assemelham-se mais a um tribunal do que a uma representação artística<sup>15</sup>.

Mas é no desfecho dos novos dramas que se revela mais nitidamente o novo espírito não-dionisíaco. (...) Agora, que o gênio da música fugiu da tragédia, a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá tirar agora aquele consolo metafísico? Procurou-se por isso uma solução terrena para a dissonância trágica, o herói, depois de bastante martirizado pelo destino, colhia uma bem merecida recompensa em um magnífico casamento, em algumas homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador, a quem, após ter sido bastante maltratado e ter sido coberto de ferimentos, era ocasionalmente doada a liberdade.<sup>16</sup>

A dissonância é o recurso através do qual Nietzsche interpreta a existência humana, uma vez que ela consiste no fenômeno dionisíaco inicial, por meio do qual o homem poderia atingir diretamente o dionisíaco, o extremamente trágico da existência, sem ter que passar através da sua aplicação artística, através da sua transfiguração apolínea. A relação do homem com o feio e o desarmônico, com o essencialmente caótico na dissonância, nesse turbilhão

<sup>15</sup> NIETZSCHE, *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 40.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 107.

dionisíaco, consistiria em um jogo estético através do qual a vida se desenvolveria para extrair daí o prazer dionisíaco do jogo e da afirmação da vida, do fenômeno estético da existência.<sup>17</sup>

## 4.2 A ESTÉTICA ENQUANTO CRÍTICA DA CULTURA

Em *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche vai tecer suas primeiras críticas ao idealismo, tanto na arte quanto na filosofia, e se aproximar de um pensamento histórico, que terá na cientificidade a marca da virilidade de uma cultura superior, sem, no entanto, banir completamente o ilógico e o irracional da vida humana, considerando sempre os limites da racionalidade. Nietzsche apontará o “defeito hereditário dos filósofos”, a saber, considerar todas as coisas que analisam como imutáveis, como uma verdade eterna, como algo desprovido de um vir-a-ser. Esse erro metafísico, calcado na ilusão de estar de posse de uma coisa-em-si, se desdobra até sobre a linguagem, que muitas vezes é considerada como um verdadeiro conhecimento do mundo, e não apenas como um meio do intelecto humano de se relacionar com a vida. E a própria vida é, por esses filósofos, encarada como uma pintura estática sobre a qual tecem suas elucubrações, ao invés de ser considerada como um eterno fluir, um constante fluxo de acontecimentos.

Mas tudo veio a ser; *não há fatos eternos*: assim como não há verdades absolutas. – Portanto, o *filosofar histórico* é

---

<sup>17</sup> ARALDI, *Nihilismo, Criação, Aniquilamento*, p. 157.

necessário de agora em diante e, com ele, a virtude da modéstia.<sup>18</sup>

Simultaneamente a esse rigorismo científico consciente, é tecida uma crítica à situação atual da arte, com a conseqüente condenação dos artistas como ilusionistas, que desviam, através da evocação dos mitos e dos acontecimentos grandiosos, os seus espectadores das verdadeiras reflexões que a arte poderia suscitar sobre a existência. Essa sua crítica à arte enquanto uma consolação metafísica - pois é nesse contexto que ela é encarada no momento em que tais críticas são tecidas - aponta uma saída para o impasse da questão estética, a saber, a sabedoria que vem desde os gregos de que a arte é, acima de tudo, afirmação da vida, na qual a beleza reside na aceitação do mundo, e não em uma tentativa de fuga dele.

Aqueles pressupostos [metafísicos], porém, são falsos: que posição agora, depois desse conhecimento, resta ainda para a arte? Antes de tudo ela [a arte] ensinou, através de milênios, a olhar com interesse e prazer para a vida em todas as suas formas e a levar nossa sensação tão longe que finalmente exclamamos: ‘Seja como for a vida, ela é boa!’<sup>19</sup>

Apesar de uma certa hostilidade em relação à arte e aos artistas em *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche reconhecerá posteriormente, de um modo mais maduro, e inclusive um balanço geral de seu pensamento nos autoriza a afirmá-lo, uma relação intrínseca entre a arte e a vida, e entre a vontade de ilusão e a possibilidade de afirmação da vida<sup>20</sup>. Dessa forma, sendo a filosofia uma forma de ilusão que possibilita a vida, portanto, uma mentira, a sua própria filosofia não deve ser encarada como uma verdade última, mas apenas como mais uma ficção, mais uma interpretação do mundo, mais uma ilusão estética

---

<sup>18</sup> NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano*, In: OS PENSADORES, p. 71.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano*, In: OS PENSADORES, p. 84.

<sup>20</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 177.

justificativa da existência. Sua superioridade intelectual residiria no fato de que ele reconhece essa fragilidade de seu pensamento, ao passo que os demais artistas e filósofos, os idealistas que ele tanto condena, julgam que suas interpretações são a verdade última da existência, esquecendo-se da modéstia como virtude filosófica<sup>21</sup>. Essa humildade já estava presente em sua juventude, quando, em *Introdução Teorética*, analisando o processo de formação do conhecimento humano, coloca a verdade como metáfora, como uma interpretação do mundo.

Portanto, a partir dessa posição humilde tanto em relação ao conhecimento quanto a sua própria filosofia, será possível afirmar que Nietzsche reconhece que o conhecimento não é capaz de tudo abarcar. Sua aceitação do caráter interpretativo da verdade coaduna-se com sua fidelidade à veracidade, através da qual a posição de superioridade do sábio enquanto possuidor da verdade vai ser colocada ao largo, cedendo lugar à posição do humilde amante do conhecimento, do filósofo verdadeiro. Nisso, contrapõe os gregos pré-socráticos, com suas interpretações de mundo, aos idealistas alemães, vinculados a uma tradição metafísica cristã, portanto transcendente, e que por isso mesmo não estão aptos a perceber os mistérios imanentes da existência.

Após *Humano, Demasiado Humano*, a estética nietszcheana passará a ser pensada em termos de uma forte afirmação da beleza sensível e da arte como afirmação da vida<sup>22</sup>. Em *A Gaia Ciência*, o princípio fundamental dessa nova estética, a afirmação como capacidade de

---

<sup>21</sup> Adorno também condena a necessidade de estar sempre com a razão que se percebe em alguns intelectuais. Tal ingenuidade, como Adorno a chama, está presente em qualquer ocasião na qual um filósofo ceda à tentação de persuadir. A atitude correta, plena de autocrítica, seria não convencer o adversário da correção de seus pensamentos e sim lhe demonstrar a inverdade dos pensamentos dele. O debate não deve focar a verdade, mas sim a possibilidade de uma crítica a si mesma, onde, assim como Nietzsche, a lealdade não seja para com a verdade como uma conquista última, e sim à veracidade como possibilidade da verdade de criticar a si mesma. Àquele que pretende fazer filosofia é vedada a vaidade de estar certo e demonstrá-lo, pois a simples vontade de possuir a verdade está diretamente oposta àquilo que a filosofia, enquanto exercício de dialética, se propõe. Cf. ADORNO, *Minima Moralia*, p. 60.

<sup>22</sup> MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 178 et seq.

embelezar o mundo, herança do comportamento estético dos gregos frente às ameaças da vida e aos sofrimentos da existência, será enunciada através do princípio de *Amor Fati*. A afirmação como expressão da força de vida, privilégio dos espíritos fortes, abarca qualquer possibilidade da existência, atribuindo beleza a tudo. Assim, mesmo o transitório, o mutável, enquanto manifestação da finitude humana, não será mais fonte de angústia, pois, ao aceitar e afirmá-lo, até mesmo a morte, a dor e o sofrimento, serão tornados belos. A beleza é a necessidade no mundo, a inevitabilidade à qual o artista diz sim, que torna belo até mesmo o monstruoso, como símbolo de sua força, fazendo do caos e da harmonia apenas duas formas distintas de manifestação da mesma força, a força afirmativa e criadora da beleza.

Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura.<sup>23</sup>

Com essa concepção, Nietzsche define seu afastamento de uma estética do sublime, uma estética idealista e metafísica que coloca a arte como um consolo aos que sofrem, e define sua relação com uma estética ativa e criadora, que seja um reflexo do contentamento com a vida. Essa noção de arte como excesso de potência será ainda a arte entendida enquanto domínio do deus Dionísio, mais do que artista, agora visto como deus filósofo, não mais vinculado ao sublime e indizível da natureza que deve ser mascarado através da beleza harmonizadora de Apolo, e sim o profeta de uma nova filosofia e de uma nova arte, de uma nova humanidade e de um novo mundo, no qual a arte se imiscui à própria vida, surgindo dela

---

<sup>23</sup> NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p. 272.

e causando-a. Esse é o ensinamento que Nietzsche traz dos gregos, o amor à fatalidade, e não a fuga, o embelezamento da vida em todos os seus aspectos, agradáveis ou não, através de uma profunda alegria e gratidão pela existência.

Não adianta: é preciso questionar impiedosamente e conduzir ao tribunal os sentimentos de abnegação, de sacrifício em favor do próximo, toda a moral de renúncia de si: do mesmo modo a estética da ‘contemplação desinteressada’, com a qual a emasculação da arte procura hoje, sedutoramente, criar uma consciência tranqüila. Há encanto e açúcar demais nesses sentimentos de ‘para os outros’, de ‘não para mim’, para que não se tenha a necessidade de desconfiar duplamente e perguntar: ‘não seriam talvez – *seduções*?’<sup>24</sup>

Assim, o conceito estético de contemplação desinteressada serve aos propósitos da dominação moral, que Nietzsche trata aqui pelo nome de *sedução*. E sua crítica ao desinteresse abarca igualmente as ações desinteressadas, ou o elogio do agir altruísta, que, portanto, não passa de uma ilusão, de um erro de interpretação moral das ações. Nietzsche está ciente de que, num contexto cultural como o moderno, não existe terreno imune aos interesses egoístas, por mais que esses estejam escondidos sob o véu encobridor do altruísmo e da gratuidade, nem nos fenômenos artísticos nem nas mais ínfimas atitudes cotidianas está ausente a perfídia da hipocrisia que sustenta a convivência fingida dos seres humanos nesse modelo de sociedade.

Houve filósofos que souberam dar a esse assombro popular uma expressão sedutora e místico-supraterrena (- talvez por não conhecerem de experiência a natureza superior?) – em vez de constatar nuamente a verdade

---

<sup>24</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 40.

simples de que a ação ‘desinteressada’ é uma ação muito interessante e interessada, contanto que...<sup>25</sup>

Dessa maneira, Nietzsche demonstra o quanto as ações desinteressadas, ou seja, a compaixão e a caridade dentro de um contexto moral, são, na verdade, ações muito bem planejadas e com um objetivo particular e egoísta bem definido. Além disso, demonstra o quanto os valores estéticos estão em harmonia com os valores morais na sociedade moderna, de maneira que esses preconceitos estéticos estejam de acordo e a serviço da dominação subjetiva e moral da sociedade contemporânea, caracterizando uma arte moralizante e pedagógica, uma arte intencional, desprovida de autonomia e subserviente à ordem social e seus interesses de dominação moral e, conseqüentemente, política.

A luta contra a finalidade na arte é sempre uma luta contra as tendências moralizadoras na arte, contra a subordinação da arte à moral. (...) Quando foi excluída da arte a finalidade de moralizar e de melhorar os homens, não se segue ainda que a arte deva carecer em absoluto de uma finalidade, sem objetivo e desprovida de sentido, numa palavra, a arte pela arte – uma serpente que morde a própria cauda. (...) A arte é o grande estimulante da vida: como se poderia chamá-la sem finalidade, sem objetivo, como se poderia chamá-la a arte pela arte?<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, p. 126.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 78.

- SEGUNDA PARTE -

**ADORNO**  
E A RECEPÇÃO DA CRÍTICA DE NIETZSCHE À CULTURA EM  
*DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

# 1. OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO ESCLARECIMENTO

## 1.1 CONCEITUALIZAÇÃO

A crítica ao esclarecimento pode ser vista, em um primeiro momento<sup>1</sup>, como uma crítica severa da racionalidade, mais especificamente da racionalidade ocidental moderna manifestada na sociedade através de conceitos como materialismo, mecanização e coisificação, e que muitas vezes deixa de lado a reflexão de que onde se acusa um excesso de racionalidade, se dá justamente uma carência dela. Por isso que o processo de esclarecimento, que é o do progressivo domínio sobre a natureza realizado através da racionalidade, deve ser encarado verdadeiramente como um estado no qual culmina uma irracionalidade difusa, no qual as estruturas racionalmente projetadas terminam por ocasionar um opressivo ordenamento racional da humanidade, que eliminam a consciência individual na mesma medida que reforçam uma ordem irracional de constelações de poder que se auto-sustentam. A dificuldade de adaptabilidade do indivíduo, agora dotado de uma enorme autonomia individual e de ferramentas crítico-rationais, a um mundo administrado, a um mundo que necessita da propaganda para legitimar sua existência por saber que é fragilíssima a sua

---

<sup>1</sup> ADORNO, *Razão e revelação*, p. 29 et seq., In: *Stichwoerthe*, p. 26-36.

legitimidade, pode direcionar as críticas à própria racionalidade, que é, em último caso, o que faz com que o sujeito pensante perceba a ausência de sentido de seu mundo.

O esclarecimento dos tempos modernos esteve desde o começo sob o signo da radicalidade: é isso o que o distingue de toda etapa anterior da desmitologização. (...) Cada passo foi um progresso, uma etapa do esclarecimento. Mas, enquanto todas as mudanças anteriores (do pré-animismo à magia, da cultura matriarcal à patriarcal, do politeísmo dos escravocratas à hierarquia católica) colocavam novas mitologias, ainda que esclarecidas, no lugar das antigas (o deus dos exércitos no lugar da Grande Mãe, a adoração do cordeiro no lugar do totem), toda forma de devotamento que se considerava objetiva, fundamentada na coisa, dissipa-se agora à luz da razão esclarecida.<sup>2</sup>

Por isso que, em seu sentido mais primordial, o esclarecimento é uma promessa de libertação do homem de seu medo da natureza e de suas potências, o medo da dissolução do indivíduo na totalidade. O apelo aos deuses, ou seja, o recurso da mitologia, já não serve mais porque esses próprios deuses têm no medo humano daquilo que representam a sua definição, de maneira que o homem só julga estar livre do medo quando nada mais houver a ser conhecido, denunciando desse esclarecimento sua tendência totalitária. O caminho do esclarecimento, como radicalização da angústia mítica, é o de desmitologizar o mundo na tentativa de acabar com a fonte do medo, o desconhecido e o incomensurável, o que está de fora da capacidade humana de conhecer. “Nada mais pode ficar de fora, pois a simples idéia do ‘fora’ é a verdadeira fonte de angústia...”<sup>3</sup>

Recorrendo ao pensamento de Francis Bacon para expor e criticar a racionalidade científica ocidental, Adorno e Horkheimer demonstram como o desencantamento do mundo

---

<sup>2</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 91.

<sup>3</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 29.

orientado pelo cientificismo tem a sua raiz na organização patriarcal, pois é um modelo de conhecimento que visa a dominar, é um conhecimento que varre pra sempre qualquer traço de superstição para melhor controlar os objetos conhecidos, a saber, a natureza desencantada. Por isso a forma das ciências dedutivas reflete ainda a hierarquia e a coerção, pois elas são o fruto de uma forma de pensamento que teve a sua origem na dominação social nas culturas patriarcais com as quais o pensamento ocidental iniciou o seu processo de desencantamento do mundo. A própria divisão compartimentada dos domínios do conhecimento e sua hierarquização refletem apenas o que já ocorre na sociedade produtiva que gera esses conceitos como uma teorização de suas práticas correntes.

As categorias metafísicas não são mera ideologia a encobrir o sistema social, mas expressam ao mesmo tempo, respectivamente, a essência dele, a verdade a seu respeito, e nas alterações por que elas passam sedimentam-se as alterações das experiências mais importantes.<sup>4</sup>

Os próprios conceitos filosóficos sobre os quais Platão e Aristóteles balizam sua filosofia estão arraigados na efetividade da sociedade grega clássica, são conceitos oriundos da praça do mercado de Atenas e fundamentam, além dos valores morais e das categorias metafísicas, a própria estrutura cultural e psicológica que sustenta a sociedade grega clássica.<sup>5</sup> Assim, sua pretensão de validade universal estava calcada na própria linguagem como veículo de justificativa da dominação, e as categorias metafísicas eram os conceitos que explicavam as razões pelas quais o mundo era assim mesmo, para que os que já eram dominados pela

---

<sup>4</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 202.

<sup>5</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 35.

força o fossem também pela razão. “A transformação de categorias epistemológicas em morais é um fato que se repete na história da filosofia.”<sup>6</sup>

Nesse sentido, é através da técnica que os homens pretendem se valer desse conhecimento para melhor dominar as coisas conhecidas e poder mais eficientemente empregá-las de acordo com o objetivo visado, que nunca é o de criar conceitos ou imagens, e sim o próprio método, o aumento do capital, a melhor apropriação do trabalho alheio. Tal modalidade de conhecimento é o de um saber instrumentalizado, que não tem como finalidade o conhecimento por si mesmo, e sim as conseqüências desse conhecimento. Assim como o conhecimento desinteressado passa a designar uma espécie de lascívia ou soberba, sendo sempre assimilado à pedanteria e prolixidade, o saber instrumental com o qual os homens se debruçam sobre a natureza serve antes de tudo para melhor dominá-la e aos próprios homens. Esse desencantamento, ao contrário do que pode parecer, não tem como objetivo arrancar os véus da verdade para ter a ela um acesso mais imediato: a razão instrumental não se importa com a verdade, e sim com o método empregado para se chegar a determinado conceito válido. A exatidão desse pensamento, sua falta de maleabilidade, é a arma mais contundente na luta por desencantar o mundo, a do pensamento tão restrito que funciona sempre e não admite a existência de nada para além dos limites que impõe a si mesmo, ainda que a duras penas. “Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos.”<sup>7</sup> Apesar disso, os mitos que o esclarecimento derruba são, eles próprios, um produto do pensamento racional que culminará no esclarecimento. Além de narrar e explicar, os mitos também querem fixar os acontecimentos e suas explicações estão sempre de acordo com a doutrina na qual estão inseridos. Portanto, os mitos vão sendo racionalizados paulatinamente, até chegarem a sua dissolução no logos pensante, mas não sem antes terem passado,

---

<sup>6</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 43.

<sup>7</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialéctica do Esclarecimento*, p. 20.

obviamente, por diversos estágios em sua caminhada rumo ao completo desencantamento. Um desses estágios pode ser encontrado nas teorias cosmogônicas dos filósofos pré-socráticos, e antes deles na hierarquia fixada por Homero e a correspondência entre as divindades olímpicas e os elementos da natureza e astros com os quais elas não mais compartilham sua essência, e sim apenas representam poeticamente.

O mundo como um gigantesco juízo analítico, o único sonho que restou de todos os sonhos da ciência, é da mesma espécie que o mito cósmico que associava a mudança da primavera e do outono ao rapto de Perséfone.<sup>8</sup>

O esclarecimento regride à mitologia da qual jamais escapa, pois, na descrição da realidade que faz, procede como o mito, apaziguando o pensamento em relação ao que não pode ser mudado, identificando a ordem existente, quer seja a vida, a morte, o destino, a dominação do mundo, o processo cíclico dos acontecimentos, a dominação social, etc., com a realidade imutável, e aniquilando, assim, a esperança. A submissão ao fato dado enfraquece a possibilidade de resistência ao aspecto totalizador do esclarecimento, pois faz com que até mesmo o novo seja apenas decorrente daquilo que já estava pré-ordenado, fazendo dele, na verdade, o antigo. Mas o que na verdade fica privado de esperança não é exatamente a existência, e sim o saber que se apropria dela. No domínio do conhecimento racional e científico se está infalivelmente condenado a lidar sempre com os mesmos fatos, mas não na esfera da vida, onde, apesar de atacar sempre, o esclarecimento não é capaz de subjugar definitivamente o mito.

O princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito. A insossa sabedoria para a qual não há nada

---

<sup>8</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 39.

de novo sob o sol, (...) reproduz tão-somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era.<sup>9</sup>

Podemos notar, porém, que na querela entre o esclarecimento e o mito, aquele o acusa de antropomorfismo e de se basear em verdades subjetivas projetadas num plano objetivo sem atentar para o fato de que ele mesmo, o esclarecimento, é um subjetivismo, oriundo, inclusive, daquele pensamento mitológico com o qual o homem projetava sua subjetividade nas potências da natureza e na teleologia do cosmos, culminando na projeção de suas próprias “verdades”, aquelas que melhor lhe convinham.

Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia.<sup>10</sup>

Sua maneira de atacar os mitos é, como vimos, acusá-los de antropomorfismo, afirmar que o sobrenatural, o incompreensível, o transcendente são apenas o medo injustificado dos homens do que eles não conhecem, mas que ainda assim pertence tranquilamente ao natural e pode ser racionalmente não apenas conhecido como, claro, dominado. Assim, reduz-se qualquer figura mítica ao sujeito cognoscente, e o antropomorfismo, o antropocentrismo, vão, para melhor controlar, reduzindo as multiplicidades e potencialidades do mundo a uma unidade. Na sociedade burguesa, aquilo que não se reduzir ao denominador comum dos números, e posteriormente à unidade como mercadoria, não pode ser enquadrado na categoria das coisas existentes. E a lógica do mercado, que preza pela indiferença quanto à origem daqueles que nele vêm negociar, denuncia a dissolução das qualidades únicas e específicas de cada um em uma massa homogênea e anônima, forçando os homens a uma real conformidade

---

<sup>9</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 26.

<sup>10</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 26.

entre si na mesma medida em que esses permitam que suas potencialidades inatas sejam esmagadas pela sua redução ao estado de consumidores tão padronizados quanto as mercadorias que consomem por impulso. “Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual.”<sup>11</sup> A frase irônica causa a descontração necessária para poder encarar o terrível fato que seus autores apontam a seguir, a saber, o fato de que, como os homens nunca se tornaram inteiramente iguais uns aos outros por conta própria e espontaneamente, o esclarecimento sempre esteve muito ligado ao caráter repressivo inerente à civilização, à negação de cada indivíduo através da coletividade manipulada das sociedades repressivas, da massificação cultural e da coerção social.

E a relação desse sujeito cognoscente com o mundo que foi reduzido a ele não pode ser outra que uma relação de dominação, justificando a afirmação baconiana de que conhecimento é poder, pois, assim como o mito se converte em esclarecimento, a natureza se converte em mera objetividade, fazendo com que o homem pague um preço por sua capacidade de dominar a natureza, que é o seu afastamento radical dela. Esse afastamento faz com que as coisas percam a sua especificidade, de maneira que tudo termine por ser homogeneizável e fungível, pois nada vale por si só, as coisas valem por aquilo que estão representando. Mas a separação entre homem e natureza, o afastamento radical entre dominador e objeto dominado não é a única consequência funesta do processo de desencantamento do mundo. “O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 27.

<sup>12</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 40.

E tal desencantamento tem como objetivo, e é assim que Adorno e Horkheimer abrem o capítulo de *Dialética do Esclarecimento* sobre o próprio conceito, “livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores”.<sup>13</sup> O que não trouxe ao mundo a gloriosa luz da razão, senão ofuscou-o com o brilho de uma calamidade triunfal através do desencantamento do mundo que, como já dissemos, era o programa desse esclarecimento.

O esclarecimento transcende, assim, a forma através da qual tem historicamente entendido a si mesmo. Já não é apenas desmitificação como *reductio ad hominem*, senão também o inverso, *reductio hominis*, ou seja, como percepção do engano que é o sujeito auto-estilizado em Absoluto. O sujeito é a forma tardia do mito, e, no entanto, igual à mais antiga.<sup>14</sup>

Tal temor denuncia e corrobora um dos aspectos do esclarecimento já apontados pelos seus teorizadores: “O esclarecimento é totalitário.”<sup>15</sup> Ou seja, por reconhecer-se ainda nos mitos, o esclarecimento, assim como eles, tem para si que seu dever é abarcar todos os aspectos da vida humana, deve sanar qualquer dúvida e desestimular a produção de questionamentos e saberes que não podem caber nele. “Não pode haver nenhum mistério, mas tampouco o desejo de sua revelação.”<sup>16</sup> Por isso extrai seu poder assimilando as resistências que encontra, desmistificando qualquer maneira de proceder que lhe seja alternativa. Em sua tentativa desesperada de acabar com o mito, o esclarecimento procede cada vez mais dogmaticamente, cada vez mais infundadamente assemelhando-se àquele.

A força da consciência alcança seu próprio engano. Esse é reconhecível racionalmente quando a racionalidade perde o controle e se desprende de si mesma, convertendo-se

---

<sup>13</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 19.

<sup>14</sup> ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 187.

<sup>15</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 22.

<sup>16</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 20.

verdadeiramente em mitologia. (...) A imposição da autarquia condena o pensamento ao vazio. Ao fim esse se converte subjetivamente em estupidez e primitivismo.<sup>17</sup>

A esse processo de dominação, Adorno contrapõe a mimese enquanto modelo de relação do homem com a natureza. A mimese, dominação estética da natureza, guarda com sua correlata, a dominação econômica, algumas semelhanças, mormente em seus traços principais, mas ao mesmo tempo, tende a situar-se em um ponto de vista crítico em relação àquela, por ocasião da presença do momento estético que lhe é imanente, o que lhe aproxima ainda mais da magia.

No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a essa por semelhança ou pelo nome. A relação não é a da intenção, mas do parentesco. Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimesis, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto.<sup>18</sup>

E é justamente o movimento mimético que atua de modo imunizante contra a sedução do tornar-se dominador. A categoria adorniana de mimese se diferencia tanto da mimese platônica, que tem um sentido pejorativo, o de colocar o artista como um mentiroso, quanto da aristotélica, que coloca a imitação como natural ao homem e responsável pela obtenção do conhecimento. Mimese, na filosofia adorniana, é a categoria que abrange todas as relações equilibradas do homem com a natureza.<sup>19</sup> Nem dominação expropriativa, nem mimetismo subserviente, a mimese é uma forma de relação harmônica do homem com seu mundo. Mimese e racionalidade se interpenetram, portanto, em um mútuo pertencimento e realizam sua dialética adequadamente no equilíbrio da relação entre sujeito e objeto.

---

<sup>17</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 152.

<sup>18</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 25.

<sup>19</sup> DUARTE, *Mimesis e Racionalidade*, p. 136.

Tal processo foi nomeado por Adorno como espiritualização (*Vergeistigung*)<sup>20</sup>, ou seja, a garantia de autonomia e realização da arte a despeito de sua perigosa semelhança com o proceder científico. A espiritualização é, portanto, o freio desse processo de dominação da natureza externa, no intuito de uma interiorização desse domínio no seio da obra de arte. Assim, a estética de Adorno é importante para esse enfoque, uma vez que, em seu pensamento, é a arte que tem a capacidade de garantir a mediação entre um estado de coisas desesperador e um que possibilite uma filosofia baseada na esperança.

## 1.2 ESCLARECIMENTO E *DIALÉTICA NEGATIVA*

Apesar de Adorno dizer com suas próprias palavras, no Prólogo à *Dialética Negativa*<sup>21</sup>, que não existe uma continuidade entre ela e seus outros escritos, pois qualquer continuidade seria um esboço de sistema, e é exatamente contra a sistematicidade que o texto da dialética negativa vai lutar, as referências à *Dialética do Esclarecimento* que fizemos no parágrafo acima insinuam, por nossa conta, que as relações entre as duas obras vão muito além dos títulos pelos quais são conhecidas. Se a obra sobre o esclarecimento foi chamada por Habermas de *o livro negro*, a outra deveria receber um epíteto ainda mais grave se o seu título, *Negativa*, já não servisse para evidenciar o quanto mergulha na escuridão da própria filosofia, tornando-se, segundo Márcia Tiburi<sup>22</sup>, cada vez mais maldita na medida em que derruba impiedosamente os alicerces da tradição e insinuando que é o pressuposto teórico ou

---

<sup>20</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 111 et passim.

<sup>21</sup> ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 7.

<sup>22</sup> TIBURI, *Uma outra história da razão e outros ensaios*, p. 24.

uma continuação e confirmação do projeto iniciado com a *Dialética do Esclarecimento*. Qualquer ligação entre a dialética negativa e os demais textos de Adorno se dará, portanto, principalmente pela descontinuidade entre eles, ou seja, pelo parentesco que não se expressa de uma forma sistemática e sim em um esquema em que os conceitos todos, embora independentes ou aforismáticos, se manifestem dentro da totalidade de seu pensamento da mesma maneira que uma pastilha se comporta em relação ao mosaico.

Pensar a relação entre teoria estética e dialética negativa é mais do que considerar duas obras, uma frente à outra. É avaliar duas concepções teóricas que tentam ultrapassar a própria condição da teoria.<sup>23</sup>

A *Dialética Negativa* é uma reflexão, um posicionamento crítico frente à tradição e que poderá ser interpretado como uma crítica ao sistema, em um nível maior e à própria noção de identidade, em um nível mais específico: “O todo é o não-verdadeiro.”<sup>24</sup> A falsidade do sistema reside, portanto, em sua pretensão à totalidade, que se sustenta unicamente sobre o princípio de identidade que, por sua vez, está instaurado sobre uma determinada forma de subjetividade que se encontra facilmente em filosofia, a subjetividade constitutiva, doadora de sentido às coisas a partir de si, e que já aparece como alvo de críticas em outros escritos de Adorno e dos demais pensadores da Teoria Crítica<sup>25</sup>, como se evidenciou nos textos da *Dialética do Esclarecimento* analisados acima.

---

<sup>23</sup> TIBURI, *Uma outra história da razão e outros ensaios*, p. 217.

<sup>24</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 42.

<sup>25</sup> Entre eles, além de Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Max Horkheimer, segundo o qual a teoria crítica é uma maneira de investigação científica diferenciada da teoria tradicional, positivista e pretensamente imparcial, para aliar rigor de pesquisa com posicionamento político ao mesmo tempo em que engloba diversos aspectos de uma mesma reflexão ao invés de isolar os conhecimentos em áreas incomunicáveis e que tem, como objetivo, contribuir intelectualmente para a construção de uma sociedade mais racional e mais justa para o proveito da humanidade. Cf. HORKHEIMER, *Teoria tradicional y teoria crítica*, passim.

Enquanto a consciência tenha que tender por sua forma à unidade, quer dizer, enquanto meça o que não lhe é idêntico com sua pretensão de totalidade, o não-idêntico terá que parecer divergente, dissonante, negativo.<sup>26</sup>

O sujeito cartesiano e idealista, ponto fixo, ainda que tênue, sobre o qual são construídos os castelos de cartas dos sistemas filosóficos, é o sujeito que será severamente criticado pelo pensamento adorniano.

A metafísica ocidental foi, com exceção dos hereges, uma metafísica através de uma ranhura. A divinização do sujeito – por si um mero fator limitado – foi castigada com a reclusão eterna em seu eu.<sup>27</sup>

No lugar daquele, Adorno apontará para um sujeito cindido, alquebrado, incapaz de sustentar qualquer sistema, uma vez que, conforme as reflexões da *Dialética do Esclarecimento*, ele próprio já é objeto dentro de um sistema. E a crítica à identidade não se faz simplesmente por sua individuação, como uma consciência da coisa consigo mesma ou como particularidade, e sim a abjeta igualação do não-igual, a imperiosidade de um princípio soberano de homogeneização de todas as coisas em direção à sua completa fungibilidade, contrariamente à dialética negativa, que preserva o não-idêntico para assim respeitar a identidade da coisa consigo mesma: “o que seria diferente é igualado.”<sup>28</sup> A violência desse processo se dá no momento em que ele reproduz a contradição que pretendia extirpar, através da eliminação conceitual de qualquer diferença ou contradição, e mascarando sua agressão como síntese, sem que ela passe de uma síntese forçada e de uma adequação grosseira da coisa ao sujeito. “O nome de dialética começa dizendo que os objetos são mais que o seu

---

<sup>26</sup> ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 14.

<sup>27</sup> ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 143.

<sup>28</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 26.

conceito, que contradizem a norma tradicional da *adequatio*.<sup>29</sup> Porém nem a unidade subjetiva nem o absoluto que ela pretende sustentar são verdadeiros, do ponto de vista conceitual, o que deixa entrever que tanto o sistema, representante do espírito absoluto, quanto a idéia de totalidade não passam de preconceitos questionáveis. “A consciência de que a totalidade conceitual é uma ilusão só dispõe de um recurso: romper imanentemente, ou seja, *ad hominem*, a aparência da identidade total.”<sup>30</sup>

Uma nova maneira de abordar a relação do sujeito com o objeto necessitará também de uma nova lógica, que não seja a lógica positivista da construção das verdades, e sim uma lógica do desmoronamento<sup>31</sup>, através da qual seja evidenciada a impossibilidade de tocar as coisas através da conceitualização e a ruína do próprio sujeito em meio ao dismantelamento de seu *status* de privilegiado na relação de conhecimento entre ele e o objeto, desinvestindo-o de sua potência, e permitindo um retorno do sujeito a si mesmo após o seu abismamento nas coisas. É justamente a recuperação da primazia do objeto e o fim de sua submissão ao sujeito o que possibilita a reviravolta da teoria adorniana em direção a uma teoria crítica e que possa dar à estética toda a importância que lhe é devida, pautada em uma outra espécie de lógica, radicalmente diferente da lógica linear e construtiva que sempre serviu às teorias tradicionais.<sup>32</sup>

Sua lógica é a do desmoronamento: a figura armada e objetualizada dos conceitos que o sujeito cognoscente tem

---

<sup>29</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 13.

<sup>30</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 13.

<sup>31</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 148 et seq.

<sup>32</sup> TIBURI, *Uma Outra História da Razão e Outros Ensaíos*, p. 216.

imediatamente ante si. Sua identidade com o sujeito é a falsidade mesma.<sup>33</sup>

Só a lógica do desmoronamento permitiria, então, uma forma diferente de experiência reflexiva, na qual o sujeito, após sua experiência limítrofe com os objetos e o reconhecimento de sua incapacidade de plena e conceitualmente alcançá-los, aceite que ele mesmo não constitui mais uma unidade doadora de sentido à realidade. O desmoronamento que guia a lógica ilustra a decomposição crítica da mediação tradicional entre sujeito e objeto na qual esses apenas se identificavam por meio de uma síntese quase violentadora, que operava mediante a identificação do objeto ao sujeito, e dá lugar a uma lógica que possibilita um saber que concorda com o objeto.<sup>34</sup>

Toda relação não deformada, talvez até mesmo aquilo que é conciliador na vida orgânica, é um dom. Quem se torna incapaz disso por força da lógica da coerência faz de si uma coisa e deixa-se congelar.<sup>35</sup>

Mais do que uma dialética que simplesmente abre mão da síntese, a dialética negativa é um procedimento crítico que sempre se debruça criticamente não apenas sobre o mundo que analisa como sobre si mesmo, é, a uma vez, crítica e autocrítica<sup>36</sup>. “O movimento dialético é autocrítica da filosofia; nesse sentido é filosófico.”<sup>37</sup> O que a dialética negativa quer mostrar é a tarefa do filósofo como funâmbulo, pois depois de derrubado dialeticamente todo e qualquer chão, todo fundamento inquestionável sobre o qual possa se assentar o conhecimento na perspectiva da filosofia tradicional, o que resta é a vertigem teórica de uma filosofia realizada

---

<sup>33</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 148.

<sup>34</sup> TIBURI, *Uma outra história da razão e outros ensaios*, p. 30.

<sup>35</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 36.

<sup>36</sup> TIBURI, *Notas e esboços da Dialéctica do Esclarecimento de Theodor Adorno e Max Horkheimer*, p. 36, In: *Filosofia Unisinos*, v. 4, n. 7, p. 31-47.

<sup>37</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 156.

como uma aventura, de uma filosofia que tenha que perder a esperança da totalidade<sup>38</sup>, e que não aponta para o conforto do universal e ideal, e sim ao espinhoso terreno do particular, do recalcado. O que não quer dizer que a dialética negativa seja uma metafísica sobre o nada, sem fundamento algum, e sim que não é o fundamento, o chão firme, que monopoliza a atenção do pensamento em seu esforço.

Ao invés de reconhecer até que ponto, inclusive em sua mais íntima constituição, inclusive em sua verdade mais imanente, dependia da totalidade, a monopolizou como se fora objeto seu. Somente uma filosofia que se despoje de tal ingenuidade vale de algum modo a pena de seguir sendo pensada.<sup>39</sup>

A dialética negativa se opõe, portanto, à dialética positiva hegeliana de maneira que, enquanto a última queria ser o auge da filosofia ocidental, insuperável por qualquer modalidade de pensamento, aquela quer ser superada apenas pela ausência de sua necessidade, ou seja, por um mundo reconciliado entre seus opostos de uma maneira tal que as condições injustas e más da existência tenham desaparecido e a filosofia, impregnada de dialética negativa, já seja desnecessária. “Dialética é a ontologia da falsa situação; uma situação justa não necessitaria dela e teria tão pouco de sistema quanto de contradição.”<sup>40</sup> Não implica, ainda assim, que a dialética se desvie da realidade num giro irracionalista, mas que a própria realidade deva ser revista e transformada em direção a uma utopia que se realize efetivamente, na matéria, no mundo humano, na imanência da sociedade.

No fim das contas, a identificação identifica apenas a si mesma. Seu círculo lhe traçou um pensamento intolerante a tudo o que lhe seja alheio; seu cativo é sua própria

---

<sup>38</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 140.

<sup>39</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 12.

<sup>40</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 19.

obra. Essa racionalidade totalitária e, por conseqüência, particular, esteve pautada historicamente por uma natureza ameaçadora. Tal é o seu limite. O pensamento identificante, a equiparação de todo o desigual, pereniza na angústia a queda na natureza. Uma razão irreflexiva se cega até a loucura quando encontra algo que escapa ao seu domínio. Entretanto, se mantém passiva; mas não será razão até que se cure disso.<sup>41</sup>

### 1.3 MITOLOGIA E ESCLARECIMENTO

Ainda que paradoxalmente, o esclarecimento, que assume a função de manter o homem a salvo do perigo de sua dissolução como indivíduo e sua fusão com o todo anônimo da natureza, termina por promover a massificação dos homens e sua dissolução em um outro todo homogêneo e anônimo, não mais o das ameaçadoras potências ctônicas, e sim a fungibilidade com a massa insossa de indivíduos insignificantes do capitalismo tardio. Pelo medo de retornar à natureza, o esclarecimento transformou o homem em apenas mais um objeto reificado do mundo artificializado. Isso porque, para a civilização, não há perigo maior do que o retorno para a vida em seu estado natural puro, e o esforço civilizatório se deu em sentido da superação respectiva e gradual dos estados mimético, mítico e metafísico de maneira que a mera tentação de recair em um deles associa-se à idéia de reverter totalmente ao estado natural bruto.

*A ratio*, que recalca a *mimesis*, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é *mimesis*: a *mimesis* do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua

---

<sup>41</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 175.

rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em um antropomorfismo para o homem. O esquema da astúcia ulissinana é a dominação da natureza mediante essa assimilação.<sup>42</sup>

A condenação do comportamento irracional provém daí, desse perigo de recair no estado natural e na ruína da civilização. Mas o fato de que o homem, como unidade subjetiva, não se encontre à vontade nem em uma nem em outra de tais situações, ou seja, nem em ser subjugado pela totalidade da natureza e viver cercado pela necessidade e pelo medo, nem em permanecer no seio da civilização racionalizada e ser assimilado aos seus produtos como mercadoria, se deve ao fato de que o esclarecimento não está direcionado especificamente para a conservação da humanidade, e sim para sua própria conservação, pois “deriva da opacidade e do entrelaçamento de interesses numa sociedade na qual só por acaso coincidem a conservação das formas e a dos indivíduos.”<sup>43</sup> A massificação da sociedade termina por ocasionar exatamente aquilo a que a civilização, como a marcha do eu e afirmação da unidade subjetiva queria evitar, ou seja, a dissolução do sujeito em um todo homogêneo e impessoal. E isso se dá porque a evolução da horda primitiva de seres humanos não se fez em direção a uma verdadeira humanidade, e sim a uma humanidade vazia, repleta de intolerância e destruição<sup>44</sup>, sob a égide do engodo massivo da indústria cultural, entre outras mazelas, evidenciando que a dialética está longe de tender à identidade de seus momentos.

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções,

---

<sup>42</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 62.

<sup>43</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 42.

<sup>44</sup> DUARTE, *Mimesis e Racionalidade*, p. 117 et seq.

os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força.<sup>45</sup>

E, exemplificando como esse pensamento é uma constante na civilização ocidental e em seu processo de desenvolvimento, Adorno e Horkheimer<sup>46</sup> trazem a figura de Ulisses que, na Odisséia, representa a vitória do homem civilizado mediante a racionalidade sobre os desafios míticos. Esse personagem representaria a figura prototípica do burguês, o que Nietzsche chamaria de homem teórico, representante da cultura decadente que tem no socratismo o seu movimento inicial.

Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do *graecullus*, que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático.<sup>47</sup>

É assim que as características desse homem racional identificado com Sócrates e com a tragédia euripidiana, aparecem, sob o impulso apolíneo e civilizador<sup>48</sup>, na Odisséia enquanto obra fundante da cultura ocidental e expressão literária do processo civilizatório desempenhado pelos gregos para se afirmarem como berço da cultura através da vitória sobre as ameaças da natureza.

Adorno e Horkheimer acusarão na Odisséia o mesmo que Nietzsche acusará nas tragédias euripidianas em *O Nascimento da Tragédia*, a racionalização e secularização do

---

<sup>45</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 47.

<sup>46</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 53-80.

<sup>47</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 74.

<sup>48</sup> O próprio Adorno traça aproximações entre o impulso apolíneo, em sua ênfase ao visual e plástico, e o processo civilizatório, fazendo, inclusive, referência a Nietzsche em sua argumentação. Cf. DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 91 et seq.

mito, uma vez que o espírito homérico tenha retirado seus conteúdos da tradição mitológica e popular e os tenha racionalizado e organizado de maneira a formar um todo coerente, fazendo com que a obra como um todo, ao apoderar-se dos mitos, venha a entrar em contradição com eles. Chegam a citar Nietzsche para exemplificar como o texto homérico desempenha bem a apropriação do conteúdo mítico para subjugar-lo ao esclarecimento. “O Homero apolíneo é apenas o continuador daquele processo artístico humano universal ao qual devemos a individuação.”<sup>49</sup> Segundo Olgária Matos, a contribuição de Nietzsche ao conceito de iluminismo frankfurtiano é decisiva<sup>50</sup>, na medida em que em ambos os casos o nascimento da racionalidade moderna não tenha a sua gênese especificamente na modernidade e sim na antiguidade clássica, com a única distinção de que enquanto Adorno e Horkheimer identificam a figura prototípica dessa racionalidade em Ulisses, Nietzsche a identifica em Sócrates, posteriormente transformado em Fausto<sup>51</sup>, que, depois de ter buscado o conhecimento em todos os lugares e de todas as maneiras disponíveis à razão, frente a sua incapacidade de tudo abarcar por via racional, se entrega novamente à magia, sucumbe às forças arcaicas da natureza e às potências ctônicas e termina por se render novamente ao demônio numa representação clara da ineficiência da razão auto-suficiente.

A oposição do esclarecimento ao mito se evidencia na oposição do ego sobrevivente às múltiplas afrontas que sofre das potências ctônicas, o que aproxima, sob certo aspecto, a epopéia do romance de aventura. O eu, fisicamente fraco comparado às potências da natureza que enfrenta, só consegue se afirmar através da afirmação de sua consciência, através da racionalização, que, seguindo o pensamento nietzscheano recém explicitado, tem sua essência em uma capacidade de dissimulação. No percurso que o leva de volta a casa, que representa o

---

<sup>49</sup> NIETZSCHE apud ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 55.

<sup>50</sup> MATOS, *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, p. 133.

<sup>51</sup> MATOS, *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, p. 134.

elemento de realidade contraposto às ameaças míticas, Ulisses enfrenta os elementos assustadores que aterrorizavam a pré-história mítica, mas no momento em que sobrevive às ameaças, que as nomeia e localiza geograficamente, vencendo-as, as subjuga, destacando delas a sua capacidade mágica de ação, sua personalidade. O rochedo que antes era um monstro, volta a ser, depois de subjogado pelo viajante ardiloso, apenas um rochedo, e o mundo vai sendo paulatinamente desencantado.

Percebemos, assim, a oposição radical de Ulisses, representando a racionalidade ocidental, ao perigo de fundir-se com a totalidade da natureza, o que representa de certo modo a morte nos moldes da desindividuação, ou ao retrocesso que entende da estabilidade social fixada pela lei para estágios diferentes do desenvolvimento da cultura humana, como o estado selvagem de pastores e caçadores dos ciclopes ou de coletores como os lotófagos. A oposição desses elementos, entre a individuação rígida da unidade subjetiva e a sua possível dissolução no todo harmônico da natureza ou da comunhão completa dos homens é a oposição apontada por Nietzsche como o motor da arte grega, que teria o seu auge no equilíbrio desses dois pólos opostos na tragédia ática. A ameaça embriagante da desindividuação dionisíaca vai ser, assim como Ulisses vence com a racionalidade os desafios míticos, suplantada pela clareza da razão iluminista de Apolo, que representa, entre outras coisas, o poder soberano ao qual se aferra Ulisses, o do princípio de individuação. A relação de Ulisses com os elementos que ele subjuga não se dá, portanto, através da força, e sim da astúcia, evocando aquela capacidade de dissimulação que Nietzsche já identificava na racionalidade instrumental humana como recurso de sobrevivência.

O recurso do eu para sair vencedor das aventuras: perder-se para se conservar, é a astúcia. O navegador Ulisses logra as divindades da natureza, como depois o viajante civilizado logrará os selvagens oferecendo-lhes contas de

vidro coloridas em troca de marfim. É verdade que só às vezes ele aparece fazendo trocas, a saber, quando se dão e se recebem os presentes da hospitalidade. O presente de hospitalidade homérico está a meio caminho entre a troca e o sacrifício.<sup>52</sup>

A troca seria, portanto, uma secularização dos sacrifícios consagrados aos deuses, assim como os sacrifícios poderiam ser entendidos como uma barganha com as forças da natureza, um mecanismo de controlar os deuses através do próprio culto do qual são objeto. A astúcia e o ardil de Ulisses residem justamente, conforme veremos nos diversos episódios que serão explicitados adiante, em que o viajante, por conhecer perfeitamente as condições da troca, o contrato que a rege, consegue, através de sua racionalidade dissimulada, cumprí-lo e ao mesmo tempo escapar de sucumbir junto com ele, ou seja, literalmente, se dar sem entregar-se. A astúcia tem, portanto, dentro do contexto mítico, sua origem no culto, que serve de instrumento de manipulação dos deuses ctônicos e, por extensão, da própria natureza. Porém, uma barganha realizada através do sacrifício excede a relação com as potências da natureza, pois, em seu aspecto social, se apresenta como a dominação dos sacerdotes incrédulos que vivem às expensas da comunidade de crédulos, e no ponto de vista psicológico, podemos ver como o próprio ego se forma através do sacrifício, com a agravante de ser um auto-sacrifício, do prazer possível do momento presente ao adiamento do prazer no momento futuro.

O confronto do eu com a natureza só dá àquele o êxito em conformidade com o sacrifício que esteja apto a prestar, e tal sacrifício abandona o seu aspecto mítico e irracional na mesma medida em que se sedimenta em forma de raciocínio, mas não um raciocínio claro e legítimo, e sim guiado por um tipo de razão que se demonstra plena de irracionalidade, uma racionalidade deturpada e instrumental que transforma aquela irracionalidade sem eliminá-la.

---

<sup>52</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 57.

O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão-somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado.<sup>53</sup>

O sacrifício de si, portanto, diz mais respeito ao corpo e seus desígnios do que ao espírito, de maneira que esse sujeito ainda incipiente tenha que usar de violência e dominação tanto contra a natureza fora dele quanto contra a natureza dentro dele, buscando uma vitória que se dá mais sobre si mesmo do que sobre alguma coisa que lhe seja externa e que resulta, em última instância, por ser o próprio mecanismo de constituição do Eu, entendido como a unidade subjetiva da racionalidade ocidental. Esse autocontrole termina por desenvolver, no seio do mundo administrado, uma ética de controle do corpo, uma ideologia que suponha essa necessidade de moralizar e normatizar o corpo apoiada em recursos científicos, medicina, anatomia e biomecânica, não apenas para criar uma noção de higiene corporal ou nobreza de porte, nem mesmo para esconder sua estreita relação com a manutenção do poder e com o controle social, mas também para disfarçar suas relações com uma disciplina militarizante diretamente associada aos mecanismos do estado totalitário.<sup>54</sup>

As capacidades intelectuais de auto-domínio exigem, portanto, sobriedade e disciplina, firmeza de caráter. “O desejo não deve ser o pai do pensamento.”<sup>55</sup> Ulisses, o astucioso, só sobrevive na medida em que abdica aos poucos de seu próprio sonho, pois sabe que, nunca podendo ter o todo, deve saber esperar e renunciar, obtendo sua glória de herói apenas na medida em que saiba sacrificar-se, renunciando ao seu desejo de uma felicidade total.

---

<sup>53</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 61.

<sup>54</sup> RAMOS, *A dominação do corpo no mundo administrado*, p. 144 et seq.

<sup>55</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 62.

Enquanto as potências míticas que enfrenta são imagens da compulsão, condenadas a fazer sempre a mesma coisa, como nos mitos punitivos de Tântalo e Sísifo, Ulisses é fadado ao recalçamento. Seu sucesso consiste na capacidade de instrumentalização astuciosa que faça com que a natureza saia lograda na mesma medida em que devolva o que lhe é devido. Para sobreviver ao confronto, o homem desencanta a natureza, desencantando assim a si mesmo e se embrutecendo, fazendo com que a civilização sirva de uma mera capa para esconder a barbárie institucionalizada.

A assimilação evidencia que Ulisses não renega a natureza, ele a instrumentaliza. “Quanto mais pura a civilização mantém e transplanta a natureza, tão mais implacavelmente essa é dominada.”<sup>56</sup> Não desafia a natureza, integra-se às suas exigências mediante um contrato que cumprindo acha um meio de burlar, como quando desfruta do canto das sereias sem poder ter com elas por ter-se feito previamente amarrar ao mastro do seu navio enquanto seus marinheiros podem seguir remando sem nada escutar, pois têm os ouvidos tampados com cera. “Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza e submeter a natureza ao eu.”<sup>57</sup> Essa atitude, além de um óbvio reflexo da autoconservação, é também um verdadeiro pânico diante do poder dos elementos naturais que podem, subitamente, reduzir o eu ocidental surgente a um nada.<sup>58</sup> “A sedução que exercem [as sereias] é a de se deixar perder no que passou.”<sup>59</sup> Além disso, podemos enxergar nesse episódio um protótipo das relações sociais e estéticas da sociedade burguesa e capitalista, onde a beleza só se dá para a fruição de alguns poucos, e a grande maioria da população trabalha para que esses poucos possam fruir, de maneira que a dominação daqueles que não podem parar de remar para

---

<sup>56</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 101.

<sup>57</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 43.

<sup>58</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 47 et seq.

<sup>59</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 43.

simplesmente ouvir é absolutamente necessária para a manutenção do *status quo*. A ele estão atrelados os homens de hoje como os remadores de Ulisses, pois reproduzem, juntamente com sua própria vida, a vida do opressor, cultivam seus valores, sedimentam sua submissão e, amarrados aos remos, não conseguem mais escapar ao seu papel social. “Os ouvidos moucos, que é o que sobrou aos dóceis proletários desde os tempos míticos, não superam em nada a imobilidade do senhor.”<sup>60</sup>

A capacidade de interpretar os fatos e achar lacunas por onde possa escapar ilustra-se da mesma forma no caso do gigante Polifemo, no qual a linguagem é instrumentalizada no momento em que Ulisses responde que seu nome é *Ninguém*, ludibriando o gigante e abrindo o caminho para o formalismo e o nominalismo, que separa as formas dos seus respectivos conteúdos e possibilita a pluralidade das interpretações e dos enganos, como amargamente descobriu o filho de Possêidon. A oposição entre Ulisses e Polifemo não é apenas entre a astúcia e a força. Enquanto um é o representante de uma nova configuração social, regrada e sedimentada por leis e racionalidade, o outro é a sombra da época bárbara e cruel, selvagem e guerreira que paira sobre aquela como uma ameaça de regressão ao estado de feras, como em uma oposição entre a história e a pré-história, e o fato de o gigante ser vitimado e cegado pelo ardil de seus civilizados hóspedes só vem a evidenciar ainda mais o coeficiente de barbárie que remanesce na civilização. O monstro que pensa sem lei não o faz porque necessariamente não conheça lei alguma, e sim porque seu pensamento, na maneira como ele o estrutura, seja anterior ao desenvolvimento lógico-sistemático, e o embate do qual Ulisses sai vitorioso e o ciclope cego, é no fundo o conflito entre a religião elementarista das potências da natureza, representada por Polifemo, já que ele é filho de Possêidon, o deus dos mares que é mais antigo que Zeus e os demais deuses solares do panteão olímpico, e a religião racionalizada e

---

<sup>60</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 47.

logocêntrica da lei que esses deuses, aliados de Ulisses, representam. Porém a estupidez do ciclope anda a par com sua monstruosa força física, que é nesse caso a sua confiança e a fonte de sua ruína. Para vencê-lo, Ulisses recorre, como não poderia deixar de ser, à astúcia e à dissimulação e novamente à renúncia e à denegação. E então é a sua própria identidade que vai ser renegada, fazendo com que ele sobreviva num nível concreto na medida em que se anule e se entregue à não-existência no nível simbólico da linguagem, o que ocorre a respeito da confusão que provoca no gigante com o trocadilho de seu nome.

Menos perigosos, porém igualmente ameaçadores para o sucesso do triunfo de Ulisses como um sujeito que se impõe à natureza, são os episódios que ameaçam o personagem com a anulação de si na totalidade da natureza ou na regressão ao estado de animal, a saber, a estadia entre os lotófagos e a feiticeira Circe. Os primeiros, os comedores de lótus, não ameaçam de maneira alguma a tripulação de Ulisses, ao contrário, compartilham com ela de seu alimento, o lótus, na fértil campina onde habitam. A ameaça vem do uso da referida flor, semelhante em seus efeitos e na dependência que causa às drogas que se disseminam por todas as classes da sociedade contemporânea. A ameaça do lótus é a da anulação da vontade, ou, traduzindo para um contexto mais contemporâneo, a anulação da ambição e do desejo de consumo, a apresentação de uma máscara de felicidade que consiste apenas em desligar-se e não perceber a infelicidade. A razão autoconservadora não pode admitir que o sujeito se perca na apatia, retornando à fase de coleta dos frutos da terra e abandonando as estruturas sociais burguesas de produção que aí estão em germe. Por isso Ulisses arrasta à força seus companheiros de volta ao barco, para livrá-los da possibilidade de fusão com o todo universal da natureza.

Mais eloqüente ainda sobre esse aspecto é a narrativa da estadia de Ulisses na ilha, e no leito, da feiticeira Circe, que transformava em animais os homens que sucumbiam à sua

magia estimulados pela promessa de seus favores sexuais, como fica subentendido na narrativa homérica. Assim como os lotófagos, Circe não fere seus hóspedes, e até mesmo aqueles que ela transformou em animais selvagens são pacíficos, ainda que tal situação não possa ser apresentada pela narrativa homérica senão como uma decadência, uma vez que eles já foram homens outrora. Mas, diferentemente dos outros, que haviam sido transformados em animais sagrados de regiões distantes, os companheiros de Ulisses se transformaram em porcos, o que talvez insinue que eles são mais civilizados do que aqueles, lembrando da conhecida similaridade morfológica entre os suínos e os humanos. Assim, talvez possamos inferir que eles não se transformaram em animais selvagens, mas apenas se rebaixaram de seu estado de homens civilizados para homens selvagens, o que, do ponto de vista da lógica civilizada ocidental, pode ser ainda pior.

Ilustrado pela narrativa de Ulisses, o que se vê como o cerne do conceito de esclarecimento e sua ação e principal consequência para a sociedade ocidental é o processo de desencantamento do mundo iniciado no período pré-socrático através da despersonalização das forças da natureza e sua redução a elementos primordiais e o decorrente emagrecimento da capacidade cognitiva humana, embora Adorno e Horkheimer ainda enxerguem aí resquícios do pensamento mítico assim como na própria ciência moderna, que teriam ambas suas origens comuns em um mesmo tipo de pensamento, ou apresentariam, no mínimo, uma certa continuidade, como bem destacou Rodrigo Duarte<sup>61</sup>. Esse aponta muito bem a equivalência do pensamento científico com a eterna repetibilidade do pensamento mítico e o exemplifica através do fato de que um experimento científico deva ser repetido à sua exaustão

---

<sup>61</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 42 et seq.

e tenha que dar sempre o mesmo resultado, constituindo o reflexo racional do princípio da imanência, segundo o qual, na esfera simbólica do mito, o todo acontece como repetição.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 43 et 44.

## 2. ESCLARECIMENTO E MISTIFICAÇÃO DAS MASSAS

### 2.1 A INDÚSTRIA CULTURAL E SEUS PRECEDENTES

Antes ainda do texto lapidar sobre indústria cultural escrito por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, esse último já havia tocado em diversos pontos que seriam trabalhados nesse famoso capítulo em seu texto intitulado *Arte nova e cultura de massas*<sup>1</sup>, publicado em 1941 na *Revista para Pesquisa Social*, no qual reconhece um sensível decréscimo da importância social da arte e da cultura proporcional à individualização da experiência estética. Destaca, polemizando com pensadores norte-americanos apologetas da indústria cultural, o enfraquecimento da interioridade psicológica que vai se esvaindo quanto mais facilmente penetram os meios de comunicação em massa através de seus aparelhos e inovações tecnológicas, e que poderiam aproximar as pessoas, ao invés de isolá-las cada vez mais. Antecipa, inclusive, o próprio termo *indústria cultural*, que não aparece em nenhum texto de Adorno anterior à elaboração de *Dialética do Esclarecimento*, significando então o processo pelo qual a demanda por produtos culturais industrializados é criada artificialmente pelos veículos de publicidade sob a aparência de uma adesão espontânea do público.

---

<sup>1</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 77 et seq.

Ainda assim, o tema da cultura de massas<sup>2</sup>, por não ser o foco central da produção bibliográfica de Horkheimer, deixa entrever que a principal autoria do famoso texto escrito em conjunto é realmente de Adorno, que já estava muito familiarizado com a cultura de massas devido a sua estada nos Estados Unidos e seu trabalho anterior no *Princeton Radio Research Project*<sup>3</sup>, no qual analisava a influência dos meios de comunicação massificados sobre a sociedade e a cultura. Esse projeto de pesquisa tinha como patrocinadora a *Rockefeller Foundation*, e um de seus pressupostos era o de estar inserido no sistema de comércio americano, ou seja, o capitalismo, e que esse sistema não fosse alvo de pesquisa crítica por parte dos estudiosos, o que Adorno, obviamente, não pareceu em nenhum momento inclinado a aquiescer. O que ele fez efetivamente foi colocar-se no lugar dos ouvintes, através de entrevistas informais e assistemáticas, surpreendendo-se com a metodologia empregada pela indústria cultural para determinar suas mercadorias em relação à demanda do mercado, ou seja, com a *administrative research*.

Sem dúvida, e aqui está o meu mal-entendido, ninguém me pedia teorias medulares sobre a relação entre música e sociedade; esperavam de mim informações utilizáveis. (...) Já que eu estava confrontado com a exigência de *medir a cultura*, como se dizia literalmente, tomei então a

---

<sup>2</sup> Cultura de massa é entendida aqui como uma produção cultural oriunda da cultura popular, mas que difere dessa em função das técnicas industriais através das quais é forjada e de sua extrema capacidade de comercialização, o que denuncia a sua finalidade predominantemente lucrativa e sua destinação a uma massa de consumidores. Enquanto a cultura popular tem em si, por definição, a capacidade de manter-se original e espontânea ao seu contexto de surgimento, a cultura de massa é uma reprodução artificial e intencional, descontextualizada, que aproveita os elementos chave das obras populares para distribuir em larga escala suas mercadorias culturais como meio de facilitar a sua aceitação pelo mercado consumidor. Cf. STRINATI, *Cultura Popular*, p. 27.

<sup>3</sup> Os quatro ensaios sobre música do *Princeton Radio Research Project*, - *Uma Crítica Social da Música de Rádio*, *Sobre Música Popular*, *A Música Apreciada* e *The Radio Symphonie*, - mais o ensaio em alemão sobre o caráter fetichista da música, além de contribuírem para a crítica da indústria cultural, já continham em germe o que estaria fixado numa obra maior, de 1948, *Filosofia da Nova Música*, e que conteria pontos determinantes para toda a produção posterior sobre o assunto dentro da obra de Adorno. Cf. ADORNO, *Experiências científicas nos Estados Unidos*, p. 156, In: *Stichwoerte*, p. 137-178.

consciência de que a cultura constitui precisamente esse estado que exclui uma mentalidade que possa medi-lo.<sup>4</sup>

Adorno pôde perceber aí, na sociedade americana, a diferença de contexto cultural dessa com outros países, como a Alemanha, nos quais os aristocratas relutaram ao máximo em abandonar o poder e praticar seu mecenato, e que puderam, portanto, oferecer uma certa resistência, cada vez mais tênue, à massificação da cultura, até a dissolução total dessa resistência através da preponderância da cultura norte-americana no cenário político e econômico mundial após a Segunda Guerra<sup>5</sup>. Subjugado à lógica onipresente do mercado, torna-se difícil separar a pesquisa sobre os meios de comunicação em massa dos demais processos de padronização da sociedade e de atrelamento da produção cultural ao consumo, e, principalmente, da predominância geral de um tipo de comportamento e consciência que se pode chamar de consciência coisificada, regido por categorias fixas e por experiências mediatizadas, e que é, de forma sumária, extremamente manipulável. Dessa forma, o mundo atual não se tornou, definitivamente, um mundo vazio como poderiam fazer-nos crer os que atribuem a crise da modernidade à ausência de transcendência. Esse papel de alteridade da

---

<sup>4</sup> ADORNO, *Experiências científicas nos Estados Unidos*, p. 145 et 149., In: Stichwoerte, p. 137-178. Além da massificação e mercantilização da cultura, outro aspecto que pôde ser observado por Adorno nos Estados Unidos foi o potencial fascista de sua sociedade, através das pesquisas sobre o autoritarismo, que descreve a cultura americana como um campo de fascismo latente, de perseguição às minorias mas que é oficial e hipocritamente negado pelos agentes oficiais do governo que se vinculam a uma imagem de defesa da liberdade e da democracia. Dessa maneira, esses agentes da política americana se identificam com o *pseudo conservador* ou com o *conservador etnocêntrico* descritos e caracterizados por Adorno em *A Personalidade Autoritária*. Cf. CARONE, *Teoria Crítica e Psicologia Social*, p. 65, In: AZEVEDO; MENIN (orgs.), *Psicologia e Política*, p. 57-114.

<sup>5</sup> Alguns autores, especialmente norte-americanos, tendem a ver uma efervescência cultural posterior à Segunda Guerra Mundial, inclusive numa posição de defesa da cultura norte americana. É o que parece fazer Alvim Toffler, em uma de suas obras denominada, mais do que apropriadamente, *Os Consumidores de Cultura*, na qual tenta desfazer a imagem de incultos e de consumidores vorazes e acrílicos de produtos culturais dos seus contemporâneos apoiado em cifras e estatísticas que demonstrariam um aumento das atividades ligadas à cultura no período pós-guerra naquele país, sem atentar, contudo, que tal aumento não pode ser abordado apenas quantitativamente, pois esse incremento das atividades culturais nos Estados Unidos, chamado pelo autor de *cultural boom* ou “explosão da cultura”, pode ser atribuído, hipótese não aventada pelo autor, muito mais ao sucesso econômico daquele país, resultado de sua hegemonia militar e política no cenário mundial do que a um verdadeiro incremento no nível de cultura, e não apenas de semi-cultura, de sua sociedade como um todo. Cf. TOFFLER, *Los Consumidores de Cultura*.

humanidade inteira, de fundamentação metafísica dos valores que sustentam a vida em sociedade tem na indústria cultural a sua última forma.

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto.<sup>6</sup>

Com essas palavras, que abrem o capítulo de *Dialética do Esclarecimento* sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer vão demonstrar o quanto tal indústria vai cumprir, portanto, a função daquela transcendência que jaz ausente do mundo moderno, como se estivesse apta a dar a contrapartida da necessidade metafísica dos seres humanos. As mercadorias culturais corresponderiam a uma anulação metafísica alienante, na qual o sujeito, ao invés de elevar-se a algum tipo de transcendência, anula-se voluntariamente, para depois voltar à sua alienação como força de trabalho sem que tenha em seu espírito ocorrido qualquer tipo de amadurecimento ou crescimento. Adorno diagnostica<sup>7</sup> que, contrariamente ao proposto por ele, a sociedade racionalizada não serve aos homens, mas apenas a ela mesma. Uma sociedade que: “Ao invés de compreender e transformar a consciência, a segue escravizando.”<sup>8</sup> Os homens se convertem, portanto, em meros objetos ao serviço do sistema

---

<sup>6</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 113.

<sup>7</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 48 et seq.

<sup>8</sup> ADORNO, *Dialética Negativa*, p. 205.

administrativo e a cultura passa a ser dominada por um mecanismo anônimo que não apenas lhe é imposto desde fora como se introduziu no seu próprio seio, tornando-se imanente a ela.<sup>9</sup>

Sua sociedade de massa não produziu primeiro as quinquilharias para os consumidores, ela produziu os próprios consumidores. Esses estavam famintos de cinema, rádio e magazines; (...) Os desprovidos de subjetividade, os culturalmente deserdados, são os genuínos herdeiros da cultura.<sup>10</sup>

Ao perceber esse aspecto, torna-se ingênuo criticar o processo de mecanização da vida humana e sua acomodação aos processos tecnológicos de produção, pois eles não seriam uma doença humana, uma tendência inata e inexorável da natureza humana ao longo de seu desenvolvimento. Mais do que isso, tal processo é o resultado de uma mazela social, que produz tais subjetividades predispostas a essa acomodação, que, através da “transformação da força de trabalho em mercadoria”<sup>11</sup>, obriga os homens a se adequarem às leis que regem essa sociedade na qual impera um mecanismo de troca mercantil, “transformando em objetos e tornando *a priori* comensuráveis cada um de seus impulsos, como uma variante da relação de troca”<sup>12</sup>. De acordo com a onipresença da técnica nesse contexto social, evidencia-se que até mesmo o que poderia servir de antítese ao processo de mercantilização de cada aspecto da vida humana termina por ser objetificado e quantificado de acordo com a potencialidade de tornar-se vendável. Isso pode ser demonstrado tanto nas manifestações artísticas contemporâneas quanto nas atividades intelectuais de qualquer tipo.

---

<sup>9</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 13, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

<sup>10</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 130.

<sup>11</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 201.

<sup>12</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 201.

Há muito foi demonstrado que o trabalho assalariado formou as massas dos tempos modernos, criou mesmo o trabalhador. Em geral, o indivíduo não é apenas o substrato biológico, mas também a forma de reflexo do processo social, e sua autoconsciência como um ser em si é a ilusão da qual tem necessidade para incrementar sua produtividade, enquanto, na economia moderna, tudo o que é individuado funciona como mero agente da lei do valor. Daí se poderia deduzir não só o papel social, mas também a composição interna do indivíduo em si.<sup>13</sup>

A mercantilização da cultura serve perfeitamente à estruturação da sociedade, de maneira que a mercadoria cultural possa ser entendida como uma forma adequada de expressão da verdade sobre a sociedade contemporânea. Mas a mercadoria cultural por si só não é necessariamente decadente, ela possui seus próprios cânones, ainda que antitéticos aos da arte séria, mas não necessariamente inferiores a ela. O que pode desqualificá-la sem dúvida é a sua vinculação estreita com a industrialização de seus produtos. Adorno e Horkheimer estão cientes de que as puras obras de arte há muito tempo são *também* mercadorias. O que as diferencia da arte massificada é o fato de se negarem a ter sua existência qualificada apenas pelo caráter mercantil uma vez que seguem as suas próprias leis e não as da industrialização e comercialização às quais a sociedade está subjugada.

Sua vitória é dupla: a verdade, que ela extingue lá fora, dentro ela pode reproduzir ao seu bel prazer como mentira. A arte 'leve' como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal de expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade.<sup>14</sup>

A indústria cultural vai explorar, portanto, a demanda social por arte, que sempre fez parte das manifestações culturais humanas, e rebaixar qualitativamente as obras que produz

---

<sup>13</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 200.

<sup>14</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 127.

para que essas tenham maior penetração psicológica nos seus espectadores, identificando seus temas ao cotidiano desses e criando uma nova consciência de ser humano ao mesmo tempo em que rebaixa a obra de arte ao nível de coisa entre coisas, tornando-a um mero objeto de consumo, quantitativamente avaliável mediante um preço, mediante a lógica de mercado. Mas o problema maior da sociedade não é tanto a crise da estética ou da subjetividade, e sim a crise da sociedade mesma enquanto uma organização totalizante de consumo em massa, que termina afetando tanto a arte quanto o sujeito devido à onipresença de sua lógica.

Entretanto, quando falam em ‘necessidade social dos produtos’, os autores não querem dizer que exista uma demanda espontânea pelas mercadorias culturais específicas oferecidas pela indústria cultural, e sim por uma conexão dos indivíduos a uma esfera espiritual que seja condizente com sua autocompreensão (muitas vezes intuitiva), enquanto seres diferenciados do restante da natureza: seres que projetam algo para além de suas funções metabólicas e reprodutivas.<sup>15</sup>

Adorno<sup>16</sup> ressalva que a recorrência desses motivos ao longo de diversas obras e de diversos períodos culturais da história da humanidade não deve ser interpretada como uma demanda natural do espírito humanos por esses temas, e sim como, ao contrário disso, uma exploração consciente e deliberada desses temas. E é exatamente essa deliberação, esse programa estratégico de exploração cultural o que é criticado em primeiro lugar na indústria cultural, e não exatamente os temas que ela reproduz. A subordinação dessas formas de manifestação cultural em um todo coeso não deixa espaço à fuga, tampouco à oposição, uma vez que os próprios métodos de pesquisa da sociologia estejam já indissociavelmente imiscuídos de técnicas das pesquisas da comunicação, que por sua vez são indisfarçadamente originados das pesquisas de mercado, de maneira a demonstrar a profunda relação entre os

---

<sup>15</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 51.

<sup>16</sup> ADORNO, Ideologia, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 201.

seres humanos enquanto receptores estéticos e consumidores ávidos e a tendência crescente de impedir uma diferenciação entre um e outro desses estados.

Dessa forma, é inegável que o entretenimento sempre fez parte da cultura humana, e que a mercadoria cultural já existia desde antes do advento da indústria cultural. O que se modifica, então drasticamente, no início do séc. XX, é a revolução da comunicação e dos meios tecnológicos de distribuição desses bens culturais de baixa qualidade, criando uma verdadeira cultura de massas. Não apenas o entretenimento, como também outros elementos da indústria cultural já pré-existiam, a diferença maior agora é que através de novos meios técnicos e de uma determinada contextualização histórica, esse entretenimento é despido de sua ingenuidade enfática e elevado à condição única de um produto para consumo.

A novidade, o que causa espanto, não é tanto o caráter mercantil dessa obra de arte, e sim a sua identificação direta e despudorada com o estatuto de mercadoria, a sua rendição incondicional à comercialização, renegando a sua própria autonomia. Disso pode-se deprender, inclusive, que a arte nunca foi totalmente autônoma, pois sempre esteve sob o patrocínio de mecenas que infligiam à arte os seus interesses ou sempre estiveram interadas a um mercado consumidor, ainda que restrito e específico. Mas a indústria cultural subverte essas verdades na medida em que populariza as obras de sua arte e cria um conceito de autonomia absoluta para dar a ilusão de que são arte verdadeira os produtos que elabora e vende.

Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo

hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser sua intenção e passa a ser seu único princípio.<sup>17</sup>

## 2.2 SEMIFORMAÇÃO E ESQUEMATISMO

A coisificação da vida humana resulta em uma artificialização das relações não apenas dos homens com as coisas e com os outros homens, mas também consigo mesmo, pois cada vez mais as ações e o comportamento humanos variam de acordo com aquilo que já é de antemão planejado pelos diversos mecanismos da produção em massa e seu consumo. “Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo.”<sup>18</sup> Em função disso, os comportamentos humanos tendem a se pautar pelo que esses mecanismos de massificação, seja massificação cultural, de produção, consumo ou propaganda, padronizam como normal, decente e aceitável, fazendo com que o ser humano se determine como número, coisa, estatística, tendo sempre em vista a utilidade desse em relação ao que dele é esperado segundo sua funcionalidade objetiva e os modelos que lhe são impostos.

Para uma melhor assimilação do indivíduo à sociedade, a vida real e sua representação artística não devem ser separáveis, a arte deve dar um sucedâneo da vida em suas possibilidades na mesma medida em que a vida deve pautar-se pelos exemplos dados nos filmes. Nesse caso, ao contrário do que Nietzsche revelou sobre as composições de Eurípides, as tragédias que lhe antecederam tinham por característica uma delimitação bem nítida entre a

---

<sup>17</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 148.

<sup>18</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 40.

experiência estética e a existência cotidiana<sup>19</sup>. A localização afastada dos teatros gregos em relação às aglomerações urbanas, bem como a temática mitológica de suas representações servia para separar radicalmente a experiência estética dos espectadores do seu cotidiano, o que é exatamente o contrário do que é desempenhado pelas mercadorias culturais contemporâneas em seu esforço de estetização do cotidiano como forma de integrá-lo ao máximo possível no mecanismo de consumo.

Em outras palavras, a sociedade se insere nessas produções cinematográficas na mesma medida em que elas modificam a sociedade. “Não há estética do filme, nem que seja puramente tecnológica, que não contenha em si a sua sociologia.”<sup>20</sup> Esse fenômeno é a criação que a indústria cultural faz de um determinado conjunto de valores que constituirá os derradeiros liames desses indivíduos com a realidade. O que ocorre na verdade, como é subtítulo do capítulo sobre a indústria cultural em *Dialética do Esclarecimento*, é um pseudo-esclarecimento que serve na verdade como mistificação das massas.

A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara.<sup>21</sup>

E o que se poderia esperar de uma democratização das obras de arte ou da cultura em geral, que seria um aumento na capacidade cultural da população inteira, ou na maioria da população, contrapondo-se à cultura como um privilégio de algumas elites, não acontece

---

<sup>19</sup> FURTADO, *A essência da vida na filosofia da arte em O Nascimento da Tragédia*, p. 11 et seq., In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 9-26.

<sup>20</sup> ADORNO, *Notas sobre o filme*, p. 104. In: *Sociologia*, p. 100-107.

<sup>21</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 150.

efetivamente. O que acontece é uma estupidificação da sociedade como um todo disfarçada de esclarecimento, gerando no máximo, através da dominação das instâncias subjetivas dos indivíduos, a produção do que Adorno vai chamar de semicultura, ou seja, a formação intelectual parcial de uma grossa camada da população que não tem, a partir de tal formação, a capacidade crítica e intelectual de pensar de forma independente e que se torna, por fim, presa fácil de um esquema social veiculado pela ideologia da indústria cultural<sup>22</sup>. Dessa maneira, a pretensa liberdade de pensamento e de manifestação cultural serve como justificativa para a estupidificação crescente e se torna o símbolo da falsa emancipação do sujeito.<sup>23</sup>

A despeito de nunca na história da humanidade terem existido tantos meios de acesso aos bens culturais, a capacidade para processá-los inteligentemente sofre gradual e progressivo enfraquecimento. Isso é provocado por uma crise nos meios de formação cultural (*Bildung*, literalmente ilustração), que por sua vez é o indício de uma crise mais ampla dentro da própria cultura. E tal crise é exemplificada pelo fato de que um relativo nível cultural não impede as pessoas de compactuarem com a barbárie, de maneira que cultura, no sentido de acúmulo de conhecimento, não é pressuposto de autonomia intelectual ou capacidade crítica. Nesse sentido, a cultura não pode ser “santificada”, ou seja, sua simples existência não seria garantia suficiente de uma sociedade racional. Pelo contrário, a própria crença ingênua nessa possibilidade já configura por si só um indício de semicultura, pois conhecimentos sem reflexão não transformam os sujeitos da mesma maneira que nível cultural sem modificação social não transformaria a vida das pessoas das classes mais populares, que padecem dessa semicultura através dos meios de comunicação de massa que dão ao povo não cultura no

---

<sup>22</sup> DUARTE, *Esquematismo e Semiformação*, p. 444 et seq., In: Educação & Sociedade: Adorno e a Educação, p. 441-457.

<sup>23</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 15, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

sentido tradicional, e sim apenas o suficiente para que esse sirva de mão de obra, como através da educação técnica para desempenhar determinada função, ou para hegemonizar o pensamento, como através da televisão. A instrução técnica, amplamente distribuída para a população mediante os interesses das classes dominantes desde o séc. XIX, não tem como finalidade o desenvolvimento cultural de seus receptores, e sim a sua maior empregabilidade como mão-de-obra. Isso não apenas destrói a capacidade crítica subjetiva como sedimenta a idéia de que a cultura humanística, no sentido tradicional, é algo que cria obstáculos ao progresso da humanidade, ou seja, gera o menosprezo da cultura em seu sentido mais originário para transformar a capacidade intelectual humana apenas em capacidade de dominação racional e técnica da natureza. A semicultura, o excesso de informação recebido passivamente, substitui o verdadeiro esclarecimento, a construção de um espírito crítico.<sup>24</sup>

Semiformação e indústria cultural se ligam, então, através do autoritarismo.<sup>25</sup> Semiformação pressupõe não uma ausência de cultura, e sim uma instrumentalização cultural programada para enfraquecer a capacidade crítica e de resistência à ideologia, radicalmente incompatível com a cultura em seu sentido estrito e que em relação a essa não constitui um estágio anterior, senão uma oposição direta: “aquilo que é semicompreendido e semi-experimentado não é o estágio prévio da cultura, mas seu inimigo mortal”<sup>26</sup>. E é através desse processo que se opera o enfraquecimento subjetivo que impede, através de uma deseducação, que os indivíduos tenham qualquer percepção ou qualquer prazer de maneira autônoma e não mediatizada.

---

<sup>24</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 93 et seq.

<sup>25</sup> DUARTE, *Esquematismo e Semiformação*, p. 445 et seq., In: *Educação & Sociedade: Adorno e a Educação*, p. 441-457.

<sup>26</sup> ADORNO, *Theorie der Halbbildung*, p. 111, In: *Gesammelte Schriften 8, Soziologischen Schriften I*, p. 93-121.

Nesse contexto de semiformação e instrumentalização da vida, o que vigora é uma pseudo-individualidade, já que as particularidades do eu não são mais traços de sua personalidade, e sim mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que ostentam uma também falsa aura de naturalidade, já que nada tem um valor intrínseco, mas apenas um valor de troca, não apenas os objetos, mas também as objetificadas potencialidades humanas. “Não ser membro de coisa alguma é despertar suspeitas: (...). Impotente numa sociedade esmagadora, o indivíduo só vivencia a si mesmo enquanto socialmente mediado.”<sup>27</sup> Com a reificação ocasionada pelo processo industrial que abarca a sociedade como um todo, a subjetividade crítica se substitui pelos rótulos e o conceito de pessoa é substituído pelo de personalidade.

Ao rótulo personalidade [Stichwort] está implícita a idéia de pessoa forte. Mas força como habilidade para submeter os outros não é a mesma coisa que a qualidade de uma pessoa. (...) Muitas vezes, as personalidades fortes são simplesmente capazes de sugestionar, gente que mete os cotovelos, que se apropria do que pode, brutal e manipulativamente. (...) Eles andam por aí como que propagandeando a si mesmos ou a suas empresas, em consonância com o desenvolvimento econômico que integra e reduz a um denominador comum todas as esferas outrora separadas da produção, da circulação e, como hoje se chama, da propaganda. Em outros, que são modelos de personalidade da forma como esta era representada anteriormente, e nos ídolos do cinema e da fotografia, já não se requer personalidade; esta quase estorva.<sup>28</sup>

Quanto às mercadorias da indústria cultural, essas também não podem se arrogar uma identidade própria, uma vez que o particular se identifica plenamente no universal através da unidade de estilo homogênea que esse mecanismo ideológico prega. Assim, o consumidor não tem mais a chance de interpretar por si mesmo os dados que lhe são sensivelmente fornecidos,

---

<sup>27</sup> ADORNO, *Mensagens numa garrafa*, p. 39 et 40, In: ZIZEK, *Um Mapa da Ideologia*, p. 39-50.

<sup>28</sup> ADORNO, *Glosa sobre personalidade*, p. 65 et 66, In: *Stichwoerthe*, p. 62-69.

ficando essa seleção e interpretação ao encargo do esquematismo dessa instância exterior que os ordena e organiza industrialmente tendo em vista nada mais do que o retorno do capital investido. Isso gera uma previsibilidade dos produtos dessa indústria que sempre se encaixam no mesmo esquema, quer sejam os roteiros de filmes ou o ritmo das músicas massificadas, pois ambos ensinam comportamentos coletivos, movimentos originados em impulsos miméticos<sup>29</sup>.

Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê *a priori* o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio. Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir.<sup>30</sup>

E o recurso ao esquematismo kantiano para falar da padronização da indústria cultural é desenvolvido por Adorno e Horkheimer em diversos pontos da *Dialética do Esclarecimento*.<sup>31</sup> Primeiramente, no excurso II<sup>32</sup>, o esquematismo da indústria cultural é entendido como uma continuidade do esquematismo gnosiológico kantiano, de maneira que tal indústria, se aproveitando dos padrões que Kant identificou no procedimento de conhecimento humano, se apropria dos modelos de funcionamento intelectual para direcionar e manipular a recepção de conteúdos, possibilitando, assim, um controle social efetivo e

---

<sup>29</sup> ADORNO, *Notas sobre o filme*, p. 105. In: *Sociologia*, p. 100-107.

<sup>30</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 83.

<sup>31</sup> DUARTE, *Esquema e Forma*, p. 16 et seq., In: *Theoria Aesthetica*, p. 15-32. Segundo Rodrigo Duarte, a influência de Kant e de sua filosofia sobre Adorno e Horkheimer é ampla e perfeitamente verificável em inúmeras passagens das obras desses últimos, explicável, inclusive, a partir do fato de que ambos tenham sido alunos de um neo-kantiano, Hans Cornelius, em Frankfurt, sob a orientação do qual escreveram trabalhos acadêmicos sobre a filosofia kantiana. Cf. DUARTE, *O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural*, In: *Studia Kantiana*, p. 94.

<sup>32</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 82 et 83.

intencional. Em um segundo momento, já no capítulo específico sobre a indústria cultural<sup>33</sup>, a idéia de que essa se apropria do esquematismo intelectual humano é claramente desenvolvida:

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada de antemão pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. (...) Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção.<sup>34</sup>

Nesse trecho de sua argumentação, além de retomar a conexão anterior entre esquematismo na teoria kantiana do conhecimento e no desenvolvimento da indústria cultural<sup>35</sup>, Adorno e Horkheimer estariam apontando o aspecto eminentemente estético dessa apropriação, ou seja, sua relação com a padronização do estilo. Sua estereotipia é justamente o que possibilita e reforça o mecanismo do esquematismo, pois dá o suporte para a facilidade de interpretação, substituindo, nas mercadorias culturais, o que, na arte, era o estilo no sentido tradicional. É por isso que, em seu frêmito produtivo, a indústria cultural, mergulhada em um mundo de fungibilidade no qual todas as coisas se assemelham, não tem a capacidade de criar obras novas, apenas de copiar o estilo. Mantendo sempre a sua estrutura original, lhe é permitido apenas modificar alguns detalhes, a ambientação, uma ou outra técnica de filmagem, um ou outro efeito psicológico. Mas não chega a mudar nada que um observador já treinado por tantas e tantas experiências de passividade não possa antever. A estrutura dessas obras é a sempre a mesma porque o argumento que faz sucesso é invariável, e justamente por essa previsibilidade é que seu sucesso é garantido.

---

<sup>33</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 117 et seq.

<sup>34</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 117.

<sup>35</sup> DUARTE, *Esquema e Forma*, p. 18 et seq., In: *Theoria Aesthetica*, p. 15-32.

A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação do primeiro olhar.<sup>36</sup>

O estilo da indústria cultural é, no fundo, uma negação do estilo, uma vez que não há tensão entre os pólos do universal e do particular, da regra estética e da intenção da obra específica, de maneira que tudo se absorve nessa turva universalidade e em sua homogenia onipresente. Adorno e Horkheimer chegam a citar Nietzsche para ilustrar as conseqüências funestas da indústria cultural no que diz respeito à estilização homogênea que aquela opera sobre o mundo. Através da menção a um trecho das *Considerações Extemporâneas* falam da estilização bárbara e da ausência de estilo próprio reinante nas representações da indústria cultural, possibilitando uma tal naturalidade aos jargões artificiais criados pela indústria e pela publicidade e que, transmutados em estilo de comportamento, são imitados pelos consumidores dessa cultura e terminam por artificializar as relações humanas e o comportamento das pessoas:

É essa natureza, complicada pelas exigências sempre presentes e sempre exageradas do médium específico, que constitui o novo estilo, a saber, ‘um sistema da não-cultura, à qual se pode até conceber uma certa *unidade de estilo*, se é que ainda tem sentido falar em uma barbárie estilizada’.<sup>37</sup>

Tudo o que vem a público está tão notadamente marcado pela estilização de artificialidade e imitação que figura como o natural dentro dessa lógica e desse esquema, de

---

<sup>36</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 120.

<sup>37</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 121.

maneira que essas características sejam tão menos percebidas quanto mais a arte se pareça com a vida, quanto mais essa última imite aquela, reduzindo a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana. A identificação do macrocosmo com o microcosmo evidencia que, muito longe de ter a vida humana uma estrutura caótica, ela está ordenada, em quase todos os aspectos, por uma ideologia que é tão inexorável quanto sutil. E que permeia a maioria os aspectos da existência: o cultural, o religioso, o moral, o estético e sacrifica a todos no altar do aspecto econômico. Os diversos elementos pré-capitalistas, como a religião, a moral e a família, que parecem ruir com a modernidade prometendo deixar uma lacuna existencial na cultura humana ocidental são suprimidos pela onipresença dessa indústria.

(...) os elementos sensíveis – que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido. Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção.<sup>38</sup>

Porém, mais do que simplesmente estimular o consumo, essa mercadoria cultural serve pra criar valores na mesma medida em que desempenha o papel de veículo de informação sobre esses consumidores, traçando o seu perfil psicológico com vistas à identificação deles com os produtos anunciados, tendo isso como estratégia de vendas. As distinções entre os diversos produtos da indústria cultural não dizem respeito à sua qualidade, e sim ao seu valor, que será distribuído à população na medida em que cada um se encaixe na faixa de renda de um grupo social determinado.

---

<sup>38</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 117.

O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com o seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa indicados para o seu tipo.<sup>39</sup>

Dessa maneira a indústria cultural esquematiza a diversão das pessoas, desestimulando-lhes a possibilidade de reflexão, pois seus elementos já estão de antemão classificados e destinados a esse ou àquele tipo de público. Ela faz do público alvo, da possibilidade de um maior número de pessoas e sua adesão aos conceitos expressos por determinada obra, o critério para a produção desses bens culturais massificados, e não sua qualidade enquanto obra de arte. A justificação que os apologetas dos bens culturais de consumo massificado gostariam de frisar é a multidão que os aceita, como se a comunicabilidade ou a abrangência fossem critérios válidos para qualificar uma obra cultural. O absurdo de atribuir à abrangência de público, ou seja, à quantidade, um critério de qualificação estética já é apontado por Nietzsche, embora, sua dúvida pudesse ter sido formulada perfeitamente por Adorno ou por Horkheimer. “De onde viria ao artista a obrigação de acomodar-se a um poder cuja força reside apenas no número?”<sup>40</sup> Ou seja, a indústria cultural não mede suas produções qualitativamente, e sim em termos de quantidade de receptores, buscando a maior abrangência possível para assegurar uma maior possibilidade de lucro através de sua massa de consumidores. Nesse sentido, a indústria cultural deixa transparecer a sua essência, a mercantilização da cultura.

E isso pode ser evidenciado na arte através da tendência a comparar obras distintas em referência ao seu valor de mercado, ou o que Adorno chama de “instintos de mercador, que

---

<sup>39</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 116.

<sup>40</sup> NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 75 et 76.

tudo quer medir com a mesma cara”<sup>41</sup>, ou seja, desconsidera a particularidade de cada obra em prol de uma planificação quantitativa que tenha o lucro como critério. Isso é, na estética, o reflexo do mesmo processo em outros campos da sociedade, como a desconsideração das pessoas enquanto sujeitos e sua consideração, por um lado, como consumidores que são avaliados mediante seu poder aquisitivo e, por outro, enquanto objetos vendáveis na medida em que empenham suas vidas em troca de dinheiro. Podemos perceber que, se a arte é encarada como mercadoria, o processo estende-se aos demais setores da sociedade, de maneira que o próprio processo de pensamento é coisificado e posto à venda. A vida, na medida em que é abarcada pela lógica do consumo, transforma-se em mercadoria. A anulação gradual do sujeito deixa entrever o quão absurda é a lógica de uma sociedade na qual vida e produtividade estão tão intimamente ligadas que um homem vale de acordo com sua produtividade.

O traço característico dessa época é que nenhum ser humano, sem exceção, é capaz de determinar sua vida num sentido até certo ponto transparente, tal como se dava antigamente na avaliação das relações de mercado. Em princípio, todos são objetos, mesmo os mais poderosos.<sup>42</sup>

Assim é que se enfraquece a distinção entre vida e mercadoria, no momento em que o sujeito se deixa mergulhar na homogeneidade de pensamento, dominada pelo gosto imposto a uma multidão de consumidores que trazem consigo, no pensamento, no vocabulário, no comportamento, resquícios de lógica comercial, operosidade e avidez de lucro. A objetificação das relações humanas tem o seu auge no processo realizado por quem “se dedica à prática de perseguir interesses, de quem tem planos a realizar”<sup>43</sup> Essas pessoas tendem a

---

<sup>41</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 64.

<sup>42</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 31.

<sup>43</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 114.

instrumentalizar as relações sociais. Travar novos conhecimentos raramente diz respeito a relacionar-se com uma nova subjetividade, e sim com poder rotulá-la de acordo com interesses próprios, mediante um critério de utilidade e transformando-a em um objeto, de maneira a ocasionar um empobrecimento das relações humanas através do risco que elas correm de se constituírem em relações objetificadas.

É através do enfraquecimento sistemático da noção de sujeito que essa artificialização se dá, uma vez que é apenas através da sua substituição pela imagem de si como um indivíduo isolado que ele pode se projetar nos personagens oferecidos como modelo pelas mercadorias culturais massificadas, “e o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação”<sup>44</sup>. Isso mascara o fato de que, a despeito da esfera da sua própria privacidade, o indivíduo tem cada vez mais enfraquecido o poder de escolha em diversas instâncias de sua vida, de forma que seja eliminado cada vez mais um dos principais aspectos do sentimento trágico, o de um indivíduo ou princípio individual que se mede com as potências universais. Porém, quando o conjunto de uma sociedade procede dessa forma, quando a massa de indivíduos isolados imita igualmente o mesmo modelo de personagem, tem-se o fenômeno da pseudo-individuação. Através de tal processo, essa massa agradece por ter se livrado do esforço de sua própria individuação, de se lançar ao doloroso exercício de se compreender como uma instância de decisão sobre sua própria existência, o que faria dele, em último caso, um ser humano, e cada vez se entrega mais espontaneamente ao mecanismo de dominação ideológica.

---

<sup>44</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 146.

A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai o seu segredo, a obediência à hierarquia social.<sup>45</sup>

A própria falta de sentido da estrutura social ou a ausência de perspectivas se apazigua nos enredos através da participação do acaso. É através dele que a indústria cultural justifica o sucesso de seus personagens, e não da competência, para que aqueles que são competentes na vida real se consolem com a sua situação precária em uma sociedade injusta. As pessoas aprendem, através desse mecanismo, a reconhecer no acaso da premiação a outra face do sucesso conquistado pelo esforço, e a se contentarem com a sua mesmice apenas em função da falta de sorte, elemento incontrolável que se funde na superestrutura da indústria cultural e resulta no conceito de destino contemporâneo, que de qualquer maneira, exime o indivíduo da culpa e da responsabilidade no momento em que lhe desvincula da sua liberdade de ação e o põe a serviço do mercado. Isso faz entrever que as pessoas não se distinguem umas das outras por suas capacidades, todas as pessoas são iguais, e só se distinguem pelo acaso, que dá a todas, teoricamente, as mesmas chances.

Que todos os homens sejam iguais uns aos outros é precisamente o que viria a calhar para a sociedade. Ela considera as diferenças reais ou imaginárias como marcas ignominiosas, que atestam que não se avançou o bastante, que algo escapou da máquina e não está inteiramente determinado pela totalidade.<sup>46</sup>

Todos são, portanto, substituíveis, dispensáveis, e indistinguíveis porque todos se espelham em um modelo comum. Até mesmo os astros, que seriam os maiores expoentes, são recrutados entre os tipos médios da população para que um maior número de pessoas possa se identificar com eles e também, em contrapartida, imitá-los.

---

<sup>45</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 123.

<sup>46</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 89.

A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar.<sup>47</sup>

Age assim, através da não distinção dos indivíduos, a indústria cultural a partir da heroificação do indivíduo mediano, e é justamente essa média que gera a mediocridade dos bens culturais produzidos por essa indústria, já que é preciso que ela se destine ao maior número possível de consumidores.

A heroificação do indivíduo mediano faz parte do culto do barato. As estrelas mais bem pagas assemelham-se a reclames publicitários para artigos de marca não especificada. Não é à toa que são escolhidas muitas vezes entre os modelos comerciais. O gosto dominante toma seu ideal da publicidade, da beleza utilitária.<sup>48</sup>

A dificuldade em realizar esse pequeno esforço de individuação está proporcional ao terror com que a propaganda ameaça o sujeito através da exclusão da comunidade, de maneira que ele aceita essa estrutura por adequação fatalista à realidade inexorável e ameaçadora, pois sabe que deve se adaptar às condições de comportamento adequadas à situação vigente, pois é isso o que lhe ensina e exige dela a ideologia. Os sujeitos gozam, nesse contexto, da tranquilidade de não serem mais responsáveis por si, de não terem mais motivo nenhum para resistir.

Quanto mais a sociedade se transforma sem vergonha naquela totalidade em que ela assinala também à arte, como a tudo, o seu valor posicional, tanto mais completamente a arte se polariza em ideologia e protesto; e essa polarização dificilmente se faz para seu bem. O

---

<sup>47</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 136.

<sup>48</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 146.

protesto absoluto estreita-se e gira em torno de sua *raison d'être*, a ideologia reduz-se a uma cópia lamentável e autoritária da realidade.<sup>49</sup>

Os meios de veiculação dessa dominação são cientificamente concebidos, elaborados e aplicados, não com elementos novos, e sim com fórmulas antigas de sucesso já petrificadas, de maneira que não se crie o novo, mas apenas se imite o que já funcionou certa vez, o que já agradou outrora.

Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural; como o cinema, as revistas, os jornais ilustrados, rádio, televisão, literatura de best-seller dos mais variados tipos, dentro do qual desempenham um papel especial as biografias romanceadas.<sup>50</sup>

### 2.3 SENTIMENTO TRÁGICO E CULTURA

Uma crítica adequada da cultura não pode apenas considerar os aspectos de decadência da cultura e da sociedade juntamente com a problemática da subjetividade em seu esgotamento, mas entender que a fonte ontológica desse processo não está em uma crise da humanidade ela mesma e sim em um processo oriundo dos meios de relação e produção dessa sociedade humana. “O indivíduo deve sua cristalização às formas da economia política, em particular o mercado urbano.”<sup>51</sup> Portanto, não se faz a si próprio, não vive de si para si, mas sim é produzido pela pressão da lei social da exploração. Uma sociedade estruturada dessa

---

<sup>49</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 262.

<sup>50</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 200.

<sup>51</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 130.

forma não é, como o querem descrever pensadores mais ingênuos, um espaço de livre convivência dos homens que a fazem como consequência de suas relações, e sim um sistema que excede esses homens em potência, penetra suas vidas e deforma-os de maneira a poder mudar conforme os interesses do todo o próprio conceito de humanidade e os valores pelos quais os indivíduos se pautam. Mas, justamente ao contrário do que se possa pensar, uma sociedade individualista não é exatamente onde o indivíduo tem mais espaço e força frente ao todo social, pelo contrário, é onde ele se vê mais oprimido ainda. Para justificar tal afirmação, Adorno se servirá dos comentários de um historiador, Jakob Burckhardt, que em seu livro *História da cultura grega*, vincula o crepúsculo da cultura grega a uma importância crescente da individualidade no seu contexto social simultânea à ausência de grandes personalidades individuais. “Sobretudo, celebram-se agora indivíduos, em vez de deuses.”<sup>52</sup> A decadência objetiva da polis se coaduna ao fenômeno de desaparecimento dos indivíduos propiciado por uma cultura de individualismo desenfreado, na qual todos se equivalem e nenhum se destaca. A sua idealização como mônada da sociedade deixa-o simultaneamente vazio de conteúdo próprio e isolado em relação aos demais, pois aquele que pode se relacionar com todos corre o risco de não relacionar-se verdadeiramente com ninguém, fazendo do isolamento, da dificuldade de relação uma das razões de seu esvaziamento e enfraquecimento.

No interior da sociedade repressiva, a emancipação do indivíduo não o beneficia apenas, mas também o prejudica. A liberdade em face da sociedade priva-o da força para a liberdade. Pois, por mais real que seja em sua relação com os outros, ele é, considerado como absoluto, uma mera abstração. Ele não possui nenhum conteúdo que não seja socialmente constituído, nenhum impulso transcendendo a sociedade que não vise conseguir que a situação social transcenda a si própria.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> BURCKHARDT apud ADORNO, *Minima Moralia*, p. 131.

<sup>53</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 132.

É por tal razão que a própria noção de Eu, o próprio conceito de individualidade, vai ser identificado como uma produção abstrata e artificializada pela sociedade de consumo. Não apenas a noção de uma unidade subjetiva está intimamente ligada à sociedade como provém dela mesmo em seus aspectos mais íntimos, como a sua origem, que se faz a partir dessa estrutura ou de sua relação constante com o mundo enquanto objeto.

Ninguém o exprimiu com tanta franqueza quanto Schopenhauer. O rabugento avô da filosofia da existência e herdeiro maldoso dos grandes especuladores estava familiarizado como ninguém com as cavernas e desfiladeiros do absolutismo individual. Sua intuição vem juntar-se à tese especulativa de que o indivíduo seria mera manifestação e não coisa em si.<sup>54</sup>

Por tal razão, qualquer análise do eu, qualquer abordagem crítica da subjetividade, não pode considerá-lo como uma unidade ontológica, mas deve levar sempre em consideração a sua forma de produção mimética, ou seja, o ser humano se torna tal por ocasião da imitação de outros seres humanos, o que se dá apenas na vida em sociedade. Assim, antes de se poder criticar os homens pelo estado em que se encontram, a perspectiva adorniana parece sugerir que se critique a sociedade que os produz. E tal organização está muito aquém de cumprir o seu papel, que deveria ser, em último caso, o de proteger o indivíduo em sua fragilidade frente às potências da natureza.

Uma análise da indústria cultural feita em horizontes tão amplos possibilita fixar a sua história como o processo através do qual se explora a separação radical da humanidade e de sua cultura, de maneira que é exatamente o aspecto humano da cultura o que se vê mais ausente dela.<sup>55</sup> O argumento maior contra essa cultura industrializada é o de deixar de lado os

---

<sup>54</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 135.

<sup>55</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 129.

interesses da humanidade à qual, enquanto criação, deveria servir, em prol dos interesses de um mecanismo opressivo despersonalizado que faz daquela humanidade seu joguete com uma perfeição tal que nunca permitirá o desvelamento de sua real condição.

Essa cegueira inevitável permitiu aos lacaios da ordem estabelecida levar uma existência parasitária em todas as fases da civilização urbana: a comédia Ática em seu período final, o artesanato helenístico, já são *kitsch*, mesmo não dispondo ainda da técnica de reprodução mecânica e do aparato de reprodução industrial, cujo arquétipo as ruínas de Pompéia parecem evocar diretamente.<sup>56</sup>

Por tal impossibilidade, a massa de consumidores aferra-se aos valores que foram criados para desvalorizá-la, autorizando a transformação de qualquer aspecto da vida em mercadoria e a lógica que considera seres humanos como engrenagens substituíveis de um grande maquinário. A efetivação da catarse como meio de dominação ou de repressão transforma-a em um elemento banalizado, e a repetição constante dessa prática afeta a qualidade da obra tornando-a algo comum e indistinto, exatamente como as produções massificadas são caracterizadas. “O *kitsch* parodia a catarse.”<sup>57</sup> E isso se dá porque as estruturas dominantes servem-se abusivamente do potencial repressivo do fenômeno catártico, transformando a estrutura funcional desse processo em um elemento obrigatório de suas obras. Assim, a catarse se transforma em *kitsch* por força da repetição incessante dos mesmos modelos.

A estagnação da indústria cultural provavelmente não é o resultado de sua monopolização, e sim, desde o começo, uma propriedade do que se chama diversão. O *kitsch* é essa estrutura de invariantes que a mentira filosófica

---

<sup>56</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 129.

<sup>57</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 268.

atribui a seus projetos solenes. Em princípio, aí nada pode alterar-se, pois todo esse disparate deve gravar na cabeça dos homens a idéia de que nada pode se alterar.<sup>58</sup>

O sucesso estrutural dessa indústria está, portanto, na sua promessa: ela sempre faz crer que o indivíduo pode deixar de sofrer na medida em que se entregue de corpo e alma, na medida em que se deixe levar pelos seus preceitos, não mais podendo traçar a separação entre sua subjetividade e a massa de pessoas que como ele se encontram homogeneamente assimiladas, fazendo com que as pessoas, mediante essa pressão, não apenas se pareçam demasiadamente ou se vistam igualmente umas às outras, como também tenham os mesmos pensamentos, os mesmos desejos, os mesmos sonhos. Vista dessa forma, a indústria cultural, através da publicidade, seria uma indústria de produção do humano em massa com o objetivo específico de ser um consumidor. O aspecto trágico sofre a ameaça de desaparecimento no âmbito cultural do capitalismo tardio devido à dificuldade com a qual um indivíduo dessa sociedade massificada e homogênea lida ao tentar se levantar contra esse sistema que o oprime e se diferenciar dessa massa que é, ainda que sem sabê-lo, uma reprodutora fiel dos padrões culturais que a enclausuram. A eliminação do próprio sentimento do trágico da cultura pode ser apontada como uma das razões do enfraquecimento das instâncias críticas da subjetividade e seria, portanto, pressuposto para a máxima integração possível do indivíduo na sociedade massificada mediante a falsa unidade da parte com o todo. Sabendo que não pode banir a tristeza e a dor da vida de seus subordinados, a indústria cultural não os disfarça e erige valores que consistam em suportar pacientemente essa dor e seguir servindo aos desígnios do consumo, fazendo uma adaptação do sentimento trágico aos seus próprios interesses e deturpando-o.

---

<sup>58</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 130.

A arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode, por si só, trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel, de uma ou de outra maneira, ao princípio da reprodução exata do fenômeno. O trágico, transformado em um aspecto aceito e calculado no mundo, torna-se uma benção pra ele.<sup>59</sup>

A dura realidade da vida capitalista assume hoje o papel do que outrora seria o destino, e os exemplos trágicos seriam de resignação ou de punição dos descontentes, de maneira muito conveniente aos ideais burgueses de exploração do trabalho. Assim, o que fora resistência à ameaça mítica se transforma em mecanismo de aceitação inquestionada da dor e do sofrimento, da exploração social na mesma medida que a reduplicação da realidade na arte dá a essa estrutura um aspecto de inabalável verdade eterna, a despeito do sofrimento desnecessário que lhe é intrínseco. Transposta da vida para as telas, a tragicidade da existência adquire um aspecto de rotina e de promessa de justiça poética mediante o final feliz, fazendo com que as produções culturais sejam um veículo de aperfeiçoamento moral, de maneira que as massas de trabalhadores submetidos humilhantemente ao sistema tenham em suas casas e telas de cinema a representação do comportamento que é deles esperado e vejam a maneira idílica através da qual serão recompensados por esse comportamento exemplar, deixando entrever novamente a tendência opressora da cultura como mecanismo de repressão dos impulsos indesejáveis sobre a qual a cultura industrial dá um passo a mais, o de estimular essa identificação com o personagem sacrificado e, exatamente por essa razão, procurar na representação o consolo pelo seu sofrimento real. É o mecanismo de uma catarse perversa, como se alguém aliviasse o seu sofrimento ao se ver representado sofrendo.

A própria capacidade de encontrar refúgios e subterfúgios, de sobreviver à própria ruína, com que o trágico é superado, é uma capacidade própria da nova geração. (...)

---

<sup>59</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 142.

A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo.<sup>60</sup>

Para fazer notar a eliminação do aspecto trágico da existência e com ele a eliminação do indivíduo, que desaparece fundido nessa massa amorfa que é a sociedade de consumo, dentro do próprio capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento* é trazida à tona uma citação de Nietzsche:

Outrora, a oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade. Ela glorificava ‘a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante’.<sup>61</sup>

Porém o fato de encontrarmos no texto sobre indústria cultural uma citação de Nietzsche a respeito da eliminação do aspecto trágico da existência humana através das mercadorias que ela produz não nos autoriza a identificar precipitadamente dois contextos culturais e dois gêneros de produção artística tão distintos como as mercadorias culturais do séc. XX e o teatro grego do séc. V a.C. Por essa razão, ousamos supor não a identidade da tragédia Ática com as mercadorias culturais, e sim um certo paralelismo em determinados aspectos notados tanto por Nietzsche quanto por Adorno e Horkheimer, uma certa continuidade em suas posições críticas. A aproximação, na verdade, não deve ser buscada especificamente nas produções culturais desses dois períodos tão distantes, e sim nos critérios através dos quais essas obras foram criticadas pelos autores dos quais aqui nos valem.

Em que pesem, aliás, as enormes diferenças de todas as ordens entre o drama ático e o último lançamento de Hollywood, Adorno vê uma certa continuidade entre um e

---

<sup>60</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 144.

<sup>61</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 144.

outro fenômeno, ressaltando, principalmente, que o que no primeiro liga-se a uma função social explícita mediatizada por um processo de sublimação, no último faz parte de uma estratégia de dominação e de aprisionamento das consciências com objetivos de manutenção do *status quo*.<sup>62</sup>

Rodrigo Duarte<sup>63</sup> vai afirmar que, apesar do intransponível abismo cronológico e contextual que se põe entre as produções massificadas e a tragédia grega, Adorno perceberá um certo paralelismo entre tais produções a partir do fenômeno catártico, ou seja, a capacidade purgativa atribuída à arte desde Aristóteles e maliciosamente aproveitada por essa indústria como meio de comoção e cooptação.

Assim como a discussão sobre o estilo, a abordagem do tema da ‘catarse’, a qual ocorre no capítulo dedicado à indústria cultural da *Dialética do Esclarecimento*, é também retomada na *Teoria Estética* em íntima conexão com aquele traço da mercadoria cultural que aumenta sensivelmente o seu valor de uso, a saber, sua capacidade de, mediante estímulos cada vez mais feéricos, produzir uma espécie de purgação, semelhante ao efeito que Aristóteles atribuíra à tragédia grega.<sup>64</sup>

Já em *Dialética do Esclarecimento*<sup>65</sup>, o tema da catarse será trazido para demonstrar como a indústria cultural, ao fundir cultura e entretenimento, não apenas rebaixa e enfraquece a cultura, mas simultaneamente espiritualiza o divertimento. Esse processo faz com que o espectador possa usufruir uma vivência ao vê-la projetada nas produções que assiste passivamente, passando a viver a vida dos personagens e assim esquecendo de perceber e viver a sua própria. Simultaneamente prazeroso e desagradável, o conteúdo monótono das obras massificadas serve como um lenitivo que ensine e auxilie os espectadores, uma massa

<sup>62</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 112.

<sup>63</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 112.

<sup>64</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 112.

<sup>65</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 134.

de subjetividades enfraquecidas, a lidar com suas próprias dificuldades existenciais e melhor servirem, assim, aos interesses de manutenção da ordem vigente.

Nesse sentido, a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme. Assim como ocorreu ao estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse.<sup>66</sup>

E tal verdade é a sua relação estreita com a dominação e a repressão. “Não é por pura obsessão pela política que a grande filosofia grega atribuiu tanto peso ao efeito estético, como o seu teor objetivo deixa esperar.”<sup>67</sup> Se ela surge como um meio de purgar as paixões e reprimir os instintos indesejáveis dos seres humanos reunidos em sociedade, pode muito facilmente ser transformada em um mecanismo de opressão social através do qual as classes dominantes poderiam substituir a satisfação efetiva das necessidades de seus dominados por uma satisfação sublimada através da arte, fazendo do potencial catártico da arte um subterfúgio político de dominação e opressão social.

Adorno, em uma posição crítica da doutrina aristotélica da catarse, vai apontar a potencial manipulação dessa consolação estética pelos regimes totalitários e, obviamente, pela indústria do entretenimento. A identificação do consumidor cultural com os personagens possibilita que ele veja satisfeitas nas representações as necessidades e desejos que lhe são vedadas na realidade por meio da estruturação social sem que, apesar disso, esses desejos lhe sejam plenamente satisfeitos na efetividade. A conciliação propiciada nesse caso não é no sentido de uma libertação, como em um apaziguamento das paixões por parte daqueles que sofrem, não é um consolo metafísico, e sim um mecanismo de adequação social e de aceitação

---

<sup>66</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 135.

<sup>67</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 267.

psicológica e até mesmo moral das condições injustas e desumanas das quais dependem o capitalismo monopolista e a sociedade de consumo. Nesse sentido, Adorno afirma, em *O Cinema e a Música*, de 1944, que a real possibilidade de uma análise da cultura de massa deve, antes de tudo, demonstrar o potencial estético dessa arte de massas em uma sociedade livre e a maneira que essa mesma arte é manipulada ideologicamente em uma sociedade na qual o espetáculo está indissolúvelmente atrelado ao consumo. Dessa maneira, o principal elemento de possibilidade libertadora da arte, o seu elemento crítico, é substituído pelas diversas formas, cada vez mais deslumbrantes, de espetáculo, de maneira que o público tome instantaneamente por satisfações verdadeiras aquelas de necessidades meramente secundárias, alimentadas pelo *kitsch*, e propositalmente criadas pelos mecanismos de propaganda que servem a uma política cultural regressiva.

A purificação das emoções na *Poética* de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação, mas no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão.<sup>68</sup>

E essa dialética pode ser perfeitamente vista nos padrões de comportamento ensinados por essas obras, que apelam para a exacerbação do erótico na mesma medida que essa erotização é condenada e reprimida na vida real. A facilidade, a leveza dos conteúdos das produções culturais de massa levam a capacidade reflexiva do espectador a enfraquecer-se até ser deixada de lado em prol da manifestação consciente e propositada de conteúdos cabíveis e convenientes àqueles que estimulam, patrocinam e sustentam os espetáculos. O contexto industrial tenta não deixar espaço, portanto, para a lacuna interpretativa, e da mesma forma

---

<sup>68</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 267.

que a liberdade de pensamento é desestimulada, todos os elementos da trama tendem a estar concatenados e apontados para a elucidação do desenlace final e seu conteúdo moral pedagógico ou catártico consolador.

Através dos personagens de suas obras, ela insinua o prazer, que nunca se realiza explicitamente, não da maneira que ela faz o seu receptor acreditar, pois opõe à satisfação do desejo sempre a modorra do cotidiano cinza do qual o indivíduo real, em oposição ao personagem bem sucedido, não consegue escapar.

Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exposições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime.<sup>69</sup>

Dessa maneira a indústria cultural regulamenta a agonia do desejar sem poder alcançar, reduz o amor ao romance sem contato físico, mas sempre usa do erotismo como arma de seus produtos vendáveis, unindo a idéia de possível com a de proibido, causando essa dicotomia do desejo que se reprime e ganha assim o seu papel em um ritual masoquista, o da contemplação do inalcançável. Essa renúncia é a exigência da civilização sobre os indivíduos, que segue sedimentada pela indústria cultural, a qual se alimenta do erotismo justamente por que oferecer algo e privar desse algo são símiles dentro do jogo do desejo que impulsiona as vendas. Só o que ela não pode é abrir mão de representar a possibilidade de castração, pois na

---

<sup>69</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 131.

medida que oferece e proíbe, regula o indivíduo como um eterno consumidor não do prazer prometido, e sim dos seus substitutos, os bens de consumo.

## 2.4 CRÍTICAS POSTERIORES À *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

Por volta de vinte anos depois da publicação de *Dialética do Esclarecimento*, Adorno retornou ao assunto da indústria cultural, ao proferir a conferência radiofônica intitulada *Resumo sobre a Indústria Cultural*<sup>70</sup>. Nesse texto retoma os principais aspectos já abordados naquele e desenvolve e esclarece mais alguns pontos. Inicialmente, deixa claro que o termo indústria cultural substitui o termo original, cultura de massa, para não deixar espaço para réplicas que poderiam afirmar que a cultura das massas é autêntica, pois corresponde a uma cultura que brota espontaneamente das massas, ao contrário do que verdadeiramente acontece, que é a imposição desses bens culturais industrializados a essa massa não levando em consideração a demanda de cultura, e sim o lucro que o consumo desses pode gerar assimilado à manutenção da situação vigente. A manutenção do *status*, a adequação das massas aos mecanismos ideológicos existentes, por si só já justificaria os enormes investimentos da indústria cultural, sedimentando a dominação e materializando sua

---

<sup>70</sup> Originalmente esse ensaio intitulado *Résumé über Kulturindustrie* foi uma conferência radiofônica proferida por Adorno na *Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk Frankfurt* entre 28 de março e 04 de abril de 1963, posteriormente incluída em *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Cf. DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 115 et seq.

ideologia. “Com efeito, a indústria cultural é importante enquanto característica do espírito hoje dominante.”<sup>71</sup>

A adesão completa aos mecanismos ideológicos do consumo e da indústria cultural se deve ao fato de que, em um mundo em constante mutação e cheio de incertezas, essa indústria vende o sonho de uma perfeição, de uma felicidade plena e eterna, passando a impressão de estabilidade, dando orientação e medida, criando a ilusão de uma realidade estática e segura num mundo potencialmente caótico. E esse é um dos argumentos que os partidários da indústria cultural usam para tentar justificá-la, sem mencionar que os conteúdos amplamente divulgados por essa indústria, que o é muito mais em virtude de seus aspectos de organização e distribuição do que pelo aspecto da produção, muito longe de serem inofensivos, contribuem para estimular e até mesmo sedimentar uma sensação de conformismo e, acima de tudo, acriticidade, valendo-se ainda da ironia de que estão apenas dando às massas o que elas desejam. “A idéia de que o mundo quer ser enganado tornou-se, sem dúvida, mais verdadeira do que jamais pretendeu ser.”<sup>72</sup> Adorno ressalta que a indústria cultural chega a ter um imperativo categórico, o de que o indivíduo deve se adaptar ao que é, ao que está dado, sem nenhuma reflexão, num movimento constante de identificação de si com o senso comum.

O imperativo categórico da indústria cultural, diferente do kantiano, não tem mais nada em comum com a liberdade. Ele reza: deves adaptar-te, sem especificar ao que: adaptar-te àquilo que imediatamente é, e aquilo que, sem reflexão tua, como reflexo do poder e da onipresença do existente, constitui a mentalidade comum.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> ADORNO, *Resumo Sobre Indústria Cultural*, p. 95. In: *Sociologia*, p. 92-99.

<sup>72</sup> ADORNO, *Resumo Sobre Indústria Cultural*, p. 96. In: *Sociologia*, p. 92-99.

<sup>73</sup> ADORNO, *Resumo Sobre Indústria Cultural*, p. 97. In: *Sociologia*, p. 92-99.

Porém, ainda que a tendência social dominante seja a da coisificação, Adorno ainda considera a possibilidade de alguns artistas seus contemporâneos poderem ser efetivamente sujeitos no processo de criação cultural, fugindo da mercantilização, o que ele exemplifica, em *Filosofia da Nova Música*, através da imagem de Arnold Schönberg. Essa arte, apesar de autônoma e responsável, pois se guia por leis imanentes e não pelas leis do consumo ou pela manipulável categoria do gosto, permanece alheia, isolada para o vácuo, pois sua insurreição contra a mercantilização a deixa a mercê do ostracismo ocasionado pelo poder da coisificação massificada. Não apenas na produção, como na reprodução dessas mercadorias culturais se vê o reflexo da alienação entre música e sociedade, pois a possibilidade de variação, de virtuosidade, interpretação, o amálgama entre produção, reprodução e improvisação que se viu até o séc. XVIII fica submetido ao processo artificial da reprodução racional e mecanizada, eliminando a liberdade reprodutiva tradicional.

Embora sustente um pensamento efetivamente crítico sobre a indústria cultural, em textos posteriores a respeito de cinema, Adorno parece reabilitar esse conforme suas possibilidade de se aproximar da arte séria. Em um texto escrito conjuntamente com Hanns Eisler em 1944 e publicado em 1947, intitulado *Komposition für den Film*, o cinema já é um fato dado sobre o qual se tem que refletir inexoravelmente, diferente da posição de *Dialética do Esclarecimento*, que passa a impressão de que o mundo poderia passar sem nenhuma manifestação da indústria cultural. Em outro texto, intitulado *Filmtransparente*, escrito exclusivamente por Adorno na década de 60, enriquecido pelas experiências de formas alternativas de cinema que não os modelos hollywoodianos, como o Cinema Novo alemão, lançado em 1966, percebe-se o pensamento maduro de Adorno aceitando, ainda que com certas ressalvas, a potencial importância do cinema como veículo de reflexão crítica, fazendo deste *mass media* um veículo subversivo que pudesse recanalizar a rebeldia da juventude,

como na liberalização dos costumes sexuais, por exemplo. Esse cinema emancipado, como Adorno o chama, seria responsável por ligar os aspectos objetivos e técnicos do cinema aos subjetivos e imagéticos, inclusive às outras artes, como sendo um dos – raros – aspectos positivos da indústria cultural. Estes aspectos positivos seriam acrescentados ao texto da *Dialética do Esclarecimento*, segundo o testemunho de Wiggershaus<sup>74</sup>, mas deixaram de sê-lo por não estarem ainda prontos e requererem estes desenvolvimentos posteriores.<sup>75</sup>

Por outro lado, o argumento da estupidez natural dos consumidores como justificativa para a estupidez dos programas que a indústria cultural lhes oferece não passa de um recurso retórico. As pesquisas do *Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt* apontaram<sup>76</sup> uma parcela significativa de espectadores capazes de julgar criticamente e de contextualizar adequadamente em relação ao todo aquilo que a televisão lhes ofertava, de maneira que se poderia esperar que as pessoas consumem o que os meios de comunicação ofertam mas mantém em relação a eles sempre uma certa reserva. Isso salva a esperança de um espaço de exercício crítico dentro das subjetividades humanas que dificulte a integração da sociedade com o tempo livre, do consumo com a vida.

---

<sup>74</sup> WIGGERSHAUS, *Die frankfurter Schulle*, p. 360.

<sup>75</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 140 et seq.

<sup>76</sup> ADORNO, *Tempo Livre*, p. 81, In: *Stichwoerte*, p. 70-82.

## 2.5 TECNOLOGIA E MASSIFICAÇÃO

Segundo Rodrigo Duarte<sup>77</sup>, em um período de apenas vinte anos, entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, foram desenvolvidas as bases técnicas dos meios de comunicação em massa, que, posteriormente, seriam amplamente disseminados pelo mundo, auxiliando a consolidar ideologicamente o capitalismo monopolista através do estímulo ao consumo no intuito de manter o funcionamento pleno do sistema econômico. Assim, o sucesso do mecanismo de penetração da indústria cultural deve-se tanto ao desnudamento dos meios de entretenimento de seus elementos de ingenuidade e gratuidade quanto à facilidade em atrelá-los ao consumo valendo-se de inovações tecnológicas apenas disponíveis no séc. XX, a fim de possibilitar o alcance de suas mercadorias a uma enorme massa de consumidores. Quanto a essa capacidade de penetração e reprodutibilidade da obra de arte e expansão de seu conteúdo ideológico, Walter Benjamin<sup>78</sup> já identificava na fotografia desde o séc. XIX a destituição da arte de seu caráter de culto através da perda de sua aura. Essa aura seria, para Benjamin, a característica da arte de apontar para uma alteridade, ligando a obra de arte à sua origem como objeto de culto religioso, como algo que aponta para uma transcendência, o que se perde na modernidade no momento em que uma obra é concebida como algo essencialmente reprodutível, sem ter sequer a distinção entre original e cópia, para que possam ser mais facilmente consumidas através dos mais diversos meios, restando dela apenas o seu valor de exposição, que se adapta mais facilmente às obras com característica de mercadoria. Dessa maneira, a arte se desliga de seu surgimento fundado sobre o ritual para se tornar uma

---

<sup>77</sup> DUARTE, *Mundo “Globalizado” e Estetização da Vida*, p. 31 et seq., In: OLIVEIRA; ZUIN; PUCCI (orgs.), *Teoria Crítica, Estética e Educação*, p. 27-42.

<sup>78</sup> BENJAMIN; *Pequena história da Fotografia; A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 91-107 et 165-196.

fundação sobre uma outra práxis, a práxis política, no caso da arte engajada, ou mercadológica, no caso da mercadoria cultural.

Ao contrário do valor de culto, que aponta sempre no sentido de manter a obra de arte resguardada (...), a emancipação da arte para com a religião vem aumentando as oportunidades para a exposição. Mas, com o advento dos novos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de ser exposta cresceu vertiginosamente: na fotografia, o valor de exposição começa a mandar para o segundo plano o valor de culto, mas ‘as dificuldades que a fotografia ocasionou à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas, com as quais o filme as esperava.’<sup>79</sup>

Dentre essas dificuldades, Benjamin destaca o decréscimo da qualidade das interpretações e a falta de talento dos atores, que em contrapartida vai sendo substituída pelo culto desses mesmos astros mediante a construção de sua personalidade. Apesar de estar ciente da manipulação hegemônica da indústria cultural por parte do grande capital, esse pensador ainda achava que a arte democratizada poderia servir, senão para o que seria o seu ideal, uma reflexão crítica e transformação dos próprios meios de produção e da estruturação social, pelo menos para uma postura crítica perante as correntes idéias sobre arte. Isso porque as diferentes manifestações artísticas denotam também uma diferente capacidade e maneira de percepção humanas ao longo da história, ligando a capacidade sensível humana como meio de reflexão não apenas ao fisiológico, mas também com referência ao contexto cultural, de maneira que as possibilidades expressivas do cinema e a subjetividade que lhe corresponde seriam adequadas a uma percepção diferenciada da realidade de acordo com o ambiente marcadamente tecnológico no qual essa sensibilidade contemporânea se desenvolve.

---

<sup>79</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 23.

Segundo declaração do próprio Adorno, o ensaio *Sobre o caráter de fetichismo na música e a regressão da audição*, foi escrito como resposta ao ensaio de Benjamin sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, e foi publicada em 1938 na mesma revista do Instituto para Pesquisa Social em que dois anos antes aparecera o texto de Benjamin.<sup>80</sup> Embora aceite o argumento do desaparecimento da aura, Adorno frisa que obra de arte com aura não se confunde necessariamente com obra de arte autônoma, distinguindo entre obra de arte com aura, obra de arte sem aura e obra de arte reproduzida tecnicamente. Enquanto Benjamin via a reprodutibilidade das obras de arte como um fator que implicava na destruição da aura, acarretando um processo de desmitologização e abandono da sacralidade, Adorno vê nos avanços da técnica um instrumento de dominação social e impedimento do real progresso da arte, de maneira que mercadoria cultural e arte séria fazem parte de uma contradição aberta.

O perigo maior desse processo e dessa aceitação da mercadoria cultural é o da fusão que a indústria cultural intenta fazer entre a mercadoria cultural e a arte séria como maneira de reconciliar a antítese entre esses dois pólos. Ao contrário da arte culta e da arte popular, que possuem, cada uma à sua maneira, uma expressão própria e autônoma, a arte massificada e industrializada não tem compromisso nem com seus autores nem com seus receptores, e sim apenas com o sucesso de suas cifras, com a manutenção do *status quo*. E aquilo que a arte séria recusou, a saber, o seu direito de influência direta sobre a sociedade, aquela mercadoria cultural industrializada reivindica como sua prioridade exclusiva, como seu monopólio. O surpreendente não é necessariamente a falta de conteúdo dessa arte, a sua identificação com a estultícia, e sim a sua subordinação inquestionável, assim como diversos outros setores da

---

<sup>80</sup> Cf. KOTHE, *Benjamin & Adorno: Confrontos*, p. 47 et seq.

sociedade, ao todo conceitual da lógica do mercado, à totalidade da indústria cultural, que tem na repetição a sua força e sua consistência.

Se as duas esferas da música se movimentaram na unidade de sua contradição, então suas linhas demarcatórias variam. A produção progressista se desvinculou do consumo. O resto da música séria a ele foi entregue ao preço de seu conteúdo. Ele cai vítima do ouvir-mercadoria. As diferenças na recepção da música 'clássica' oficial e da música leve não têm qualquer significado mais.<sup>81</sup>

Enquanto a fetichização da música expressa o que é objetivamente o processo de transformação de bens culturais em mercadorias, no nível subjetivo isso se reflete na regressão da audição, fenômeno que Adorno definirá como a adaptação da consciência massificada à música fetichizada, combinando o que é salientado quanto a esse processo de transformar a música em mercadoria tanto em seus aspectos objetivos quanto subjetivos. A produção da indústria cultural, em sua oposição com a arte séria, é encarada não como obra, e sim como mercadoria. E a sua fácil aceitação se dá através da repetição exaustiva de seus *hits* e da homogeneização do gosto dos ouvintes, que Adorno analisa em um outro texto, chamado *On Popular Music*<sup>82</sup>. Esse texto, que também poderíamos dividir em uma esfera objetiva, a da música, e uma subjetiva, a do ouvinte, pode trazer algumas dificuldades de interpretação quanto ao seu título, se prestando a uma falsa acusação de elitismo estético por parte de Adorno. Mas esse impasse se desfaz ao notarmos que o que ele entende por música popular não está elaborado de maneira a fazer um juízo pejorativo sobre os artistas populares, indiscutivelmente dotados de riqueza, e sim ao fato de esses artistas serem tão facilmente engolidos pelo mecanismo do mercado de bens culturais que homogeneiza e padroniza as

---

<sup>81</sup> ADORNO, *Über den Fetischcharakter der Musik und die regression des Hörens*, In: *Dissonanzen: Musik in der Verwalteten*, p. 16.

<sup>82</sup> ADORNO, *Sobre Música Popular*, In: *Sociologia*, p. 115-146.

manifestações populares espontâneas para melhor enquadrá-las no fluxo do consumo. Dessa maneira, a crítica endereçada à música popular não desvela nenhuma arrogância da música erudita em relação àquela, e sim uma posição extremamente hostil frente à padronização dessa música popular. A verdadeira diferença entre música séria e música que é mercadoria é a padronização, pois essa é estandardizada, estritamente regulada mediante uma fórmula pré-concebida, e que está apontada para o sucesso através de uma facilitação da audição. As oposições “nível alto” e “nível baixo”, “simples” e “complexo”, “ingênuo” e “sofisticado”, ao contrário do que pode parecer, não servem para discernir adequadamente entre música massificada e música erudita, pois, amiúde, as composições daquela se apresentam mais elaboradas e mais complexas do que essa do ponto de vista técnico, fazendo com que a diferenciação resida, como já colocado, na padronização ou não-padronização. Essa identificação intrínseca da música massificada com a padronização só faz evidenciar a ausência de autonomia dessa arte, pois se refletem na arte as mesmas tendências de padronização que se manifestam no resto da sociedade inteira, disposta de acordo com modelos industriais de produção. Juntamente a essa padronização, trabalha o que Adorno chamou de pseudo-indivuação, ou seja, a ação da ideologia que faz crer ao ouvinte que está escolhendo uma obra única e particular, quando, na verdade, o que está escutando é exatamente o mesmo que escutava antes, apenas com uma nova roupagem, e que lhes foi apresentado e afirmado como sucesso através do que Adorno chamou pelo termo de *plugging*, ou seja, a repetição incessante até a plena aceitação, pois enquanto ouvintes passivos, eles não são imunes à dominação ideológica e não dispõem de aparatos críticos com os quais analisar o que lhes é empurrado, transformando-se em insetos. “Para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem.”<sup>83</sup> Apenas a concomitância desses dois aspectos, padronização e pseudoindivuação,

---

<sup>83</sup> ADORNO, *Sobre Música Popular*, p. 146. In: *Sociologia*, p. 115-146.

envolvida em um véu de *glamour*, é o que garante o seu sucesso, pois sem ela, o mecanismo da padronização seria facilmente descoberto e perderia logo a sua força de ação. Tais ouvintes padronizados são chamados de *jitterbugs*, pois se assemelham aos insetos que circundam a luz das velas até morrerem de cansaço ou consumirem-se nelas, evidenciando que não são apenas vítimas desse processo como também se colocam à disposição dele, participam dele de alguma forma.

A idéia é que o caráter de padronização da música de massa é tão evidente que requer um certo engajamento psicológico do seu consumidor no sentido de se deixar enganar. É nessa ambivalência entre a passividade da condição de objeto da indústria fonográfica e a atividade de quem, no fundo, gostaria de ser respeitado – de não ser reduzido a mero inseto – se prestando, por outro lado, exatamente aos maiores desrespeitos, que o entusiasmo dos *jitterbugs* às vezes se transforma em destrutiva fúria, canalizada não apenas a quem critica seus ídolos, mas por vezes a esses próprios.<sup>84</sup>

Determinante nesse processo degenerativo é o fator da reprodutibilidade técnica das obras massificadas, ou seja, sua facilidade de penetração na vida cotidiana e de distribuição em larga escala. Somadas ao atropelo vertiginoso com que as campanhas publicitárias lançam seus produtos, esses traços fazem com que, tanto no consumo de mercadorias culturais quanto no de superfluidades, o critério máximo de valor não seja conteúdo ou qualidade, mas a novidade.

O fervor fascinado com que se consomem os processos mais recentes não conduz apenas a uma indiferença ao que é fornecido, mas favorece todo um refugo estacionário e uma idiotice calculada. (...) Ir atrás dos outros, atropelar-

---

<sup>84</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 37.

se, fazer filas, tudo isso substitui por toda parte as necessidades de certo modo racionais.<sup>85</sup>

O ritmo frenético de produção dessas obras, que é possibilitado pela sua baixa qualidade e pela homogeneidade que diferencia uma da outra meramente por detalhes, vai ocasionar nos consumidores uma ânsia de novidade, através da qual o critério de sucesso será o de lançamento mais recente, que deverá ser assistido o mais rápido possível nos locais mais prestigiados para ser, automaticamente, esquecido em prol do sucesso efêmero da semana seguinte. Agora que é coisa entre as coisas<sup>86</sup>, a arte se torna um mecanismo psicológico de identificação do seu receptor com a obra, de maneira que ele se debruça sobre a obra de uma forma ilusória, pois espera dela algo que não ela mesma, algo que lhe esteja além. No processo de identificação, o consumidor tende a tornar a obra semelhante a ele, e não ao contrário, processo que vai esvaziando e rebaixando ciclicamente a ambos.

Adorno vai descrever as mudanças negativas que a existência sofre em meio a um mundo dominado pela técnica e pela sua aplicabilidade, a tecnologia. “A tecnificação torna, entretantes, precisos e rudes todos os gestos, e com isso, os homens.”<sup>87</sup> Após elencar uma série de mudanças tecnológicas cotidianas, como as janelas de correr e as maçanetas giratórias das portas, nosso autor localiza a violência latente em cada um e que se desenvolve de sua relação com as máquinas que nos cercam, pois essas estão sujeitas a sua pura funcionalidade, uma vez que lidar com elas não equivale a lidar com uma alteridade, e sim com uma coisa. A forma de tratamento e de relação interpessoal vai passando, então, das máquinas para os outros homens, e esse processo resulta na eliminação da alteridade subjetiva e sua substituição por uma coisificação dos semelhantes. A violência latente que não seria aceita se fosse

---

<sup>85</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 103.

<sup>86</sup> JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 88.

<sup>87</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 33.

direcionada a um ser humano, pode ser aceita em relação a uma máquina, ou a um ser humano visto enquanto coisa.<sup>88</sup> Somada à pressa onipresente do nosso mundo contemporâneo, a coisificação denuncia o quão pouco nós estamos inclinados a nos importarmos uns com os outros. “A pressa, o nervosismo, a instabilidade, observados desde o surgimento das grandes cidades, alastram-se nos dias de hoje de uma forma tão epidêmica quanto outrora a peste e o cólera.”<sup>89</sup> E o ritmo frenético atual é o que sucede o gosto do séc. XIX pelo flunar<sup>90</sup>, pelo andar a passos lentos como sinal de uma sabedoria prática na arte de aproveitar a vida, resquício do passeio medieval que demonstrava que, a passos lentos, se estava livre do medo que impele a correr para fugir dos perigos e ameaças. Andar lentamente sugere a soberania que se faz ausente da vida cotidiana atual, e isso simboliza a submissão do indivíduo moderno ao todo sistêmico que lhe impõe suas regras e seus horários através da exatidão violenta do relógio, desrespeito da objetividade contra o ritmo natural do corpo e da disposição humanas e sua relação outrora harmoniosa com os ciclos e fenômenos da natureza.

## 2.6 INDÚSTRIA CULTURAL E IDEOLOGIA

A mercadoria cultural, por ser leve e ter seu custo diluído pela quantidade de receptores, é um objeto estético, e, em certo sentido, democrático. Na contemporaneidade, muito antes de democratizar o poder, a pretensa igualdade social democratizou o jugo, pois, através de seus meios de comunicação massificados, os consumidores são entregues

---

<sup>88</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 33.

<sup>89</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 121.

<sup>90</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 142.

autoritariamente aos programas que são veículos dos valores de que as grandes corporações industriais se beneficiam em propagar. O iluminismo é, portanto, além de totalitário, contraditório<sup>91</sup>, pois ao mesmo tempo em que politicamente fomenta a democracia, propicia que essa se sustente economicamente através de um sistema de capitalismo que é democrático em sua ideologia mas que conserva na prática um caráter puramente monopolista, fazendo com que a constelação desses fatores apresente um sistema totalitário e opressivo, independentemente da ideologia que possa cinicamente defender. A imposição cultural de valores, enquanto exerce sua penetração ideológica, serve para assegurar a coesão social e tornar mais fácil a sua governabilidade, além de definir melhor e com mais facilidade o perfil dos consumidores.

A ideologia é hoje tanto a forma de governo quanto o estatuto de verdade do senso comum, e, ainda imbuída da lógica homogeneizante que remonta à gênese da racionalidade ocidental, persegue violentamente, de maneira paranóica, tudo aquilo que não for identidade, tudo o que não for expressão dela mesma. Através da repetição, a realidade é cinicamente afirmada, e os indivíduos se identificam com o ideal da estereotipia. E a padronização dos indivíduos ocasiona o fenômeno do planejamento do acaso, uma vez que as pessoas, homogeneizadas, servem para qualquer tarefa e nenhuma delas é insubstituível, reduzindo a humanidade inteira a uma condição de clientes ou empregados da indústria. “O inimigo que se combate é o inimigo que já está derrotado, o sujeito pensante.”<sup>92</sup> Diferentemente do estilo do passado, onde toda obra de valor terminava por ultrapassar o estilo no qual se enquadraria, o estilo uniforme da indústria cultural só desvela como conteúdo a sua submissão à ideologia. Essa arte coloca, portanto, a serviço da ideologia as formas reais do existente como algo de valor absoluto. Através do consumo obediente de seus produtos, se ganha a promessa de

---

<sup>91</sup> MATOS, *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, p. 145.

<sup>92</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 140.

satisfação das necessidades que têm as subjetividades enfraquecidas que ela mesma produz. Na mesma medida que essa arte formativa funciona como a grande alteridade dessa sociedade, ela demonstra o quanto é hipócrita, em função da intencionalidade perversa à qual está servindo.

E um dos veículos mais eficazes de propagação dos valores dessa cultura que transforma arte em mera mercadoria é a publicidade, que se intercala com as apresentações culturais e das quais essas dependem em forma de patrocínio. O mecenato dos aristocratas e burgueses do passado é substituído pela grande corporação patrocinadora, que empresta aos eventos artísticos sua verba e seu nome na medida em que essas apresentações sirvam aos seus interesses e transforma artistas potenciais em empregados subservientes, eliminando aos poucos a sua capacidade criativa e adaptando sua produção às necessidades da indústria da cultura. Assim as mercadorias culturais cumprem seu acordo com a sociedade burguesa por meio de sua função ideológica, ou seja, usando a demanda social pela arte como um meio de mero consolo, de placebo para as necessidades espirituais que os sujeitos nunca chegam a sanar, fazendo da fuga da realidade um aspecto que reforce a estrutura social existente segundo os interesses das classes dominantes e de acordo com a manutenção do *status quo*.

Porém essa produção não cumpre exclusivamente um papel econômico. A função ideológica da mercadoria cultural serve como apaziguamento obliterante dos espíritos, como via de esvaziamento da subjetividade de seus receptores e consumidores: A distribuição ilusória da satisfação catártica, no pior sentido, dos desejos e necessidades da massa e que não podem ser satisfeitos efetivamente, denotam a ideologia por trás do esforço de produção de uma falsa consciência. Essa falsa consciência é a situação de ocultamento da situação social e da realidade econômica propiciada pelas obras de arte massificadas, pois essas trabalham para

um fortalecimento da atitude de recepção passiva em detrimento de uma participação pensante, de uma fruição cognitiva, na tentativa de não deixar transparecer as antinomias da sociedade alienada. O achatamento qualitativo e a simplificação artística dessas obras, que beiram a idiotice, que chegam mesmo a pregar o esvaziamento intelectual como estilo de vida, estimulam uma recepção acrítica por meio de uma atenção desinteressada, que abre o caminho para o sugestionamento de consumo das propagandas e para o acomodamento passivo em troca da ilusão propiciada.

O maior êxito da indústria cultural reside, talvez, no uso que faz da diversão como instrumento de dominação, pois assim a ideologia passa sub-repticiamente de seus emissores aos seus receptores e as mensagens subliminares da dominação penetram nas mentes sem passarem por nenhuma instância crítica. No momento em que nenhuma barreira se imponha ao progresso dessa cultura, ela pode mais facilmente proceder com a gerência das necessidades de seus consumidores, criando-as, satisfazendo-as, administrando-as. O conceito de diversão dessa indústria é bem específico, divertir-se é não se opor, é sentir-se acolhido pela totalidade e incapaz de discordar. “Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado.”<sup>93</sup> Isso constitui, por fim, uma fuga, mas não necessariamente uma fuga da realidade, e sim uma fuga de qualquer possibilidade de resistência a essa realidade que o sujeito possa tentar esboçar, de maneira que a libertação da realidade se opera através da anulação da capacidade de questionar essa realidade e transformá-la, apaziguando o sofrimento através da diversão.

Por outro lado, a diversão proporcionada pela mercadoria cultural tem como objetivo, além do consumo, servir como antítese à jornada de trabalho, tornando-se, assim, uma válvula

---

<sup>93</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 135.

de escape psicológica do indivíduo oprimido e descontente, seu paraíso artificial, sua fuga particular a uma esfera de conforto frente à crueldade da realidade e a dureza da vida. A eficiência da indústria cultural não está exatamente em oferecer a diversão gratuita e leve, nesse sentido não edificante, e sim no fato de inculcar juntamente com essa diversão os seus valores e seus apelos comerciais, “seus apelos ideológicos da cultura em vias de se extinguir a si mesma”<sup>94</sup>. Simplesmente assistir a um entretenimento sem tirar dele lição nenhuma ou assisti-lo criticamente não são posições aceitáveis para essa indústria que exige exatamente que suas produções sejam assistidas com uma atitude receptiva que enfraqueça a possibilidade de resistência à internalização de seus valores, de maneira a integrar o indivíduo irrefletidamente na lógica do consumo.

Através da imitação e reprodução infinitas, a indústria cultural esvazia de conteúdo os ideais que propaga, e sua ideologia torna-se cada vez mais sutil, na medida em que se exime de dar as explicações que antes eram dadas pela transcendência que ela veio substituir. Mas isso, paradoxalmente, não torna a ideologia mais fraca ou mais transparente, e sim mais inatacável, pois não sustenta posição nenhuma e logo não pode ser contestada, já que se resume a um discurso vago e descompromissado.

Na sociedade de comunicação em massa e de pleno consumo, a propagação de valores capitalistas se dá nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana e a necessidade de sobrevivência dificulta a possibilidade de resistência de uma subjetividade enfraquecida. E um dos maiores perigos ocasionados por tal esvaziamento do sujeito, por sua incapacidade de análise crítica, está no potencial político que a penetração estética e propagandística da cultura aceita sem reservas pode provocar.

---

<sup>94</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 133.

Isso deixa entrever que um dos aspectos mais importantes da ideologia é o psicológico.<sup>95</sup> Assim, não cabe analisar especificamente o conteúdo da ideologia, pois esse é vazio, carece de bases argumentativas sólidas para serem atacadas e prescinde totalmente de uma lógica, pois a ideologia age sobre a emoção humana. O que deve ser estudado é o ambiente social, que não apenas propicia a dominação por esses meios como os demanda. E mais, cumpre avaliar quais as intenções veladas desses discursos ideológicos subliminares e que nunca aparecem transparentemente. O estudo da ideologia está, portanto, não nos conteúdos dela, que nunca tiveram a pretensão de ser argumentos justificáveis senão como um arremedo, e sim no contexto e no processo através dos quais se desenvolve, as necessidades que finge satisfazer e os objetivos que almeja.

Assim, através de um mecanismo psicológico que prefere uma mentira bem arquitetada a uma verdade contundente, a indústria cultural forma as verdades convenientes através dos meios de comunicação em massa e propaga a ideologia e o conjunto de valores que mais lhe interessa. A verdade, então transformada em um exercício de poder, serve com sua inverdade à dominação social mediante a propagação da ideologia, que é tão opressiva quanto os antigos sistemas despóticos e transforma em trabalho de Sísifo qualquer tentativa de uma verdade que se oponha a isso, pois ela porta consigo tanto o “caráter do inverossímil como é, além disso, pobre demais para entrar em concorrência com o aparato de divulgação altamente concentrado”<sup>96</sup>.

A crítica da ideologia totalitária não se reduz a refutar teses que não pretendem, absolutamente, ou que só pretendem como ficções do pensamento, possuir uma autonomia e consistência internas. Será preferível analisar

---

<sup>95</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 201 et seq.

<sup>96</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 94.

a que configurações psicológicas querem se referir, para servirem-se delas; que disposições desejam incutir nos homens com suas especulações, que são inteiramente distintas do que se apresenta nas declarações oficiais. (...) As modificações antropológicas a que a ideologia totalitária quer corresponder são conseqüências de transformações na estrutura da sociedade e nisso – e não nos seus enunciados – encontramos a realidade substancial dessas ideologias.<sup>97</sup>

Portanto a ideologia é, inicialmente, a condição que propicia aos produtos espirituais a sua autonomia.<sup>98</sup> Isso vale dizer que o produto espiritual imbuído de ideologia serve, antes de tudo, como instrumento de dominação de seus idealizadores sobre os seus consumidores e destinatários. A ideologia é, portanto, um preconceito que passa a ter o status de verdade. “Com efeito, a ideologia é *justificação*.”<sup>99</sup>

Além das reações específicas dos mercados consumidores, a ideologia, propagada através desses meios de comunicação em massa, influencia as relações diretas entre produtores e consumidores, como no exemplo do esporte como veículo de propagação dos valores de competitividade tão caros à sociedade capitalista, o que serve para ilustrar o quanto as massas se identificam com as normas e estruturas que regem anonimamente a indústria cultural e sua empatia para com os veículos que a propagam. Tal assimilação e identificação se devem, ainda seguindo as palavras de Adorno<sup>100</sup>, à elaboração premeditada de bens culturais que se ajustem aos homens na mesma medida em que se dá o processo contrário, a

---

<sup>97</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 192.

<sup>98</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 184 et seq. Adorno traça, aqui, o percurso histórico do termo *ideologia* para poder demonstrar como este se separa em dois âmbitos, o da filosofia, que continua a considerá-lo uma forma de abordagem da idéia, uma via de acesso às essências eternas e imutáveis, e, por outro lado, da sociologia, na qual encaixa sua reflexão, que trata essa ideologia por uma via de dominação subliminar através da qual os poderosos propagam preconceitos que melhor sirvam a seus propósitos de dominação social, o que imiscui o percurso histórico do termo ideologia não às essências, mas definitivamente ao mundo reificado, ao mundo das coisas.

<sup>99</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 191.

<sup>100</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 202.

adequação dos próprios homens e de suas subjetividades enfraquecidas aos bens que lhe são oferecidos para consumo. Tal processo acompanha o enfraquecimento histórico da arte que adquire um “caráter efêmero, pálido e impotente”<sup>101</sup> e seu isolamento em uma “torre de marfim”<sup>102</sup>, de maneira que a cultura em geral sofra um enfraquecimento de sua força criadora conjugada a sua entrega paulatina ao domínio da técnica científica ao mesmo tempo em que a diminuição da esfera de ação da cultura se torna o seu caminho autêntico enquanto oposição à barbárie crescente de uma sociedade em que o econômico tem preponderância sobre o aspecto humano, processo que faz par com a transformação da humanidade em clientela<sup>103</sup>. Contraposta a esse processo, Adorno aponta a possibilidade de uma boa ideologia<sup>104</sup>, de uma ideologia verdadeira, mas apenas em contraste com a realidade e conjugada com a arte. Ela pode ser verdadeira *em-si*, mas seria falsa se pretendesse estar já plenamente realizada. A validação de uma ideologia se dá em relação à realidade porque ela é verdadeira na medida em que não reconhece a sua realização plena, ao contrário, se coloca como um posicionamento contundente contra a ordem existente e se empenha, ainda que como reflexão ideal e a despeito de sua possível impotência ante os fatos, em exigir uma ordem melhor do que a já existente.

No entanto, o conteúdo de verdade pode afirmar-se mesmo nas obras de arte muito profundamente ligadas à ideologia. Enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 199.

<sup>102</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 123.

<sup>103</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 20 et 24, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

<sup>104</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 199.

<sup>105</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 261.

A produção artística pode cumprir esse papel de boa ideologia, ou seja, de oposição à ideologia dominante, mas não enquanto permanecer fiel aos antigos processos de criação como se o mundo do espírito já não estivesse dominado em sua quase totalidade, pois assim estaria condenando sua produção a uma futilidade estéril. A produção deve estar imiscuída dialeticamente aos processos sociais, nem totalmente subserviente a eles, nem completamente isolada, só assim poderá realizar-se plenamente como obra de arte, como produto do espírito, e criticar, assim, a ideologia e a estruturação opressiva que a sustenta.

Só se pode falar sensatamente de ideologia quando um produto espiritual surge do processo social como algo autônomo, substancial e dotado de legitimidade. A sua inverdade é o preço dessa separação, em que o espírito pretende negar a sua própria base social.<sup>106</sup>

Em um mundo onde a educação não dá nem de longe a possibilidade das massas terem acesso a uma formação intelectual, a ideologia perde sua função, pois não precisa mais se esforçar para enganar, uma vez que qualquer coisa, independente de seu conteúdo ideológico específico, serve para preencher o vácuo da consciência expropriada e desviar a atenção.<sup>107</sup> Esse é o papel do entretenimento que já pode pretender suplantar a ideologia, pois os receptores não se apegam mais aos conteúdos ideológicos subjacentes às mercadorias culturais, já que qualquer coisa serve para chamar sua atenção e ocupar o lugar do conteúdo ausente. Assim, a distração tomou o lugar da ideologia, de maneira que essa já não existe enquanto estratégia de engodo da consciência, e sim enquanto propaganda de um mundo que se afirma simplesmente mediante a sua própria repetição. “Rigorosamente falando, hoje já

---

<sup>106</sup> ADORNO, *Ideologia*, In: ADORNO & HORKHEIMER, *Temas Básicos da Sociologia*, p. 200.

<sup>107</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 33 et seq., In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

quase não há teoria, e a ideologia é como que o ruído produzido pelo mecanismo da inevitável prática.”<sup>108</sup>

Já em *Minima Moralia*<sup>109</sup>, a crítica da ideologia de consumo se direciona à produção como uma finalidade em si mesma e o conseqüente comportamento humano adequado à realidade de tal situação, ou seja, um indivíduo consumidor acrítico, passional em suas escolhas, influenciável, manipulável e, principalmente, descartável e substituível. Mas tal situação não é, especificamente, a parte mais nociva de tal processo, e sim a tendência a fazer acreditar que essa situação faz parte da natureza do ser humano, com uma civilização calcada na superabundância de bens supérfluos como oposição à necessidade e à carestia da vida humana no seio da natureza, e não que ela seja o resultado histórico e contextualizado de uma humanidade adaptada aos mecanismos de produção e à lógica de mercado. A crítica do consumismo não pode ser direcionada simplesmente ao desejo dos homens por bens de consumo e sim à estrutura social que os impede de alcançá-los.<sup>110</sup> Da mesma forma, a crença na naturalidade de tal situação se torna possível apenas enquanto se ignore que uma grande parte da humanidade não compartilha das mesmas comodidades que o estágio civilizatório tido como natural ao ser humano possibilita.

Quando se pergunta pelo objetivo da sociedade emancipada, obtêm-se respostas tais como a realização das possibilidades humanas ou a riqueza da vida. (...) A única resposta delicada seria a mais grosseira: que ninguém mais passe fome. (...) Uma humanidade que não conheça mais a necessidade começará a compreender um pouco o caráter ilusório e vão de todos os empreendimentos realizados até

---

<sup>108</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 32, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

<sup>109</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 137 et seq.

<sup>110</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 13, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

então para se escapar da necessidade e que, com a riqueza, reproduziram a necessidade em uma escala ampliada.<sup>111</sup>

Em outro momento<sup>112</sup>, Adorno vai afirmar que suprimir o sofrimento ou aliviá-lo é a tarefa da sociedade, para a qual deveriam concorrer todos os atos e esforços de qualquer tipo de organização humana enquanto espécie. Isso significa que qualquer tipo de organização humana, mesmo a mais rudimentar forma de cultura e de sociedade, deve ter como pressuposto a eliminação radical do sofrimento, tanto físico como em seus aspectos repressivos psicológicos, e a capacidade de manutenção de seus membros em uma fartura igualitária propiciada pelo sucesso dos meios de produção. E tal estado só seria alcançado através de uma conscientização crítica da sociedade e da mudança dos pressupostos que a sustentam enquanto repressiva.

Na medida em que cresce a capacidade de eliminar duradouramente toda miséria, cresce também desmesuradamente a miséria enquanto antítese da potência e da impotência. (...) O absurdo dessa situação, em que o poder do sistema sobre os homens cresce na mesma medida em que os subtrai ao poder da natureza, denuncia como obsoleta a razão da sociedade racional.<sup>113</sup>

## 2.7 ARTE E SOCIEDADE EM *TEORIA ESTÉTICA*

Adorno aprofunda, nessa obra, algumas reflexões que já constaram em outros escritos, como as dificuldades de criação artística simbolizadas pela oposição entre as atitudes de

---

<sup>111</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 137 et 138.

<sup>112</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 204.

<sup>113</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialéctica do Esclarecimento*, p. 49.

Stravinsky e Schönberg das quais trata em *Filosofia da Nova Música*<sup>114</sup>, ou a mercantilização da cultura abordada em *Dialética do Esclarecimento*<sup>115</sup>. Por isso cabe afirmar que, embora a indústria cultural não seja o tema principal da volumosa *Teoria Estética* como um todo, cada parágrafo dessa última pode ser apreciado à luz das reflexões sobre a indústria da cultura e que o autor está postulando suas considerações estéticas levando em consideração a existência desse ramo de atividades que explora a necessidade humana de cultura com objetivos comerciais e que contrasta radicalmente com a proposta da arte enquanto atividade cultural autônoma em relação ao mercado.

No entanto, as devastações que se atribuem à época desprovida de estilo e que se criticam no plano estético não são expressão de um espírito do tempo *kitsch*, mas produtos de um elemento extra-artístico, da falsa racionalidade da indústria governada pelo lucro. Ao mobilizar para os seus fins o que lhe parece serem os momentos irracionais da arte, o capital destrói essa última. A racionalidade e a irracionalidade estéticas são igualmente mutiladas pela maldição da sociedade.<sup>116</sup>

As dificuldades de expressão estética em um mundo plenamente dominado pela lógica opressiva do mercado são ainda piores do que a subserviência relativa à qual os artistas eram submetidos durante os milênios em que estiveram tutelados pela aristocracia, pelas religiões dominantes e mesmo pela burguesia ascendente do início da modernidade capitalista. “Se, antes da Revolução Francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora *entertainers*.”<sup>117</sup> Se, por um lado, o artista ganhou liberdade em relação às forças externas à sua consciência,

<sup>114</sup> Um dos aspectos observados por Adorno a respeito da mercantilização da cultura é o de que a música, em função de sua natureza não-representativa e em suas dificuldades técnicas de fixação e reprodutibilidade, demorou mais do que outros gêneros da produção cultural, como a literatura e as artes plásticas, a ser transformada em artigo de consumo. Apenas com o cinema sonoro e com a incorporação da música à propaganda comercial é que esse ramo da arte foi efetivamente apropriado pelo sistema de produção de mercadorias culturais. Cf. ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, p. 15 et seq.

<sup>115</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 110 et seq.

<sup>116</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 232.

<sup>117</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 283.

podendo optar sobre o tema da obra, seu material, sua execução, por outro, ele agora está vinculado às exigências do gosto comum, à capacidade de comerciabilidade de seu trabalho. Assim, a liberdade de criação cedeu lugar apenas às incertezas inerentes à real possibilidade de sobrevivência da arte séria no mundo coisificado, de maneira que essas mercadorias produzidas pela indústria cultural não possam ser consideradas de maneira alguma sucessoras da arte tradicional.

Muito mais do que uma distração para aqueles que apenas aguardam a catástrofe, a arte que Adorno propõe é a principal forma de exigência de uma práxis melhor e mais humana, que não seja feita em nome de um estado de dominação autojustificável<sup>118</sup>. Mas, ao invés de ser a arte que influi sobre o mundo para melhorá-lo, no capitalismo tardio, é o mundo cego e árido da prática que termina por influenciar a esfera da arte e sitiar sua autonomia.

A obra de arte é o resultado de um processo tanto quanto esse mesmo processo se encontra em repouso. Como proclamava a metafísica racionalista no seu apogeu como princípio do mundo, ela é uma mônada: centro de forças e coisa (*Ding*) ao mesmo tempo. As obras de arte estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no seu exterior.<sup>119</sup>

Adorno considera as obras de arte enquanto mônadas, e compara seu isolamento com a solidão do indivíduo na atribulação da vida moderna sob o peso do capitalismo, o seu retraimento em sua personalidade e a ideologia que transforma a miséria da alienação na virtude dubitável da autonomia ou da auto-suficiência. É através do aspecto de denúncia da manipulação ideológica e comercial à qual são submetidas as produções culturais

---

<sup>118</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 23.

<sup>119</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 204.

contemporâneas que a teoria estética de Adorno se filia à teoria crítica da qual é oriunda<sup>120</sup>. Dessa maneira, essa reflexão sobre o contexto artístico contemporâneo é simultaneamente crítica e filosófica, uma vez que sua tarefa é a de restituir à arte o seu direito de existência alheio à finalidade e não como mercadoria de consumo. Se tanto a obra de arte quanto o indivíduo são insulares nesse contexto, o artista, que está intimamente ligado a ambos, é a expressão máxima desse abandono, pois trabalha com o que Adorno chamou de *dialética da solidão*. Ainda assim, apesar do isolamento, a realidade social sempre se apresentará em sua obra, quer ele tenha ou não a intenção de tematizá-la, de modo mais ou menos consciente, ainda que procure evitá-lo.

Pois tudo o que as obras de arte em si contém de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. (...) Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objetos estranhos à arte que se integram à sua lei formal não inteiramente modificados, a mimesis da arte abandona-se, até a montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é, contudo, capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se ao identificar-se com aquilo contra o que se insurge.<sup>121</sup>

Isso evidencia o caráter ambíguo da arte, a saber, seu inequívoco e simultâneo autonomizar-se e imiscuir-se profundamente com a realidade social. Mas a arte só reflete adequadamente a sociedade na medida em que ela se torna autônoma. As relações entre arte e sociedade ocorrem de tal modo que aquela, enquanto mônada imanente, representa essa mesmo sem sê-la. “Isso implica objetivamente a participação política do apolítico.”<sup>122</sup> Assim,

<sup>120</sup> JIMENEZ, *Para Ler Adorno*, p. 31.

<sup>121</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 122 et 123; 154 et 155.

<sup>122</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 285.

a arte não se torna social em decorrência de uma possível origem social dos seus conteúdos ou através da participação de forças sociais nos seus mecanismos de produção, e sim por causa da possibilidade dessa arte em se opor radicalmente à sociedade na qual é produzida e servir como antítese a ela, de maneira a fazer com que o mero fato de sua existência seja uma forma de oposição à sociedade, principalmente à sociedade massificada, preservando dessa arte o seu caráter autônomo que faz dela um em-si impensável dentro de um sistema econômico de troca total onde todas as coisas, enquanto mercadorias, são para-outro.<sup>123</sup>

Mesmo a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo em que se subtrai ao seu sortilégio, de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico. (...) As obras de arte são os substitutos das coisas que já não são pervertidas pela troca, do que já não é governado pelo lucro e pelas falsas necessidades da humanidade degradada. Na aparência total, a do seu ser-em-si é a máscara da verdade.<sup>124</sup>

Essa tensão constante da obra de arte entre sua autonomia e sua dependência do contexto faz com que a arte, enquanto conceito e campo delimitado do saber, não esteja imune a interferências externas. Cada obra é um momento específico no qual se desenvolve um equilíbrio frágil, que faz com que qualquer olhar atento a ela, além de não se restringir exclusivamente aos seus critérios estéticos, o que denuncia a vacuidade de qualquer corrente esteticista, deve, se dirigido atentamente, reconhecer que muito além de resposta a suas indagações a obra é também uma interrogação que lhe é feita, desmentindo a possibilidade de

---

<sup>123</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 253.

<sup>124</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 16 et 255.

contemplação passiva e desinteressada em prol de uma fruição dialética, na qual participariam tanto espectador quanto obra como pólos de tensão.<sup>125</sup>

Tal como a arte se realiza a si mesma, também o seu conhecimento se efetua de um modo dialético. Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior. Participa na objetividade quando a sua energia, mesmo a sua ‘projeção’ subjetiva desviada, se extingue na obra de arte.<sup>126</sup>

Se por um lado, a obra se relaciona assim com o espectador, por outro, se relaciona da mesma maneira, de frágil equilíbrio e de tensão, com a realidade e com o contexto sócio-histórico no qual é produzida, não podendo estar completamente desvinculada desse elemento empírico, tornado assim a sua alteridade.

Mas a arte, como forma de conhecimento, recebe todo seu material e suas formas da realidade – em especial da sociedade – para transformá-la, e acaba embarçando-se em contradições inconciliáveis. Sua profundidade mede-se pelo fato de poder ou não, pela reconciliação que suas leis formais trazem às contradições, destacar a real irreconciliação. Vibra a contradição em suas mais remotas mediações como nos mais extremos pianíssimos da música estrondam os horrores da realidade. (...) É, com esse critério, que se deve ver a seriedade de toda a obra de arte. Como algo que escapa da realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e a alegria. É esta tensão que constitui a arte.<sup>127</sup>

Mas essas características de tensão e de equilíbrio, colocadas por Adorno como pressupostos de uma arte verdadeira não são os cânones adotados pela massiva produção

<sup>125</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 17.

<sup>126</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 199.

<sup>127</sup> ADORNO, *A arte é alegre?*, p. 13, In: OLIVEIRA; ZUIN; PUCCI (orgs.), *Teoria Crítica, Estética e Educação*, p. 11-18.

cultural da sociedade do consumo e do espetáculo. Isso ocasionará que a arte, no século XX, vai perder a sua evidência e, com isso, sentir-se ameaçada em seu próprio conceito, ou seja, em sua possibilidade de ainda ser arte.<sup>128</sup>

Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto. A pacificada relação da alegria à natureza não tolera manipulações e cálculos.<sup>129</sup>

A obra de arte, ao contrário da produção cultural massificada, serve, acima de tudo, à verdade. O conteúdo de verdade de uma obra de arte está dado pela sua característica de promessa de felicidade esfacelada<sup>130</sup>, ou seja, a obra sempre apontará para algo ausente, para um outro que não se encontra, mas nunca será direta ou unívoca em sua referência. O conteúdo de verdade de uma obra é, de certa forma, o seu caráter enigmático, sua capacidade de apontar para o que está e para o que não está nela simultaneamente. O sucesso de uma obra de arte enquanto tal é dado, portanto, conforme o seu êxito, ou seja, não a sua possibilidade de comparação com outras obras, o que seria injusto e desleal, e sim a sua coerência interna enquanto obra, que só permitiria chamar-se arte no momento em que obtivesse tal sucesso, não passando, do contrário, de uma aproximação, na qual “o mediano é já o mau.”<sup>131</sup> Desse modo, a coerência, apesar de não ser o único fator essencial ao sucesso de uma obra de arte enquanto tal, é um de seus momentos essenciais.

Aquilo mediante o qual se toma consciência da justeza ou da falsidade de uma obra segundo os seus próprios

<sup>128</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 28.

<sup>129</sup> ADORNO, *A arte é alegre?*, p. 15, In: OLIVEIRA; ZUIN; PUCCI (orgs.), *Teoria Crítica, Estética e Educação*, p. 11-18.

<sup>130</sup> JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 177.

<sup>131</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 213.

critérios são os momentos em que a universalidade se impõe concretamente na mônada.<sup>132</sup>

Ainda que não constitua em si mesma a reconciliação com o espírito propriamente dita, a obra de arte séria proporciona, pela parte mínima, um notável incremento intelectual nos seus receptores. Esses, não passivos, mas sim críticos, contrastam radicalmente com os consumidores jungidos à dominação intelectual da indústria cultural.<sup>133</sup> A proximidade atual da arte com a realidade é uma falsidade criada pela manipulação da indústria cultural, assim como a intimidade forçada entre os então designados consumidores de arte e o seu objeto de consumo. A perda sofrida pela arte de seu caráter artístico em função de sua instrumentalização, o que Adorno chama de *Entkunstung*<sup>134</sup>, é fruto direto da tendência geral da sociedade moderna de desencantamento de diversos aspectos da vida, representada pela paixão pelo palpável, pela primazia do científico que fundamenta a tecnocracia vigente<sup>135</sup> e que demonstra a cada vez mais preocupante dificuldade intelectual da massa de consumidores de compreenderem minimamente as manifestações artísticas mais elaboradas<sup>136</sup>. Em contrapartida a essa insuficiência intelectual do grande público se dá a simplificação

<sup>132</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 215.

<sup>133</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 56.

<sup>134</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 28. Segundo Marc Jimenez, a expressão ‘a arte se torna desartizada’ [Kunst wird entkünstet] aparece pela primeira vez em 1955, em um capítulo de *Prismas* que se dedica ao jazz e às formas de manipulação que se valem dele como fenômeno artístico e musical, sua influência sobre os jovens e sua exploração comercial. E, de acordo com Rodrigo Duarte, o processo de desartização da arte pode ser entendido como anterior ainda ao fenômeno da mercantilização da cultura, remontando, por exemplo, ao fim da arte profetizado por Hegel em suas preleções estéticas, que julgava que a arte, enquanto manifestação do espírito, estava a ponto de ceder seu lugar para a o conhecimento filosófico racionalmente estabelecido. Ainda dentro da reflexão sobre a industrialização da cultura, a desartificação será entendida como o resultado de uma falsa projeção do sujeito, pertencente à massa de consumidores, sobre a obra de arte, através da qual eles projetariam sobre essa a sua nulidade interior, desqualificando-a por não estar a sua altura, num processo que, no contexto das conceitualizações adornianas, seria o extremo oposto da mimese. Por outro lado, além de ser um processo natural nas mercadorias culturais, a perda da especificidade estética pode se fazer notar também nas obras de vanguarda de maneira intencional como estratégia de oposição ao processo de estetização do cotidiano operado pelo capitalismo tardio, que seria “uma drástica redução da distância entre a arte e a vida, não no sentido de elevar essa, mas no de degradar aquela”. Cf. JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 88; Cf. DUARTE, *A desartificação da arte segundo Adorno*, p. 25, In: *Artefilosofia*, p. 19-35.

<sup>135</sup> JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 87.

<sup>136</sup> DUARTE, *A desartificação da arte segundo Adorno*, p. 22 et seq., In: *Artefilosofia*, p. 19-35.

deliberada da produção cultural industrializada no sentido de facilitar sua recepção, mesmo que inconsciente, enquanto veículo pedagógico da ideologia que visa à adaptação desse receptor ao sistema econômico. A diminuição do distanciamento entre arte e público possibilita, portanto, encarar a arte como mercadoria, como objeto manipulável, de maneira que a popularização e o fácil acesso à arte, disponibilizados pelos meios tecnológicos não vieram trazer uma melhoria cultural, e sim confirmar e consolidar um processo que transforma a cultura em apenas mais uma engrenagem da grande máquina que se tornou a sociedade moderna. A *Entkunstung* é, portanto, um processo que retira da obra de arte o que lhe caracteriza como tal e lhe transforma em mercadoria, em apenas obra; ela significa *desartização* da arte, aspecto ao qual está associado, inclusive, a liquidação do trágico através dessa aproximação entre arte e realidade cotidiana<sup>137</sup>.

A impossibilidade de julgar uma obra de arte segundo critérios objetivos cede espaço a uma análise dialética, que pode, de acordo com seu aspecto amplo, servir de antítese crítica de ambos esses momentos, o da análise do ponto de vista da obra e, por outro lado, do ponto de vista do espectador. “A obra de arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do caráter de aparência estético”.<sup>138</sup> A associação indissolúvel e indispensável de sujeito e objeto, de espectador e obra, faz com que o processo dialético da fruição estética se desenvolva sempre entre esses pares, demonstrando um tênue equilíbrio, que, longe de tentar

---

<sup>137</sup> DUARTE, *A desartificação da arte segundo Adorno*, p. 23, In: *Artefilosofia*, p. 19-35.

<sup>138</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 190. O fim da arte, com o qual a presente situação ameaça a cultura contemporânea, já está, de certa forma, sugerido por Nietzsche como um processo iniciado na decadência da tragédia Ática e sua substituição pelo racionalismo e pelo moralismo. Ao associar a decadência da tragédia grega ao contexto cultural europeu do séc. XIX, ele já aproxima a racionalização dialético-platônica à substituição da arte pela racionalidade filosófica e sistemática como meio de acesso e de manifestação do espírito absoluto conforme o fim da arte foi colocado por Hegel, de maneira que, em ambos os contextos culturais, “o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética” (NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p. 89.) Na crítica ao esclarecimento, por outro lado, o fim da arte, ou a sua descaracterização enquanto tal, não é visto apenas como um processo de racionalização do estético, e sim como um programa intencional de banimento da arte do mundo administrado através da tentativa de tornar a sociedade de consumo uma instituição hegemônica através da sutil dominação intelectual exercida pela indústria cultural. Cf. DUARTE, *O tema do fim da arte na estética contemporânea*, p. 401, In: PESSOA (org.), *Arte no Pensamento Contemporâneo*, p. 377-414.

constituir uma identidade entre esses dois pólos, procura estabelecer uma reciprocidade entre ambos. A função do esteta<sup>139</sup>, enquanto radicado dentro da teoria crítica, é a de fazer claro a si mesmo o conteúdo de verdade da obra, primeiramente desfazendo-se de todo um cabedal de interpretações fixas e consagradas com que a tradição, entendida como a perenidade da interpretação ideológica da obra ao longo da história, lhe rotula. Apenas assim a crítica filosófica endereçada às obras de arte poderá enxergar que seu conteúdo de verdade não se extingue porque toda obra de arte é um enigma. Com relação às obras do passado, uma crítica verdadeira vai demonstrar o potencial crítico à sociedade que lhe é subjacente e que faz dela uma obra de arte consagrada. Muito diferentemente de postular um retorno a uma pretensa pureza da arte, o que Adorno propõe em *Teoria Estética* é uma nova forma de interpretação do fenômeno artístico, desnudando-o das falsas interpretações que visam a instrumentalizar as obras para deixar transparecer seu conteúdo de verdade, seu testemunho histórico, sua sugestão de liberdade possível.

Mas esse aspecto duplo da arte não é assim tão evidente, uma vez que ela esteja inserida em uma sociedade na qual predominam a técnica e o pensamento científico, marcada e predominantemente objetivista e racional, o que causa então o impasse da estética atual, dividida entre uma visão da arte como algo objetivo - portanto manipulável e explicitamente subserviente aos interesses da sociedade de consumo - e uma posição da arte como algo meramente subjetivo, como arte pela arte, num contexto no qual o esteticismo serve como instrumento de dominação subliminar por parte da ideologia de consumo propagada pela indústria cultural. “A arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento.”<sup>140</sup> E é justamente frente a esse impasse que se inicia a

---

<sup>139</sup> JIMENEZ, *Para ler Adorno*, p. 35.

<sup>140</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 237.

argumentação de *Teoria Estética*<sup>141</sup>, que destaca o quanto a arte, no contexto contemporâneo, perde sua evidência e mesmo a evidência de seus pressupostos e “seu direito à existência”<sup>142</sup>. Ou seja, paradoxalmente, o alargamento proporcionado pela quebra de paradigmas da estética convencional realizada pela arte moderna revela-se, apesar de tudo, um verdadeiro estreitamento, em função dos novos tabus criados pelos cânones desses novos movimentos estéticos, descurando da liberdade pela qual tais movimentos de vanguarda iniciaram suas aventuras. Isso vai evidenciar claramente o quanto a autonomia da arte, que gozava de certa liberdade em um contexto particular, se choca e se anula frente ao contexto de não-liberdade do todo, o que faz refletir não apenas sobre os conceitos de autonomia e liberdade no contexto estético e social, mas também sobre o quanto isso seria indicativo de um processo de transformação do próprio conceito de humanidade.

O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após ter se desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da idéia de humanidade. Foi abalada à medida em que a sociedade se tornava menos humana.<sup>143</sup>

Assim, uma completa independência da arte seria uma idéia perigosa e nociva tanto à própria arte quanto à humanidade, de acordo com a imbricação mútua desses dois conceitos. O contexto atual, ou seja, a ausência de evidência da arte, o vazio deixado à pergunta por seus motivos e pressupostos denota o perigo de uma ausência de humanidade, deixando espaço para que esse ramo de manifestação da cultura humana, sempre tão próximo ao divino, possa ser manipulado e instrumentalizado. “Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela,

---

<sup>141</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 11 et seq.

<sup>142</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 11.

<sup>143</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 11.

após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu seus pressupostos.”<sup>144</sup> Os pressupostos da arte que lhe dão sua legitimidade são indissociáveis das considerações sobre a sua origem e desembocam, portanto, na própria discussão sobre a essência da obra de arte.

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível de sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados.<sup>145</sup>

Isso define a arte não como absolutamente autônoma, mas enquanto algo que tem sua essência intimamente ligada ao devir, à mutabilidade que lhe acompanha e lhe salva da necessidade de existir, restituindo-lhe a liberdade, ou a contingência, indispensável à sua existência. “A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade.”<sup>146</sup> A arte não deve ser encarada de acordo com o que foi no contexto em que foi realizada, nem apenas no que representa no momento em que está sendo julgada, e sim em uma perspectiva múltipla e dialética que vai considerar não apenas esses dois momentos como também todas as demais possibilidades da obra. Dessa maneira podemos verificar, igualmente, a interdependência da arte de seu contexto sócio-histórico, ou seja:

O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. (...) A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 11.

<sup>145</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 12.

<sup>146</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 14.

<sup>147</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 217.

Os critérios do conteúdo de verdade, e, por consequência, da qualidade de uma obra não são dados pela sua perfeição técnica, e sim pela sua capacidade de fazer intuir em si a “voz da maioria do sujeito, emancipação do mito e reconciliação com esse”<sup>148</sup> ou, como definido em outra passagem, na qual se liga o conteúdo de verdade com a reflexão filosófica e a “espera” da obra pela sua interpretação:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isso, e nada mais, é que justifica a estética.<sup>149</sup>

Assim, como um espelho, como a alteridade da cultura, a estética torna-se indispensável para a reflexão dessa mesma cultura na medida em que é determinada apenas pela lei do seu próprio movimento na relação constante com aquilo que ela não é. O conteúdo da cultura, não está, portanto, nela mesma, ensimesmado, e sim em sua relação com o que lhe antagoniza, a realidade material da vida humana.<sup>150</sup>

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada pelo aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e aquilo em que poderá talvez tornar-se.<sup>151</sup>

Assim, a arte seria a alteridade que daria conta do eternamente mutável não abarcado pela racionalidade instrumental.<sup>152</sup> Mas a sua mazela reside justamente no fato de que a

<sup>148</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 240.

<sup>149</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 149.

<sup>150</sup> ADORNO, *A Crítica da Cultura da Sociedade*, p. 30, In: ADORNO; HORKHEIMER; MARCUSE, *Cultura e Sociedade*, p. 7-43.

<sup>151</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 13.

<sup>152</sup> TIBURI, *Uma Outra História da Razão e Outros Ensaios*, p. 190 et seq.

estrutura social e cultural do séc. XX a tenha tornado uma serva estática da ordem estabelecida.

No pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é suficientemente feio e que, portanto, a arte deve voltar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega.<sup>153</sup>

Essa posição aponta a marginalização radical da arte contemporânea frente à sociedade, uma vez que não participa dela nem de forma autônoma nem heterônoma, deixando tais classificações apenas para construtos estéticos que possam ser chamados de mercadoria cultural, ou seja, que se submetam à lógica destrutiva do consumo, revestindo cinicamente as mercadorias com a falsidade da beleza artística e dando à ideologia a possibilidade de mimetizar-se com a aura da aparência desinteressada. Adorno afirmará<sup>154</sup> que a tarefa da arte é trazer novamente para dentro da cultura o que foi dela afastado e representá-lo não de forma apaziguadora através do mascaramento operado pela beleza para melhor poder integrá-lo ou atenuá-lo, e sim expô-lo enquanto o feio que ele realmente é se tratado cruamente, pois apenas assim estará sendo exposta toda a feiúra de uma sociedade que produz esse material recalcado e repulsivo e terminantemente o tira de sua vista mediante um recalçamento massivo ou uma alienação midiática.

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem

---

<sup>153</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 63.

<sup>154</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 63.

vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental.<sup>155</sup>

Dessa forma, dada a sua relação com a alteridade negada da cultura, a arte se relaciona com a filosofia na medida em que ambas têm o dever de dar conta do feio, da face oculta da razão que ela quer esconder, de todo o negado e recalçado da cultura. É por causa dessa imensa importância do feio na cultura que Adorno afirma que “poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio.”<sup>156</sup> Com isso teria a sua função, bem como sua relação com a filosofia, reforçada pelo compromisso de registrar os horrores do passado, ainda que inenarráveis, cuidando para que eles não sejam esquecidos, o que poderia deixar espaço a sua repetição. Ou seja:

Mesmo num futuro lendariamente melhor, a arte não deveria renegar a lembrança dos terrores acumulados; de outro modo, a sua forma seria vã.<sup>157</sup>

A arte, portanto, de acordo com sua tarefa de representar o recalçado<sup>158</sup>, distancia-se das perspectivas clássicas de arte como transfiguração do horror em beleza, como uma capacidade de transformar em positivo, claro e inteligível o que é negativo, obscuro e caótico, privilegiando uma própria identificação com essas categorias renegadas, de maneira que estaria incluída, portanto, na esfera do mal e do feio. “A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.”<sup>159</sup> De certa forma, isso corresponde a afirmar que a arte, na modernidade, identifica-se ao recalçado pela cultura, trazendo-o à tona, ainda que de forma mediatizada, e desmentindo a possibilidade de sublimação harmonizadora da razão com sua alteridade,

<sup>155</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 52.

<sup>156</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 63.

<sup>157</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 356.

<sup>158</sup> TIBURI, *Uma Outra História da Razão e Outros Ensaios*, p. 192.

<sup>159</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 195.

desviando o processo de uma dialética ascendente para uma dialética negativa, insolúvel e incômoda, ocasionando sua já citada marginalização. Ou seja: “O aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto.”<sup>160</sup> E isso se faz ver na arte de vanguarda através de sua relação com a empiria da qual emerge.

Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem conseqüências na forma das obras de arte. Se elas nada mais têm fora de si mesmas a que possam aderir sem ideologia, de nenhum modo se pode estabelecer por um ato subjetivo o que lhes falta. (...) A produção vanguardista dos últimos decênios tornou-se autoconsciência desse estado de coisas, transformou-o em sua temática e transpô-lo para a estrutura das obras.<sup>161</sup>

É de acordo com essas considerações que Adorno vai argumentar<sup>162</sup>, então, que a arte moderna está muito próxima da sua autonomia, não apenas em relação à técnica e aos materiais, mas, acima de tudo, a respeito de seu conteúdo de verdade, verificável através de sua comunicabilidade, de sua linguagem, ou mais especificamente, daquilo que Adorno chamou de *expressão*. Essa característica de comunicabilidade das obras diria respeito à possibilidade de elas emanarem um conteúdo por mais que estivessem alheias à convencionalidade da aparência e na mesma medida em que não se deixem suplantadas pela interpretação sumária da subjetividade que tenta desvendá-la como um mistério, anulando, assim, sua capacidade aurática. Adorno<sup>163</sup> dirá que o conteúdo de verdade da obra, portanto, não é uma verdade subjacente a ela e que estaria apenas aguardando a sua interpretação, como um conceito a ser divulgado por meios artísticos, ou uma mensagem, ou mesmo a obra como

<sup>160</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 60.

<sup>161</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 175.

<sup>162</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 124.

<sup>163</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 149.

um meio de acesso à Idéia ou ao Absoluto, como o queriam os idealistas sistemáticos, e sim aquela característica enigmática que decide sobre a veracidade ou falsidade da obra enquanto ela mesma, e esse critério só se alcança mediante a reflexão filosófica<sup>164</sup>. Ele não aponta para uma solução direta do enigma, pois esse se relaciona com a alteridade da obra, que não é unívoca, uma vez que toda obra, enquanto mônada, se relaciona com uma miríade de alteridades possíveis, reforçando a identificação de sua fruição com a reflexão filosófica.

Trata-se para a arte, daquele outro para o qual a razão identificadora, que o reduziu a material, possui a palavra natureza. Esse *outro* não é unidade e conceito, mas uma pluralidade. Assim, o conteúdo de verdade apresenta-se na arte como uma pluralidade, não como termo genérico abstrato das obras de arte.<sup>165</sup>

Retornando à dialética entre o feio e o belo, tão significativa para a arte contemporânea, é importante ressaltar ainda que esse feio não faz exatamente oposição simétrica ao belo, pois a própria negatividade não se opõe simetricamente à positividade, e sim de uma forma muito desigual, ou seja, a positividade, o padrão, a normalidade, o belo e o bom são conceitos muito estreitos, ao passo que todo o restante se define por simples exclusão desses conceitos, de maneira que seria enquadrado como feio e negativo tudo o que não couber em um conceito exato de belo e positivo, relacionando ao feio toda a desmesura, todo o excesso, tudo o que não for regrado, disciplinado e contido.

A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstrata e formal tudo aquilo sobre o que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa quanto a desfiguração e a morte através da violência. A partir do que se repete surge aquele *outro*

---

<sup>164</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 152.

<sup>165</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 152.

antitético sem o qual a arte, segundo o seu próprio conceito, não existiria; (...)<sup>166</sup>

Dessa forma, os limites do feio já não podem ser traçados com segurança, fazendo dele a porta para a experiência de tudo o que ultrapassa o comum, de tudo que extravasa a racionalidade normativa e reguladora para a qual o feio é um conceito limite, que dá conta de si e do que lhe ultrapassa. Essa experiência é o que Adorno vai chamar de *dissonância*, ou seja, a recepção através da arte de tudo aquilo que tanto a estética quanto a opinião leiga sobre a arte costumeiramente chamam de feio<sup>167</sup>, ou, em outras palavras, a quebra da tensão harmoniosa existente na arte desde a antiguidade entre os elementos do feio e do belo, entre o perturbador e o apaziguador subjacentes à obra.

É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação. (...) A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância.<sup>168</sup>

Assim, pode-se afirmar que as categorias antitéticas do feio e do belo são de uma complementaridade imprescindível para o sucesso da obra enquanto arte, e que a desarmonia de qualquer um desses pressupostos acarretaria sua desqualificação estética. Adorno critica a histórica supremacia do belo sobre o feio ao longo da tradição estética, e aponta os prejuízos de tal desarmonia:

De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. (...) a definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de

---

<sup>166</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 62.

<sup>167</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 60.

<sup>168</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 60.

beleza deriva do conteúdo global do estético. (...) No que visa à reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento.<sup>169</sup>

Por essa razão, nenhum dos pólos dessa oposição dialética deve ter a primazia sobre o outro, nem do belo sobre o feio, como se verificou historicamente, nem mesmo do feio sobre o belo, que seria uma mazela ocasionada pelo desequilíbrio da tensão e que o próprio Adorno já estaria identificando como um perigoso abismo para a arte contemporânea. Essa tensão deve ser observada não apenas entre o belo e o feio, mas também entre o todo e as partes, entre o particular da obra e o universal de seu estilo, pois: “Toda e qualquer obra é um campo de forças mesmo na sua relação ao estilo.”<sup>170</sup> Portanto é necessário que o equilíbrio, nos seus diversos sentidos, seja o escudo da arte contra a sua subjugação e sua instrumentalização por parte do mundo administrado. “Porque a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeostase [entre totalidade e beleza] é rompida: eis a crise do belo e da arte.”<sup>171</sup>

E é justamente essa crise o que torna necessária a aproximação entre filosofia e arte, pois apenas a arte poderia dar à sociedade um viés de percepção do mundo que não se baseasse em uma relação de dominação do sujeito sobre o objeto, ou, em outras palavras, reabilitar a alteridade, recuperar o recalcado da cultura e torná-lo apto a ser considerado sujeito do pensamento, como forma de prevenir os horrores impetrados contra os próprios seres humanos enquanto os objetos passivos do processo histórico. E como o recalcado é, no interior da obra, dissonância, ele deve fazer tensão entre si mesmo e o aparente sendo, como

---

<sup>169</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 65.

<sup>170</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 233.

<sup>171</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 68.

qualquer tensão, um processo dinâmico, transformador do mutismo da obra em linguagem, ou seja, expressão.

A dissonância é também expressão; o consonante, o harmônico quer eliminá-la de um modo não violento. Expressão e aparência constituem a princípio uma antítese. Se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor – a alegria mostrou-se rebelde a toda a expressão, talvez porque ela ainda não existe e a felicidade seria sem expressão –, a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um de seus constituintes, luta contra a sua imanência sob a lei formal.<sup>172</sup>

Isso é o que trará à sua filosofia uma valorização da racionalidade prática, invertendo a lógica da reflexão como motor da ação em favor de um agir enquanto mola propulsora do pensar “Onde o pensar é realmente produtivo, onde é criador, ali ele é sempre também um reagir.”<sup>173</sup> Para que o pensamento filosófico seja produtivo, ele deve sempre direcionar-se a um objeto (Sache), de maneira que ganha a sua legitimidade na medida em que pretenda modificar aquele inclusive em sua condição de objeto. Isso é ainda mais importante especificamente no pensamento filosófico, no qual o objeto principal de reflexão é a vida humana, e que não pode ser tomada simplesmente como objetividade, como coisa ou dado manipulável. A visão pejorativa da tarefa de pensar em uma era de produtividade é a de alguém que se dedica a uma atividade sem objeto, de produção nula.

Dever-se-ia formar uma consciência de teoria e práxis que não separasse ambas de modo que a teoria fosse impotente

---

<sup>172</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 130.

<sup>173</sup> ADORNO, *Observações sobre o pensamento filosófico*, p. 17, In: Stichwoerthe, p. 15-36.

e a práxis arbitrária, nem destruísse a teoria mediante o primado da razão prática (...).<sup>174</sup>

O pensar filosófico é abismamento. A segurança da argumentação não deve prevalecer sobre o seu comprometimento com a veracidade, com a sinceridade. O refletir não deve se esconder das questões que suscita ou das lacunas que deixa entrever. “Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis; somente a ideologia da pureza do pensamento mistifica este ponto.”<sup>175</sup> Assim a estética, inserida nessa maneira de proceder mediante a qual pensar criticamente é também um agir, se torna importantíssima como possibilidade de concepção de uma nova sensibilidade moral.

Em tais perspectivas, a estética revela-se não tanto como ultrapassada quanto como necessária. A necessidade da arte não consiste em prescrever pela estética normas quando ela se encontra em causa, mas em desenvolver na estética a força da reflexão que, por si só, dificilmente poderia levar a cabo.<sup>176</sup>

E essa reflexão é o que remete a estética diretamente à filosofia, pois apenas através desse processo é que o conteúdo de verdade das obras pode ser alcançado, só através da filosofia, da reflexão filosófica, é que esse conteúdo de verdade pode ser alcançado ou negado. Mas isso não equivale a dizer que o teórico, o esteta é quem dará a última palavra sobre a obra, e sim que o seu conteúdo de verdade, ainda que acessível mediante uma reflexão filosófica, só poderá ser encontrado na imanência da obra mesma.

A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico. (...) O

---

<sup>174</sup> ADORNO, *Notas marginais sobre teoria e práxis*, p. 204, In: *Stichwoerte*, p. 202-229.

<sup>175</sup> ADORNO, *Notas marginais sobre teoria e práxis*, p. 204, In: *Stichwoerte*, p. 202-229.

<sup>176</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 375.

conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só essa verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a idéia, com a verdade filosófica. À consciência atual, fixada no concreto e na imediatez, é realmente muito difícil adquirir essa relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade: a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia, ou então, não existe.<sup>177</sup>

A crise da arte contemporânea pode ser, portanto, atribuída à inobservância desses preceitos, na tentativa de atribuir de fora algum valor à obra, seja por parte da indústria cultural e da sociedade tecnológica, que produz mecanicamente suas obras para o consumo massivo, seja pela reação direta e contrária a elas perpetrada pela arte moderna, que tem algumas de suas obras valorizadas não em si mesmas, mas apenas por seu caráter de radical oposição àquela indústria<sup>178</sup>. Mas isso não justifica que os pseudo-intelectuais atuais exijam da arte de vanguarda que ela lhes apresente alguma coisa, pois tal atitude não passaria de um mecanismo de defesa daqueles que se encontram tão aferrados a sua posição de entendedores que, deparados com o enigma de tais obras, as desqualificam porque não as entendem, ou seja, diminuem as obras por causa da sua própria incapacidade de compreensão, fazendo, assim, coro com os demais mecanismos da semicultura e com o gosto massificado da indústria cultural.

Os filisteus cultivados têm por hábito exigir que a obra de arte lhes dê alguma coisa. Eles não se indignam mais com o que é radical, mas refugiam-se na afirmação, tão modesta quanto desavergonhada, de que não a compreendem. (...) As pessoas dizem que são mesmo estúpidas demais, antiquadas demais, não conseguem entender; quanto menores se fazem, mais seguros estão de

---

<sup>177</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 151 et 152.

<sup>178</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 377.

participar do potente uníssono da *vox inhumana populi*, do tribunal do petrificado espírito da época.<sup>179</sup>

Como meio de acesso à verdade, nem a filosofia nem a arte dão a última palavra ou podem pretender possuir plenamente os conceitos. Apenas uma via conciliatória entre ambas, apontada por Adorno como a estética, poderia mediatizar o conteúdo de verdade e o conteúdo social de uma obra sem a cristalização mortífera da posse do conceito.

Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. (...) A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão.<sup>180</sup>

A estética cumprirá, portanto, um papel de mediação entre a arte e o pensamento<sup>181</sup>. Ainda que isso lhe acarrete as dificuldades implícitas à sua função, uma vez que não possa nem contar com a reflexão teórica nem com a pura prática, ela deve servir-se da razão para poder cumprir o papel de mediadora entre tais pólos, que, para o sucesso dessa tarefa, não podem ser encarados como opostos inconciliáveis, e sim como extremos dialeticamente mediados pelo esforço da reflexão estética.

A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa da felicidade que se quebra.(...) A arte deve ser construída dialeticamente na medida em que o espírito lhe é inerente,

---

<sup>179</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 190.

<sup>180</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 289.

<sup>181</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 378.

sem que, no entanto, o possua ou o garanta como um absoluto.<sup>182</sup>

É por isso que a idéia da arte como uma promessa de felicidade quebrada, ou, como no texto original de Stendhal, como não mais do que uma promessa de felicidade, perpassa todo o texto da *Teoria Estética* de Adorno, carregando consigo uma constatação de pessimismo em virtude da situação atual da arte, ameaçada em sua autonomia e espontaneidade pelos diversos meios de produção cultural mercantilizada e massificada.<sup>183</sup> Dessa maneira, a arte, ao contrário de constituir um programa literal de instrumentalização da cultura em adequação aos interesses ideológicos da classe dominante, deveria apresentar-se como uma possibilidade de libertação, de acordo com a definição do belo contida na tão debatida afirmação de Stendhal de *une promesse du bonheur*.<sup>184</sup> A transposição dessa capacidade utópica do belo em geral, conforme o texto original de Stendhal, para o contexto da arte em particular, conforme o interpreta Adorno, possibilita que a arte, a despeito de sua incompletude, de ser sempre uma promessa de felicidade esfacelada, se oponha ativamente ao processo de instrumentalização e de mercantilização da produção cultural humana, ou seja, à indústria cultural, desvinculando-a, ou, pelo menos, tentando desvinculá-la o máximo possível dos “imperativos da atividade econômica” para vinculá-la a “uma perspectiva de futuro reconciliado para a humanidade”. A própria existência da arte, e com ela a sua promessa e todas suas demais potencialidades, é ameaçada no momento de oposição de sua autonomia relativa às exigências comerciais da indústria do entretenimento, ocasionando a ameaça de sua “liquidação social”, ou seja, uma eliminação intencional e racionalmente planejada.

---

<sup>182</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 157 et 379.

<sup>183</sup> JIMENEZ, *O que é estética*, p. 350.

<sup>184</sup> DUARTE, *O tema do fim da arte na estética contemporânea*, p. 402, In: PESSOA (org.), *Arte no Pensamento Contemporâneo*, p. 377-414.

Mas ainda antes de Adorno, a concepção estética de Stendhal já havia sido trazida à discussão filosófica por Nietzsche, que o cita em diversas passagens de sua obra. A mais longa e mais importante do ponto de vista do assunto aqui debatido é a do § 6 da Terceira Dissertação de *Genealogia da Moral*, na qual são contrapostas as concepções de arte como promessa de felicidade e de contemplação estética desinteressada. Nietzsche inicia esse parágrafo<sup>185</sup> apresentando a inadequação dos argumentos estéticos kantianos a respeito da contemplação artística, ou seja, que Kant e seus seguidores, incluindo Schopenhauer, se enganam ao postular o desinteresse estético, uma vez que sempre abordam a questão da arte do ponto de vista do espectador, e não da própria arte ou do artista, e erram assim por incluírem o próprio espectador dentro do conceito de belo. Mas esse espectador não serve adequadamente à questão, pois é um sujeito abstrato e impessoal, e, portanto, inapto a julgar questões estéticas que digam respeito ao âmbito dos sentidos e demandam, portanto, um sujeito concreto e físico, capaz de sentir, ver, ouvir, capaz de estar suscetível às paixões desencadeadas pela obra.<sup>186</sup> A essa concepção se opõe à daquele que Nietzsche considera “um dos acasos mais belos da minha vida”<sup>187</sup>, a do “verdadeiro espectador e artista – Stendhal”<sup>188</sup> que demonstra o quanto a arte e sua contemplação se afastam do desinteresse na medida em que a beleza se manifeste aos homens como *une promesse de bonheur*, uma promessa de felicidade. Assim, nem mesmo o kantiano Schopenhauer poderia sustentar a posição de uma contemplação desinteressada, pois, à medida que se tornar o olho do mundo e desligar-se do desejo constitui o caminho para a ausência de sofrimento<sup>189</sup>, a contemplação artística ganha o propósito de fazer com que o sofrimento cesse, deixando de ser, portanto, desinteressada e

---

<sup>185</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 93 et seq.

<sup>186</sup> BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, p. 100.

<sup>187</sup> NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 53.

<sup>188</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 94.

<sup>189</sup> SCHOPENHAUER, *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 207-208.

aproximando-se ainda mais da promessa de felicidade postulada por Stendhal e desenvolvida por Nietzsche e Adorno.

‘Belo’, disse Kant, ‘é o que agrada *sem interesse*’. Sem interesse! Compare-se essa definição com uma outra, de um verdadeiro ‘espectador’ e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*.<sup>190</sup>

A estética do desinteresse e sua crítica se ligam, no pensamento de Nietzsche, a um tipo de moralidade ascética relacionada ao comportamento dos escravos. Esse padrão se opõe diretamente ao caráter ativo e criador dos nobres, dos senhores, dotados de uma moralidade autônoma, uma ética que, não tendo relação nenhuma com a moralidade ressentida dos escravos e dos sacerdotes ascéticos, conserva em si algo de essencialmente estético. Ainda que as reflexões adornianas possam corroborar diversos aspectos dessa relação nietzscheana entre estética e ética, destacando a problemática da ética contemporânea, enquanto moral oficializada, em servir como instrumento social de dominação, alguns aspectos do pensamento de Nietzsche são absolutamente inconciliáveis com as reflexões do filósofo frankfurtiano<sup>191</sup>. Enquanto o primeiro louvava o comportamento livre daqueles aristocratas, qualificando essas “bestas louras germânicas” como nobres guerreiros, Adorno identifica nessa caracterização elementos racistas e anti-semitas que possibilitam identificar esses

<sup>190</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 94. O texto de Kant citado aqui por Nietzsche é da seção 2 da *Crítica do Juízo*, enquanto o de Stendhal é extraído de seu texto *Roma, Nápoles e Florença*. Cf. SOUZA (trad.) In: NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 94, infra, nota 8. A respeito dessa citação de Stendhal, é preciso notar que o texto que Nietzsche parafraseia está incorreto de acordo com o texto original do artista. O que Stendhal coloca é que *la beauté n'est pas qui un promesse du bonheur*, ou seja, a beleza não é mais do que uma promessa de felicidade, permitindo que se entenda que é uma promessa senão irrealizável, pelo menos ainda não realizada. Nesse sentido, apesar da imprecisão da citação de Nietzsche, o posterior recurso de Adorno a essa mesma passagem vai estar adequadamente comprometido com o seu sentido original, uma vez que a beleza, ou, textualmente, a arte, em Adorno, é uma promessa de felicidade que se quebra. Cf. STENDHAL, *De l'amour*, p. 59, infra.

<sup>191</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 91 et 92.

personagens da filosofia nietzscheana com aqueles que ajudaram na criação de um contexto sócio-cultural que culminou com a barbárie nazista do terceiro *Reich*. É sobre tais divergências, em especial no campo da moral, que trataremos no capítulo seguinte.

### **3. ESCLARECIMENTO E MORAL**

#### **3.1 A CRÍTICA AO ESTETICISMO**

Adorno critica o esteticismo do séc. XIX<sup>1</sup> enquanto uma ideologia que, ao substituir o bem pelo belo, torna aceitáveis os acontecimentos de ignomínia ocorridos na história da Humanidade, apaziguando a má-consciência, que se apega à amoralidade para poder conviver melhor com a imoralidade da qual é causa ou, pelo menos, compactuante. Tal fenômeno vem da impossibilidade de a sociedade burguesa, ao ser criticada dentro dos seus próprios padrões morais, defender-se sem incorrer em contradição ou hipocrisia, ao mesmo tempo em que não poderia assumir abertamente os seus verdadeiros métodos sem valer-se de uma justificação amoralista, que foi proporcionada pelos críticos materialistas de tal período.

Pregar a amoralidade tornou-se o assunto daqueles darwinistas que Nietzsche desprezava e que proclamavam convulsivamente como máxima a luta bárbara pela sobrevivência, justamente porque ela seria mais necessária.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 81 et seq.

<sup>2</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 84.

Separando a teoria moral da teoria social, e colocando aquela subjugada a uma esfera estritamente particular, a sociedade burguesa anula de sua estrutura a necessidade de manter a dignidade da vida humana, que era o último escopo da moral, fazendo com que tal dignidade, jogada na esfera da interioridade do sujeito, seja assegurada não mais pelas condições empíricas às quais ele foi subjugado, e sim ao juízo que faz de si mesmo. “O protesto do belo contra o bem é a forma burguesa secularizada da obcecação do herói trágico.”<sup>3</sup> No momento em que o esteticismo denuncia dentro da própria moral o que ela tem de imoral, ou seja, sua capacidade repressiva, ele exige, por conseqüência, que o que fundamenta essa moral repressiva seja extinto em nome do belo, exige o fim da limitação da vida humana, o fim da necessidade e da violência, e com isso, a suspensão, nas organizações humanas, de toda circunstância que possa justificar a repressão moral como forma de organização da vida humana no sentido de combater as ameaças que lhe são feitas.

O amoralismo com que Nietzsche arremetia contra a antiga inverdade submeteu-se ele próprio ao veredicto da história. Com a dissolução da religião e de suas secularizações filosóficas palpáveis, as interdições limitadoras perderam seu modo de ser confirmadas, sua substancialidade.<sup>4</sup>

Em outro momento, Adorno vai apontar<sup>5</sup>, o potencial subserviente à ideologia contido em posições estéticas que sustentem a primazia isolada da beleza sobre quaisquer outros valores na composição de uma teoria da arte. Vai demonstrar, portanto, como o pensamento nietzscheano, por sua total e irredutível oposição aos valores metafísicos e teológicos da filosofia que o precedeu, vai eliminar a distância e até mesmo a necessidade gnosiológica dos conceitos de essência e aparência. Nesse movimento, porém, vai aproximar-se de um

---

<sup>3</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 82.

<sup>4</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 83.

<sup>5</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 171 et seq.

positivismo cru que desemboca na cientificidade contemporânea, barrando o acesso às essências, negando-as e tomando o partido das aparências, reforçando a ideologia atual de que a aparência é a existência mesma. “A essência é o que a lei do monstruoso torna inacessível.”<sup>6</sup> Atribuir o mesmo valor à totalidade dos fenômenos é, paradoxalmente, corroborar com a mentira por um amor fanatizado à verdade, ou seja, preferir as explicações mais simples e manipuláveis a continuar levando em consideração possibilidades ainda inauditas. Mas Adorno, com sua análise perspicaz, aponta para a possibilidade de que Nietzsche não esteja querendo sustentar rigorosamente essa posição, de modo que uma interpretação puramente esteticista deva ser atribuída mais a seus leitores do que a ele mesmo. Diz que talvez em nenhuma outra parte um esclarecimento tão obstinado possa ser convertido maliciosamente em benefício aos obscurantistas. Adorno lembra que a posição de Nietzsche é ferrenhamente contrária ao positivismo científico que domina a esfera cultural moderna de maneira a valorizar a aparência em detrimento da essência, e foi o maior desprezador e crítico da estupidez científica que desconsidera a dignidade de seus objetivos e torna o mundo, incluindo os homens, um dado manipulável.

O positivismo se converte em ideologia quando elimina primeiro a categoria objetiva de essência e logo, conseqüentemente, o interesse pelo essencial. Mas o essencial não se esgota de maneira alguma na oculta lei universal. (...) O essencial não apenas se opõe à universalidade, a antiessência cruel, como a ultrapassa criticamente.<sup>7</sup>

Nesse sentido, tanto a posição estética da arte pela arte, quanto a posição científica do conhecimento puro, podem constituir critérios de dignificação de uma área do saber e de seus

---

<sup>6</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 171. No original alemão, há um jogo entre *Wesen* e *Unwesen* que, infelizmente, ficou perdido na tradução.

<sup>7</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 173.

métodos inerentes que servem adequadamente à ideologia, pois permitem a total autonomia dessas áreas sem que seus objetivos sejam questionados ou avaliados criticamente.

Assim, o amoralismo esteticista do séc. XIX, associado às transformações sociais e econômicas desse mesmo período, transforma-se em ideologia a serviço da manutenção da ordem vigente. A crítica de Adorno a esse esteticismo, citando Nietzsche como exemplo, liga-se à crítica de outro frankfurtiano, Walter Benjamin, quando esse avalia as dificuldades internas de coesão dos argumentos em *O Nascimento da Tragédia*, na medida em que esse se perde na vacuidade do esteticismo.

A verdade é que o melhor da obra de Nietzsche acabou sendo invalidado por sua metafísica schopenhaueriana e wagneriana. Como essa passagem deixa claro, o mito trágico é, para Nietzsche, uma construção puramente estética, e a interação de energias apolíneas e dionisíacas, da aparência e da dissolução da aparência, permanece restrita à esfera estética. (...) abre-se o abismo do esteticismo, no qual esse intuitivo genial acabou perdendo todos os conceitos, e assim os deuses e os heróis, o desafio e o sofrimento, os pilares da construção clássica, evaporam-se num puro nada.<sup>8</sup>

Benjamin refere-se a uma passagem de *O Nascimento da Tragédia* na qual Nietzsche está atacando o moralismo na tentativa de justificar a importância estética na vida humana. Mas isso, mesmo no controverso contexto dessa obra de juventude, não pode ser interpretado diretamente como uma apologia ao esteticismo em detrimento de qualquer perspectiva histórico-filosófica, e melhor abordada seria se pudesse contribuir para a posição de que a

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 125 et 126. Além da presença ou ausência de conteúdo moral nas obras, Nietzsche e Benjamin se colocam em posições completamente antagônicas em outro aspecto importante, o valor do mito. Enquanto Nietzsche vai valorizar na tragédia grega o conteúdo do mito, Benjamin vai centrar a análise do drama barroco em suas correlações com a história, de maneira que essa historicidade seja entendida como uma oposição direta ao mito. Cf. DUARTE, *Dionísio Alegórico*, p. 46, In: *Filosofia Unisinos*, v. 2, n. 2, p. 27-53.

existência e o mundo só poderiam se tornar justificáveis se fossem vistos como fenômenos estéticos.

No entanto, as críticas que Benjamin dirige ao texto de Nietzsche são as mesmas que o próprio Nietzsche fez à filosofia que o precedeu em diversas de suas obras e, inclusive, contra o seu próprio livro sobre a tragédia, como podemos confirmar através do *Prefácio* à segunda edição de 1886, da *Tentativa de Autocrítica* e de diversas outras passagens de suas obras nas quais critica tanto a filosofia de Schopenhauer quanto a música de Richard Wagner enquanto principais influências de sua obra de juventude.<sup>9</sup>

Mas isso está muito longe de afirmar que a arte verdadeira é completamente desprovida de conteúdo. Muito pelo contrário, pois, na verdade, o que Benjamin está criticando em Nietzsche é, no fundo, a sua recepção, ou seja, o processo de estetização de diversos níveis da vida corrente na República de Weimar e que o próprio Benjamin identificaria como um prenúncio da estetização política sob a égide nazista<sup>10</sup>. Seu esforço vai ao encontro do de Nietzsche em sua autocrítica, a saber, separar o que deve e o que não deve ser considerado dentre os argumentos de *O Nascimento da Tragédia*, para impedir o uso malicioso de uma interpretação que priorize o mítico no lugar do histórico em uma apropriação política potencialmente mal-intencionada. A justificação estética do mundo não implica necessariamente, portanto, em uma total desconsideração da reflexão histórico-filosófica<sup>11</sup>, e sim em uma oposição séria ao predomínio da perspectiva historicista, fazendo com que, para prejuízo da interpretação afoita de Benjamin, uma abordagem de *O Nascimento*

---

<sup>9</sup> CHAVES, *No Limiar do Moderno*, p. 191 et seq.

<sup>10</sup> CHAVES, *No Limiar do Moderno*, p. 193.

<sup>11</sup> CHAVES, *No Limiar do Moderno*, p. 199.

da *Tragédia* que confunda essa crítica ao historicismo com um abandono da perspectiva histórica resulte invariavelmente nessa suposta “estetização” da qual Benjamin o acusa.

Benjamin, por outro lado, assim como Nietzsche antes dele, repara nos méritos dessa obra, “ou seja, de separar a apreciação da tragédia grega e o problema do próprio trágico das implicações éticas com as quais a tradição os havia envolvido.”<sup>12</sup> Portanto, por mais que a justificativa estética da existência tenha uma grande importância dentro dos conteúdos expostos em *O Nascimento da Tragédia*, seria precipitado afirmar que essa obra recai em um esteticismo inócuo ou que esteja totalmente desprovida de historicidade, e sim que o projeto anti-historicista de Nietzsche pode ter começado muito antes das suas *Considerações Extemporâneas*, pode estar em germe nesse polêmico texto de juventude no qual a valorização do mito já faz parte dessa luta<sup>13</sup>.

### **3.2 MORALIDADE, GENELOGIA E DOMINAÇÃO**

Embora se possa reconhecer em diversos aspectos a influência do pensamento de Nietzsche na filosofia de Adorno, em alguns aspectos, principalmente naqueles atinentes à reflexão sobre a moral<sup>14</sup>, podemos perceber posições marcadamente contrastantes. No Excurso II de *Dialética do Esclarecimento* Adorno, juntamente com Horkheimer<sup>15</sup>, vai

---

<sup>12</sup> CHAVES, *No Limiar do Moderno*, p. 192.

<sup>13</sup> CHAVES, *No Limiar do Moderno*, p. 196.

<sup>14</sup> DUARTE, *Adorno e Nietzsche: Aproximações*, In: PIMENTA NETO; BARRENECHEA (orgs.), *Assim Falou Nietzsche*, p. 90.

<sup>15</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 85.

apontar os aspectos comuns entre a moralidade genealógica de Nietzsche, a autodeterminação e a racionalidade do conceito kantiano de esclarecimento e como esses são exemplificados através do comportamento libertino dos personagens de Sade.

Primeiramente, o esclarecimento, conforme Kant o coloca<sup>16</sup>, é analisado como uma capacidade de reunir, racionalmente, diversos conhecimentos isolados que, através de uma unidade coletiva coerente formarão um sistema de pensamento<sup>17</sup>. Esse tem a função de guiar o agir humano mediante um princípio, que, no caso do esclarecimento, é o princípio racional que possibilita “a saída do homem de sua menoridade” para “fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”<sup>18</sup>. Dessa maneira, o agir não-racionalizado perde validade, e a racionalidade por trás da ação a justifica por princípio.

O sistema visado pelo esclarecimento é a forma de conhecimento que lida melhor com os fatos e que mais eficazmente apóia o sujeito na dominação da natureza. Seus princípios são o da autoconservação. A menoridade revela-se como a incapacidade de se conservar a si mesmo.<sup>19</sup>

Dessa maneira, o imperativo categórico kantiano, ao defender a conduta autônoma e racional e a autoconservação como valores norteadores do agir<sup>20</sup>, coaduna-se tanto com a moralidade nietzscheana, na defesa do comportamento autojustificado das bestas louras, quanto com as ações dos personagens de Sade, pois mesmo seus crimes e torturas são racionalmente justificados.

---

<sup>16</sup> KANT, *Resposta à Pergunta “O que é Esclarecimento?”*, p. 115, In: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Outros Escritos*, p. 115-122.

<sup>17</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 81.

<sup>18</sup> KANT, *Resposta à Pergunta “O que é Esclarecimento?”*, p. 115, In: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Outros Escritos*, p. 115-122.

<sup>19</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 82.

<sup>20</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 89.

O princípio kantiano de “fazer tudo com base na máxima de sua vontade enquanto tal, de tal modo que essa vontade possa ao mesmo tempo ter por objetivo a si mesma como uma vontade legisladora universal” é também o segredo do super-homem. Sua vontade não é menos despótica do que o imperativo categórico. Ambos os princípios visam a independência em face de potências exteriores, a emancipação incondicional determinada como a essência do esclarecimento.<sup>21</sup>

Nesse aspecto, Adorno<sup>22</sup> condena o idealismo biológico que Nietzsche faz aparecer em sua doutrina moral, ou seja, a condenação da compaixão como um meio de aperfeiçoamento da espécie humana em conjunto com a celebração do comportamento violento dos senhores que seria puramente a manifestação da força, do excesso de potência desses. Visto de tal maneira, o esclarecimento, que está determinado pelo princípio de autoconservação, reconhece apenas a lei do mais forte, valendo-se do recurso de que tal seria a lei natural, a da sobrevivência. E a vigência de tais valores faz com que não seja mais o dominador o culpado por um estado de opressão, pois está apenas exercendo seu direito natural de lutar pelos seus interesses valendo-se de todos os meios que lhe estiverem disponíveis, e sim o dominado que tenha a responsabilidade por sua opressão. “A bondade e a beneficência tornam-se pecado, a dominação e a opressão, virtude.”<sup>23</sup> Essa inversão deixa entrever o quanto a moralidade de um contexto cultural, ainda que se pretenda crítica das estruturas estabelecidas, termina por servir ao modelo repressivo da sociedade e por compactuar com o *status quo*.

Nietzsche não compreendeu que a assim chamada moral dos escravos, que ele critica, é, na verdade, sempre a moral dos senhores, a saber, a moralidade imposta aos oprimidos pela dominação. Se a sua crítica tivesse sido tão consistente como deveria, e não foi – porque ele também estava sob o feitiço das condições sociais existentes,

---

<sup>21</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 108.

<sup>22</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 94 et seq.

<sup>23</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 99.

porque ele era capaz de pôr a mostra o fundamento daquilo que as pessoas se tornaram, mas não era capaz de pôr a mostra o fundamento da sociedade que as fez assim – então essa crítica haveria de ter se voltado para as condições que determinam os seres humanos e fazem deles, e de cada um de nós, o que somos.<sup>24</sup>

Adorno chama a atenção para o fato de que um fenômeno interessante das relações sociais é que os dominados sempre tenham tomado para si os padrões morais e os esquemas de valores impostos por seus dominadores<sup>25</sup>, ainda que esses dominados sejam excluídos dos benefícios da cultura que defendem e à qual se apegam como a atual transcendência que sustenta o equilíbrio das estruturas psicológicas de suas individualidades privadas de subjetividade e autonomia.

Seria má psicologia supor que aquilo de que se é excluído desperta tão-somente ódio e ressentimento; também desperta uma espécie de amor possessivo e intolerante, e aqueles que a cultura repressiva rejeita tornam-se facilmente seus defensores mais estreitos. (...) Toda moral se formou pelo modelo da imoralidade e até o presente a reproduziu em todos os níveis. A moral dos escravos é de fato má: ela é sempre a moral dos senhores.<sup>26</sup>

Mas esse processo instaura o fato absurdo de que a maior parte da população, esses indivíduos medianos e dominados, se pautem por valores e princípios que são impostos, que pertencem e que só estão disponíveis a uma minoria, que é composta por aqueles que os dominam. Os consumidores da indústria cultural são os trabalhadores e empregados, os quais a produção capitalista mantém tão bem seguros em seus lugares que eles passam a desejar sem reflexão o que lhes é oferecido, ainda que apenas em forma de promessa. É assim que os desprovidos sucumbem muito mais facilmente do que os mais favorecidos ao mito do sucesso

---

<sup>24</sup> ADORNO, *Probleme der Moralphilosophie*, apud ALVES JÚNIOR, *Dialética da Vertigem*, p. 233.

<sup>25</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 125.

<sup>26</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 45 et 164.

possível. Tendo os desejos de seus dominadores, eles insistem obstinadamente na moral que os escraviza.

Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos.<sup>27</sup>

Por outro lado, mesmo não tomando o partido ou fazendo a louvação das bestas louras aristocráticas que tanto entusiasmaram Nietzsche<sup>28</sup>, Adorno<sup>29</sup> concordará com a relação intrínseca entre riqueza e nobreza desde a antiguidade clássica e a herança cultural disso para a sociedade contemporânea. Ao fazer derivar do papel social dentro do estado o valor de um indivíduo, a polis clássica permite que a riqueza adquira uma valorização moral condizente com a participação de tal indivíduo nos interesses e na manutenção da harmonia do estado.

Desde Homero que o uso da língua grega faz interferir um com o outro os conceitos do bom e do rico. A *kalokagathia*, que os humanistas da sociedade moderna apresentaram como modelo de uma harmonia estética e moral, acentuou sempre a importância da posse, e a *Política* de Aristóteles admite abertamente a fusão do valor interior com o *status* ao definir a nobreza como ‘riqueza herdada, unida à excelência’.<sup>30</sup>

Nietzsche também chama a atenção para indícios etimológicos que vinculam a nobreza à noção de posses, de maneira que a oposição entre escravos e senhores, na sua filosofia amplamente analisada de um ponto de vista moral ou psicológico, possa ser também

---

<sup>27</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 125.

<sup>28</sup> De acordo com Keith Ansell-Pearson, a formação de Nietzsche (entre 1860 e 1870) se dá em um contexto cultural de cunho marcadamente monarquista, o que explicaria seu gosto pelos clássicos, pelos heróis do passado, pela história e pelos guerreiros. ANSELL-PEARSON, *Nietzsche como pensador político*, p. 38.

<sup>29</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 162.

<sup>30</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 162.

um indicativo de oposição material dentro da sociedade arcaica. Apesar de se oporem aos escravos a partir de uma designação de si mesmos como os bons, e designarem como bom tudo aquilo que é de sua natureza, tudo o que os distingue daqueles que julgam inferiores, a partir da oposição etimológica original que seria entre bom (*Gut*) e ruim (*Schlecht*) enquanto esse termo é tomado no sentido de fraco e imperfeito<sup>31</sup>, contraposta a posterior oposição entre bom (*Gut*) e malvado (*Böse*), o próprio Nietzsche reconhece a relação, inclusive a partir dos termos pelos quais se designam os senhores nas diversas línguas antigas, entre riqueza e virtude.

É verdade que, talvez na maioria dos casos, eles designam a si mesmos conforme simplesmente a sua superioridade no poder (como ‘os poderosos’, ‘os senhores’, ‘os comandantes’) ou segundo o signo mais visível dessa superioridade, por exemplo, ‘os ricos’, ‘os possuidores’ (esse o sentido de *arya*, e de termos correspondentes em iraniano e eslavo).<sup>32</sup>

A relação entre posse e virtude se dá, portanto, no início da civilização ocidental, como a oposição organizada da vida sedentária e urbana, da organização racional, às ameaças da natureza e ao estilo de vida nômade incompatível com a propriedade fixa e com a organização social hierárquica que a civilização nascente condena nos costumes estrangeiros. A coincidência entre ser bom e possuir bens deve evidenciar a capacidade do homem bom em ser prudente, em controlar seus desejos de satisfação imediata para poder acumular riquezas. Com o desenvolvimento da sociedade, essa habilidade vai ser sempre mais valorizada, pois além de beneficiar de certa forma a sociedade em seu desenvolvimento, o vazio da subjetividade não vai permitir outro critério de valoração do indivíduo que não a quantificação de sua riqueza e de sua capacidade de trabalho.

---

<sup>31</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 21.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 19 et 22.

Nesse sentido, a bárbara religião do sucesso dos dias de hoje não é simplesmente contra a moral; ao contrário, é o retorno do ocidente aos veneráveis costumes de seus pais.<sup>33</sup>

Assim, apesar de toda a possível problemática ligada ao desenvolvimento dos argumentos nietzscheanos decorrente de sua passagem de uma esfera etimológico-histórica para conceitos morais e posteriormente psicológicos no desenvolvimento de sua argumentação sobre os senhores e os escravos<sup>34</sup>, podemos considerar alguma verdade na afirmação de que o conceito de nobreza, associado ao de excelência, sempre esteve ligado a uma diferenciação material entre as classes componentes da sociedade humana em suas diversas configurações através dos tempos. E essas configurações diversas aparecem no pensamento nietzscheano através de tipologias e de figuras<sup>35</sup>, pois seu pensamento sempre se valerá, como modelo explicativo, das imagens de oposição entre os senhores e os escravos, ou de figuras como a de Sócrates ou Dionísio. Para tanto, para que essas tipologias distintivas tenham força argumentativa e validade, o pensamento nietzscheano deve apresentar a assimetria entre tais tipos, entre tais padrões de comportamento, de maneira que não se possa tomar literalmente as caracterizações que ele traça, e sim entendê-las enquanto uma espécie de caricatura de uma espécie que só tem sua importância enquanto instância comparativa ao tipo que lhe faz oposição. Mas, ainda assim, apesar de afirmar que tais distinções serão consideradas por ele como traços de caráter<sup>36</sup>, devemos ter cuidado com o restante da sua argumentação, pois ela, por vezes, não escapa de recair em julgamentos morais preconceituosos através de afirmações controversas que mais prejudicaram do que auxiliaram na compreensão de sua filosofia, como no caso em que a oposição entre senhores e escravos

---

<sup>33</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 163.

<sup>34</sup> HENRY, *A Morte dos Deuses*, p. 37.

<sup>35</sup> KOSSOVITCH, *Signos e Poderes em Nietzsche*, p. 38.

<sup>36</sup> NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, p. 22.

abre a possibilidade de justificativa teórica do totalitarismo, do racismo ou da barbárie. Isso pode ser facilmente verificado através do cotejamento das características aristocráticas desses senhores, ou da maneira que o fascismo as interpretou e incorporou, e as características psicológicas do anti-semitismo conforme o analisaram Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*.

São eles, os senhores, que executam o que Adorno chamará de “projeção pática”<sup>37</sup>, ou seja, a tendência dos detentores do poder de atribuir a condição de humanidade apenas a si mesmos, negando-a àqueles que não se apresentem como a sua imagem refletida da mesma forma que seu procedimento de identificação e sua capacidade de nomear e instaurar valores a partir de si mesmos segue o procedimento criticado em *Dialética Negativa*, aquele da razão subjetiva que apenas identifica a si mesma, numa tentativa de tornar o ambiente um reflexo de si mediante uma falsa mimesis<sup>38</sup>. Essa constitui uma degeneração do comportamento mimético na direção de sua utilização para fins ideológicos e se relaciona diretamente com a projeção pática citada em *Minima Moralia*<sup>39</sup> e com a falsa projeção abordada no item VI do capítulo sobre o anti-semitismo da *Dialética do Esclarecimento*<sup>40</sup>. Nesse texto, Adorno e Horkheimer demonstram como mimesis verdadeira e falsa mimesis são igualmente oriundas da mesma tendência natural humana de dominação da natureza, com a diferença que, ao passo que na mimesis normal o sujeito usa a projeção para preencher lacunas gnosiológicas em sua relação com a realidade, na projeção pática a falsa mimesis lhe permite, através de uma projeção quase paranóica<sup>41</sup>, a criação de seu próprio meio ambiente, de seus próprios valores,

---

<sup>37</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 91.

<sup>38</sup> DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, p. 73.

<sup>39</sup> Cf. DUARTE, *Esquema e Forma*, p. 22., In: *Theoria Aesthetica*, p. 15-32.

<sup>40</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 174 et seq.

<sup>41</sup> ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 177.

numa ilustração bem clara do paralelo possível entre os aristocratas de Nietzsche e o comportamento anti-semita.

### 3.3 ARTIFICIALIZAÇÃO DA VIDA NO MUNDO ADMINISTRADO

Portanto, se até mesmo os valores morais correspondem a critérios mercantis das aglomerações humanas nascentes, seria ingenuidade imaginar, em uma sociedade de pleno consumo como a vivida por nós, que a arte se conservasse completamente à parte de qualquer aspecto do mecanismo social de produção e absorção de mercadorias.

Que as obras de arte, como outrora os cântaros e as estatuetas, sejam postas à venda no mercado não constitui um abuso, mas a simples consequência de sua participação nas relações de produção. Uma arte perfeitamente anideológica não é possível.<sup>42</sup>

Mas essa realidade, ao mesmo tempo em que não significa uma capitulação do espírito frente ao assédio da realidade social do capitalismo tardio, também não quer postular o ostracismo da arte em relação aos elementos que lhe são externos.

Nenhuma teoria escapa já ao mercado: cada uma delas é posta à venda como possível entre as diversas opiniões que se fazem competentes; todas são expostas para que elejamos entre elas; todas são devoradas.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 265.

<sup>43</sup> ADORNO, *Dialéctica Negativa*, p. 13.

O imperativo dessa sociedade de consumo, de que ninguém desperdice seu tempo em alguma atividade que não seja de produção de algum bem ou de consumo de algum outro, transforma em pecado e culpa, em crise de consciência o ócio, o tempo livre passado na doce e demorada convivência com as pessoas, desvalorizando o diálogo, ridicularizando a leitura bem como qualquer tipo de inclinação intelectual.

Mesmo nas menores comunidades o nível é determinado pelo mais subalterno de seus membros. Quem numa conversação fala acima da cabeça de uma única pessoa que seja demonstra falta de tato. Por amor à humanidade, a conversa limita-se ao que é mais óbvio, estúpido e banal, bastando para isso que um único humano esteja presente. (...) A debilidade intelectual, estabelecida como princípio universal, aparece como força de viver.<sup>44</sup>

A estupidação massiva da humanidade transforma a erudição em sinal de arrogância ao mesmo tempo em que desvaloriza a cultura. Enquanto a intelectualidade, por ser um traço de caráter não aproveitável pelo processo mecânico que domina diversos aspectos da sociedade de consumo, vai sendo substituída pela ignorância desinibida, os conteúdos de dominação ideológica ganham mais capacidade de penetração em subjetividades acríticas, potencializando assim sua eficácia.

A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalcados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar. (...) O que ela produz não é um estímulo, mas um modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes. (...) <sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 161.

<sup>45</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 176.

E esse empobrecimento não é privilégio das classes dominadas, pois mesmo a elite da sociedade, se possui qualquer refinamento, não o adquiriu em função de outra coisa que seu caráter de obrigatoriedade enquanto privilégio. Seus membros estão tão subjugados à racionalidade dos princípios econômicos quanto qualquer outra camada da população, e nada é exercitado sem que tenha uma utilidade no placo de frivolidades propiciado pela sua situação privilegiada de abundância de bens materiais.

Para a grande burguesia, a cultura transforma-se em um elemento de ostentação. Ser inteligente ou culto faz parte das qualidades que o tornam interessante para ser convidado ou dele fazem um bom partido, assim como saber montar, amar a natureza, ter charme ou vestir um fraque impecável. Do conhecimento não tem curiosidade alguma.<sup>46</sup>

Na sociedade frenética da pressa, do consumo e do prazer imediato, a laboriosa e lenta atividade intelectual carece totalmente de prestígio e sua defesa beira o ridículo. Adorno<sup>47</sup> imputa a essa lógica a transformação do tempo livre em tédio, ou seja, em um sentimento desconfortável de vazio que acomete aqueles que não estão incessantemente desempenhando alguma atividade frenética e produtiva, e demonstra como tal sentimento se opõe antiteticamente ao trabalho alienado, fazendo crer aos operários que eles apenas são seres humanos dignos enquanto estiverem engajados no processo de produção e consumo.

O tédio existe em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir. Sempre que a conduta no tempo livre é verdadeiramente autônoma, determinada pelas próprias pessoas enquanto seres livres, é difícil que se instale o tédio; tampouco ali onde elas perseguem seu anseio de felicidade, ou onde sua atividade no tempo livre é racional em si mesma, como

---

<sup>46</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 164.

<sup>47</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 153 et seq.

algo em si pleno de sentido. (...) Se as pessoas pudessem decidir sobre si mesmas e sobre suas vidas, se não estivessem encerradas no sempre-igual, então não se entediariam.<sup>48</sup>

Assim, as atividades de lazer, as ocupações ao tempo livre socialmente aceitas e valorizadas são apenas um prolongamento da mesma imposição da não-liberdade que acomete os homens durante suas horas de servidão e trabalho. As pausas possíveis, os domingos modorrentos, são sentidos como uma experiência negativa, pois nada que aconteça neles, e quase sempre é mesmo o nada o que neles acontece, faz esquecer que tal pausa é ilusão, que os dias que virão serão exatamente iguais aos que passaram, que a promessa de liberdade desse dia não passou de uma mentira enganadora com função nenhuma além de lhe permitir suportar mais uma semana.

Quem vê o tempo se estender como uma tortura fica esperando em vão, decepcionado com o que não se realizou, com o fato de que o amanhã seguirá sendo como ontem. O tédio, porém, de quem não precisa trabalhar não é muito diferente. A sociedade como totalidade inflige aos detentores do poder a mesma sorte que esses infligem aos outros, e o que a esses não é permitido, aqueles dificilmente se permitem a si mesmos.<sup>49</sup>

O que agora se chama de tempo livre anteriormente era chamado ócio<sup>50</sup>, com uma conotação de privilégio dos que vivem sem a necessidade do trabalho, o que o coloca qualitativamente acima daquele, e hoje se liga diretamente ao seu oposto, o tempo não-livre, ou seja, tempo escravizado. “O tempo livre é acorrentado ao seu oposto.”<sup>51</sup> Mas como ele depende da situação geral da sociedade, não tem a chance de ser um espaço de liberdade, pois

---

<sup>48</sup> ADORNO, *Palavras e Sinais*, p. 76.

<sup>49</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 154.

<sup>50</sup> ADORNO, *Palavras e Sinais*, p. 70.

<sup>51</sup> ADORNO, *Palavras e Sinais*, p. 70.

aquela, juntamente com seu cabedal de necessidades secundárias, exerce sobre as pessoas um fascínio e uma dominação que não deixa a suas vidas nenhum espaço de real liberdade, o que torna a própria expressão tempo-livre um escárnio.

Tão plenamente a idéia da dignidade humana está atrelada às atividades de produção e consumo que mesmo os que criaram tal ideologia como forma de disciplinar seus subalternos se vêem, frente à despersonalização da dominação no seio do capitalismo tardio, subjugados por ela, evidenciando “uma estrutura hierárquica opaca, na qual ninguém – nem mesmo os que se encontram no topo – pode sentir-se seguro: é a democratização da ameaça”<sup>52</sup>. Por outro lado, a saciedade geral alcançável pelos métodos de produção uma vez não verificada impede que os responsáveis por tal lacuna se permitam um verdadeiro ócio sem culpa. Assim, as classes dominantes se auto-acusam, e sua consciência culpada cria sociedades beneficentes, campanhas de solidariedade que ajudem a reforçar a boa imagem dos astros participantes, projetos sociais dedutíveis do imposto de renda. Ou então tranquilizam-se com o discurso que brota automaticamente como defesa da boca de todo capitalista, que afirma sempre que está em uma boa posição não porque soube explorar sistematicamente os menos favorecidos em um sistema de concorrência desigual, e sim porque sempre trabalhou muito para merecer suas vantagens.

Quem é rico ou fica rico percebe a si mesmo como alguém que realiza ‘com suas próprias forças’, como Eu, o que quer o espírito objetivo, a predestinação verdadeiramente irracional de uma sociedade que se mantém coesa através de uma desigualdade econômica brutal.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 170.

<sup>53</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 163.

A falta de humanidade nas relações pessoais obriga que até mesmo os bons sentimentos, como a solidariedade, sejam institucionalizados. Se as campanhas humanitárias não estiverem organizadas em um calendário, ninguém parece se lembrar de ajudar os que necessitam. Vemos a alteridade se esvaír em nossa sociedade frente à negligência que lhe prestamos, onde até mesmo a caridade vai sendo institucionalizada como obrigação social ao invés de ser uma ação ética e espontânea, que nosso autor chamará de “*charity*, a beneficência administrada que, como um adesivo, tapa planejadamente as feridas expostas da sociedade”.<sup>54</sup>

Quando alguém lá em cima realmente se entedia, isso não decorre de um excesso de felicidade, e sim do fato de que essa está marcada pela infelicidade geral; (...) Ninguém que lucre com o sistema do lucro é capaz de aí existir sem ignomínia, e essa deforma até mesmo o menos deformado dos prazeres, (...).<sup>55</sup>

O domínio quase inabalável de tal estrutura em inúmeros aspectos da vida humana requer uma crítica que lhe faça justiça, ou seja, tão abrangente e bem arquitetada quanto sua adversária. Mesmo levando em consideração os poucos recursos de que dispõe qualquer oposição intelectual a um mecanismo opressor tão difundido como a cultura de massas e toda a estrutura social de exploração e dominação que ela ideologicamente sustenta, é necessário ainda e sempre lembrar que, apesar do que é comumente alardeado pelas várias formas de ideologia que fundamentam o mundo administrado e ocasionam a vida fragmentada, ter acontecido não é justificativa suficiente para um fato absurdo como qualquer maneira de manifestação da barbárie racionalista do mundo administrado perdure ou se repita.

A crítica a tendências da sociedade atual sofre automaticamente a objeção – antes mesmo de ter sido

---

<sup>54</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 35.

<sup>55</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 154.

expressa por completo – de que as coisas sempre foram assim. (...) obedece-se àquilo que as filosofias de todos os matizes trombetaram nos ouvidos dos homens: que tudo o que tem ao seu lado o peso persistente da existência provou por isso mesmo ter razão.<sup>56</sup>

E a própria cultura não pode ser encarada meramente enquanto mascaramento do inaceitável na presente estrutura da nossa sociedade, pois assim ela desempenha um papel precioso para o manutenção do estado em que se encontra a civilização, transformando-se, essa cultura que poderia produzir um esclarecimento e uma nova aurora para a humanidade, em ideologia a serviço das classes dominantes e da exploração econômica das atuais condições da existência.

Entre os temas da crítica da cultura, o da mentira é de longa data central: que a cultura simula uma sociedade digna do homem, que não existe; que ela encobre as condições materiais sobre as quais se ergue tudo o que é humano; e que ela serve, com seu consolo e apaziguamento, para manter viva a má determinação econômica da existência. Essa é a concepção de cultura como ideologia, tal como a possuem em comum, à primeira vista, a doutrina burguesa do poder e seus adversários, Nietzsche e Marx.<sup>57</sup>

A cultura, a arte, a filosofia, se encaradas como as mais sublimes das capacidades humanas, são a única esperança de redenção do mundo a partir do atual estado de coisas. Desistir disso é entregar o futuro da humanidade ao domínio da técnica e às conseqüentes decorrências da racionalidade ensandecida e da instrumentalização da existência. Assim como a beleza é promessa de felicidade, mais do que algo dado, a cultura deve ser encarada sempre como uma promessa de continuidade, como uma derradeira esperança. “O fato de que a cultura tenha fracassado até os dias de hoje não é uma justificativa para que se fomente o seu

---

<sup>56</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 204.

<sup>57</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 36.

fracasso, (...).”<sup>58</sup> E a educação é o caminho apontado por Adorno para que a barbárie não retorne ao mundo.

A exigência de que Auschwitz não se repita é primordial em educação. Ela precede tanto a qualquer outra, que acredito não deva nem precise justificá-la. Não consigo entender por que se tem tratado tão pouco disso até hoje. Justificá-la teria algo de monstruoso ante a monstruosidade do que ocorreu. (...) Qualquer debate sobre ideais de educação é vão e indiferente em comparação com este: que Auschwitz não se repita. Aquilo foi a barbárie, à qual toda educação se opõe. Fala-se de iminente recaída na barbárie. Mas ela não é iminente, uma vez que Auschwitz foi a recaída. Esse é que é todo o horror. A pressão social perdura, não obstante a invisibilidade do perigo hoje. Ela impele as pessoas ao inenarrável que, em escala histórico-universal, culminou em Auschwitz.<sup>59</sup>

A seriedade de tal acontecimento, segundo Adorno, se deve ao fato de que não foi um fato isolado na história da humanidade, uma simples anomalia histórica que pode ser facilmente superada pela cultura, e sim um processo que denota a barbárie como uma tendência social poderosa, como um acontecimento planejado e plenamente integrado à marcha do progresso da civilização ocidental, com origens entranhadas não apenas nos fatos e nos contextos sócio-culturais ou econômicos que lhe possibilitaram acontecer, e sim na estrutura psicológica tanto dos homens que comandaram tal barbárie quanto das massas que passivamente compactuaram com ela. Justamente por isso, uma educação capaz de garantir que Auschwitz não se repita deve começar na infância, especialmente na primeira. E mesmo o espírito autoritário, que pode ser apontado como responsável pela possibilidade de uma atrocidade como esta, não é suficiente para explicá-la. O que seria necessário, efetivamente, seria uma capacidade de auto-afirmação que funcionasse como antídoto à tendência das

---

<sup>58</sup> ADORNO, *Minima Moralia*, p. 37.

<sup>59</sup> ADORNO, *Educação após Auschwitz*, p. 104, In: *Stichwoerte*, p. 104-123.

peessoas de se deixarem levar pelos movimentos de massa, nos quais os meios de comunicação têm uma especial capacidade de penetração, especialmente entre as camadas mais baixas e menos esclarecidas da população.

A única força verdadeira contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se me for permitido empregar a expressão kantiana; a força para a reflexão, para a autodeterminação, para o não deixar-se levar. (...) Antes de mais nada, será preciso ocupar-se do impacto produzido pelos modernos meios de comunicação em massas sobre uma estado de consciência que ainda não alcançou, nem de longe, o liberalismo cultural burguês do século XIX.<sup>60</sup>

O ideal de educação como um exercício de dureza, de resistência à dor, é um equívoco que apenas reforça a possibilidade de uma repetição. Um indivíduo educado para a dureza não diferencia a dor própria da dor alheia, e aprende sempre a ser indiferente a elas. Assim, o que tal mecanismo ensina é que quem pode lidar com a sua própria dor está habilitado a infligir a dor aos outros, e realmente o faz, como maneira de vingar-se da sua dor que teve que silenciar. Importante para a cultura é que tal mecanismo sadomasoquista seja explicitado, bem como se elabore uma educação que deixe de punir com a dor ou premiar a capacidade de suportá-la.

Em outras palavras, a educação deveria levar a sério uma idéia que de nenhum modo é estranha à filosofia: a angústia não deve ser reprimida. Quando a angústia não é reprimida, quando o indivíduo se permite realmente ter tanta angústia quanto esta realidade merece, então, provavelmente, desaparecerá grande parte do efeito destrutivo da angústia inconsciente e protelada.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> ADORNO, *Educação após Auschwitz*, p. 110 et 111, In: *Stichwoerthe*, p. 104-123.

<sup>61</sup> ADORNO, *Educação após Auschwitz*, p. 114, In: *Stichwoerthe*, p. 104-123.

A identificação exagerada das pessoas com a coletividade as transforma em coisa, possibilitando-lhes tratar as demais pessoas também como uma massa anônima de coisas. O acontecimento da barbárie se relaciona com a estrutura autoritária e coletivista da sociedade.

Eu sustento que o mais importante para evitar o perigo de uma repetição é contrapor-se à cega supremacia de todas as formas do coletivo, fortalecer a resistência contra elas enfocando o problema da coletivização.<sup>62</sup>

Essa característica é própria do caráter manipulador, uma tendência à objetividade, à coisificação, à consciência coisificada. Definem-se através de coisas, de regras de eficiência, e não titubeiam a definir como coisas as outras pessoas e mesmo o mundo inteiro da alteridade. Esse caráter tem um quê de autoritarismo, de mania de organização, de ter acesso às experiências pessoais de forma apenas mediatizada, ausência de emoção e conformismo com a realidade, culto da eficiência e da atividade incessante, ainda que irreflexiva. Isso deixa entrever que a relação da consciência coisificada com o mundo passa pela sua relação com a técnica que, através do excesso de um “véu tecnológico” que tudo permeia, ganha algo de irracional e patológico, de maneira que a sociedade e sua estruturação não sirvam ao único propósito que lhe justificaria, a dignidade da vida humana, e sim à perseguição de interesses particulares e egoístas e que, através de seu profundo arraigamento na civilização ocidental, fundamente a sociedade há milênios não no encanto e na atração entre os seres humanos, e sim na perseguição do interesse próprio, desconsiderando friamente tanto o interesse dos demais quanto o equilíbrio da estrutura como um todo. Por isso o temor de Adorno, de que tal comportamento esteja tão incrustado na estrutura política da sociedade que não possa ser extirpada a possibilidade do horror a partir de uma organização do estado, e sim, o que deixa entrever o compromisso da filosofia para a transformação das mentalidades por meio da

---

<sup>62</sup> ADORNO, *Educação após Auschwitz*, p. 113, In: Stichwoerthe, p. 104-123.

educação, através de um esclarecimento que impeça que as ordens emitidas pela barbárie sejam obedecidas.

Finalmente, toda e qualquer educação política deveria centralizar-se na necessidade de impedir que Auschwitz se repita.(...) Para tanto, deveria transformar-se em sociologia, isto é, esclarecer a respeito do jogo de forças sociais que se movem por trás da superfície das formas políticas. (...): quando se coloca o direito do Estado acima do dos membros da sociedade, já está colocado, potencialmente, o horror. (...) Temo que as medidas que pudessem ser adotadas no campo da educação, por mais abrangentes que fossem, não impediriam que voltassem a surgir os assassinos de escritório. Mas que haja pessoas que, subordinadas como servos, executem o que lhes mandam, com o que perpetuam sua própria servidão e perdem sua própria dignidade, (...), contra isso pode-se fazer alguma coisa pela educação e pelo esclarecimento.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> ADORNO, *Educação após Auschwitz*, p. 123, In: Stichwoerte, p. 104-123.

## CONCLUSÃO

Podemos concluir, a partir do cotejamento da crítica da cultura de dois pensadores tão profícuos quanto Nietzsche e Adorno, que o sentimento trágico, sua ausência, seu enfraquecimento ou sua degeneração instrumentalizada, é um dos aspectos mais importantes e interessantes a partir do qual se possa esclarecer o empobrecimento cultural da sociedade contemporânea. E é justamente na continuidade das críticas ao enfraquecimento do aspecto trágico nas obras de arte, enquanto reflexo de uma degeneração qualitativa da cultura e de uma artificialização da vida, que podemos identificar uma ligação profunda entre Nietzsche e Adorno, por mais que, apesar de estarem pautados em um substrato comum, a certeza de que há algo de pernicioso na estruturação psicológica e social da civilização ocidental, ambos tenham divergências pontuais em suas filosofias.

Assim como Adorno, Nietzsche sempre colocou o conhecimento e suas categorias como modelados pelos interesses humanos e não como uma reprodução da realidade ou meio de acesso a ela ou à verdade enquanto valor ontológico. Dessa forma, Adorno tem uma dívida com Nietzsche<sup>1</sup>, no sentido de que é esse quem inaugura as abordagens críticas tanto sobre a

---

<sup>1</sup> DEWES, *Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade*, p. 59, In: ZIZEK, *Um Mapa da Ideologia*, p. 51-70.

constituição identitária e auto-referente do sujeito moderno quanto às conseqüências dessa estrutura para a sociedade e para a moral. Mas Adorno vai além, ultrapassando a crítica naturalista da consciência desenvolvida por Nietzsche e buscando nos primeiros autores do romantismo alemão a noção de que uma análise pura da consciência seria “internamente incoerente”, ou seja, que não adiantaria fazer, como parecia supor Nietzsche, uma filosofia que se pretendesse sem sujeito e sim que o mais adequado seria usar a força do sujeito para romper com a ilusão de que é suficiente a constituição absoluta e solipsista do sujeito moderno. Assim, a pura singularidade não seria mais do que um resíduo do pensamento identificatório condenado por ambos, quer seja através do antropomorfismo abordado por Nietzsche na *Introdução Teorética*, quer seja através da crítica à razão ocidental da *Dialética Negativa* ou ao esclarecimento que recai em mitologia da *Dialética do Esclarecimento*, conforme demonstrado por Adorno e Horkheimer.

No início de seu pensamento, Nietzsche diverge da tradição metafísica que o precede, como se pode observar através da *Introdução Teorética*, sem, contudo, negá-la completamente, o que fica explícito através das categorias metafísicas impregnadas de idealismo schopenhaueriano de sua primeira grande obra e que ele próprio reconhecerá e atacará posteriormente. Pretende, através dessa metafísica, reabilitar os valores trágicos gregos como um meio de instaurar um sentido para a modernidade, barrando assim a decadência que diagnostica nela. Os estudos de Nietzsche sobre a Grécia, portanto, valem como uma proposta de transformação dos valores modernos, de uma transvaloração com vistas a uma abordagem crítica da modernidade e a substituição dos aspectos decadentes dessa por um conjunto de valores que poderiam inaugurar uma nova visão de mundo, uma visão que, baseada no sentimento trágico, pudesse fundamentar uma justificação estética da existência.

Mas o que se vê é o contrário, com as produções culturais por um lado alheando-se à realidade social, entesourando-se, e, por outro lado, integrando-se à administração planejada da indústria cultural que, imiscuída à ideologia, condiciona essas produções a se tornarem um conjunto de bens culturais confeccionados para, em primeiro lugar, atrair a atenção de uma massa humana composta de consumidores e, num segundo momento, auxiliar a fixar a consciência desses consumidores de acordo com os seus próprios interesses. Assim, podemos perceber mais marcantemente a extrema racionalização à qual a produção cultural contemporânea está submetida, e a conseqüente subserviência de muitos de seus aspectos aos interesses dos grupos dominantes, o que transforma as manifestações culturais em um instrumento de dominação psicológica e alienação com vistas ao lucro e ao enfraquecimento da capacidade crítica dos consumidores. Embora a catarse possa estar presente também nas mercadorias culturais, a indústria cultural não é o desenvolvimento de qualquer aspecto negativo da arte clássica, e sim a conseqüência objetiva de um processo de racionalização da existência possibilitado nesse momento específico por um desenvolvimento tecnológico sem precedentes. Se ele tem alguma relação com o passado histórico da humanidade, esse deve ser procurado não tanto no socratismo de Eurípides quanto na apropriação ideológica da cultura que as classes dominantes sempre exerceram como forma de manter a ordem vigente e os privilégios que as distinguem. Assim, percebemos a catarse, ou pelo menos o seu uso ideológico, como um aspecto negativo da influência da arte na sociedade em questão.

Mas, apesar de perceber um potencial repressivo na catarse desde o começo da arte como diversão, ou em todos os estágios da civilização urbana, soaria falso dizer que tal sublimação já constituía um meio de dominação e estruturação social desde o teatro grego, bem como seria errôneo afirmar que a indústria cultural se vale exatamente da mesma purgação das paixões que já era descrita por Aristóteles e criticada por Nietzsche em *O*

*Nascimento da Tragédia* e em outros textos posteriores. O que se verifica, na verdade, é que a industrialização da cultura faz com a catarse o mesmo que faz com qualquer outro aspecto da cultura que lhe interesse, ou seja, o absorve e instrumentaliza. As capacidades tecnológicas alcançadas pela indústria da cultura possibilitam amplificar qualquer aspecto de um fenômeno estético, ainda que tão longínquo, e utilizá-lo segundo seus interesses. Ao identificar a eficiência repressiva que estava potencialmente contida na sublimação estética, ela o incorporou às suas fileiras, reproduziu-o em escala massiva e, por fim, banalizou-o.

A esperança de Nietzsche quanto ao caráter libertador do pensamento ocasionado pelo fim da metafísica, em sua obra tão bem ilustrada pelo episódio da morte de Deus, que poderia abrir caminho aos espíritos livres, aos livres pensadores, se desfaz juntamente com a esperança de Benjamin de que a reprodutibilidade das obras de arte poderia democratizar a cultura. O que se verifica é a democratização da estupidificação, da qual a indústria cultural detém o monopólio e que, ao deixar desvelar sua estrutura, revela que ela não é outra coisa senão a padronização, a comercialização, que retira da arte seu caráter de obra e atribui-lhe o de mercadoria.

Contraposto à arte séria, a mercadoria cultural é, então, uma atividade industrial que tem como finalidade primeira o lucro, e como consequência secundária o embotamento espiritual dos espectadores capaz de contribuir para o amortecimento das paixões humanas que sempre conservam um potencial abertamente subversivo da ordem institucionalizada. Se formos tomar como exemplo tragédia grega e o filme hollywoodiano, poderemos perceber o abismo que separa qualitativamente a ambos, pois enquanto o grego via na representação trágica o que havia de mais nobre em sua cultura, o homem moderno não consegue enxergar na arte de seu tempo senão os reflexos do esvaziamento do sentido do mundo e da vida, que

adquire um aspecto niilista ou pessimista, uma vez que veja a completude da estrutura social subjugada a um aspecto tão artificial e desumano quanto o lucro. Contrapõe-se assim, novamente, a tendência de homogeneização da personalidade sob a indústria cultural e a oposição do indivíduo à totalidade ameaçadora do mundo exercitada na cultura trágica, na medida em que aquela oferece consolo e essa tende a ser a expressão da dor e do sofrimento, da contradição, à qual as pessoas se oporiam inclusive para, assim, constituírem-se individual e subjetivamente. Esse apaziguamento proporcionado é o contrário da experiência trágica, pois a tendência não é a individuação, e sim a fusão do indivíduo ao todo, a não oposição.

Nietzsche, mesmo sem ter nenhuma pretensão de abordar temas relativos à economia e à sociedade, foi, entre seus contemporâneos, um dos que melhor compreendeu a necessidade de subverter a ordem social e moral, até mesmo psicológica, de uma estrutura de organização humana dominada pelo valor de troca, desenvolvendo a noção comum tanto a ele quanto a Adorno de que nem todo valor pode ser resumido a um valor econômico e social subjugado pela estrutura comercial que a tudo atribui valor de troca. Sobre esse tema específico, o passo adiante executado por Adorno, no qual as reflexões de Nietzsche estariam suprasumidas, é a possibilidade que ele tem de, a partir das leituras de Marx, desenvolver uma crítica a tal estruturação social do ponto de vista de sua inserção no mecanismo de produção capitalista, e descrever a degradação moral e a desintegração do sujeito a partir de termos econômico-políticos, embora enfatizando e desenvolvendo mais os aspectos sociais e psicológicos da teoria marxista, como os conceitos de alienação, fetichismo na cultura e indústria cultural. Por sua vez, as reflexões de Nietzsche sobre economia, sobre a gênese dos valores nas relações comerciais, notadamente na segunda dissertação de *Genealogia da Moral*, estão mais colocadas como argumentos dentro de uma tentativa de explicação da gênese universal da

linguagem, da racionalidade e da hierarquia de valores do que em uma determinada estrutura de produção e reprodução de riqueza, como a organização social capitalista.

Mas a indústria cultural de hoje já não é a mesma que foi abordada por Adorno e por Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*.<sup>2</sup> Se na crítica clássica da indústria cultural, a produção cultural massificada dependia intensamente dos setores de ponta do capitalismo de então, hoje em dia a indústria do entretenimento tem seus recursos próprios e goza de total autonomia, não respondendo nem mesmo aos seus clientes, pois a capacidade de escolha desses não depende deles mesmos e sim do sucesso estratégico e sugestivo das campanhas de *marketing* com as quais são bombardeados. A capacidade de escolha, aliás, é um bom indicativo para demonstrar a evolução da massificação da cultura em direção a sua atual supremacia. Se Adorno e Horkheimer percebiam na indústria da cultura os resquícios da teoria liberal, personificada pela diversidade de oferta e pelo equilíbrio dessa com a procura, o que nos setores de ponta da economia da época já não existia, contemporaneamente essa falácia liberal não se verifica em nenhuma dessas esferas, pois, ao mesmo tempo em que a indústria do entretenimento se tornou independente dos setores produtivos tradicionais, dos quais a princípio estava subordinada, ela galgou a mesma força desses, tornando-se, como eles já eram à época da crítica frankfurtiana, um dos tentáculos do capitalismo monopolista. O sucesso de tal procedimento se deve à necessidade de aparente liberdade de escolha e de pensamento que é sustentada pela própria ideologia no intuito de, paradoxalmente, mais eficientemente poder homogeneizar tanto o pensamento dos consumidores quanto padronizar as suas possibilidades de escolha. No capitalismo atual, portanto, há uma proximidade muito maior entre a superestrutura ideológica e a infra-estrutura material do que no capitalismo clássico, ou seja, a indústria cultural se adensou tanto que passou a representar um dos setores

---

<sup>2</sup> Como bem observado por Rodrigo Duarte. Cf. DUARTE, *A indústria cultural global e sua crítica*, p. 253 et seq., In: DUARTE et alii (orgs.), *KÁTHARSIS*, p. 251-264.

mais importantes e vultuosos do capitalismo atual, e não mais um mero dependente dos setores produtivos principais enquanto veiculadora de marketing de seus produtos. Essa aproximação da superestrutura ideológica com a infra-estrutura material se exemplifica através da fusão ou assimilação das grandes indústrias de eletroeletrônicos com as grandes redes de entretenimento. O fenômeno de valorização das culturas locais, por sua vez, pode ser interpretado como o desenvolvimento de uma característica já apontada por Adorno e Horkheimer, a tendência de assimilação, por parte da cultura massificada, dos conteúdos da cultura popular, essa caracterizada por uma riqueza conteudística que se contrapõe a sua simplicidade formal, na tentativa de poder, talvez, trazer algum conteúdo para a insípida produção que oferta, tanto desprovida de conteúdo quanto formalmente paupérrima. Assim, percebemos que os desenvolvimentos tecnológicos recentes não chegam a invalidar o que Adorno e Horkheimer já haviam apontado em sua crítica à indústria cultural surgente na década de quarenta, e sim que os meios, principalmente os meios tecnológicos de difusão massiva, tenham se aperfeiçoado sem, contudo, abandonar os aspectos principais da indústria cultural, como a sua vinculação à situação vigente de dominação e à ideologia do consumo passivo.

Finalmente, podemos perceber o quanto as discussões de Adorno sobre a relação entre música e cultura repercute aspectos da obra de juventude de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, o que se verifica ao percebermos que um dos aspectos que Adorno mais valoriza em sua estética, a dissonância, está muito próximo daquilo que, naquela obra de Nietzsche, aparece como o turbilhão inconciliável do dionisíaco, de maneira que, em ambos os casos, se possa identificar a arte como um véu que possibilita encarar a realidade sombria. É apenas esse olhar que se vale do espelho da arte que pode encarar a mirada petrificante seja de uma existência marcada pela tragicidade ou pela realidade sombria do mundo administrado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### DE ADORNO

ADORNO, Theodor W. *A arte é alegre?* In: OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs.). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: Editora Unimep, 2001, p. 11-18.

ADORNO, Theodor W. *A Crítica da Cultura da Sociedade*. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Lisboa: Presença, 1970, p. 7-43.

ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. [Negative Dialektik.] Tradução espanhola de José María Ripalda revisada por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

ADORNO, Theodor W. *Dissonanzen: Musik in der Verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

ADORNO, Theodor W. *Eingriffe: Neun Kritische Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Selected, with introduction, commentary and notes by Richard Leppert. New translations by Susan H. Gillespie. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. [Philosophie der Neuen Musik.] São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. 20 volumes. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Mensagens numa garrafa*. In: ZIZEK, Slavoj (org.) *Um Mapa da Ideologia*. [Mapping Ideologie] Tradução de Vera Ribeiro e Revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 39-50.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. *Ohne Leitbild: Parva aesthetica*. In: *Gesammelte Schriften 10-1. Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

ADORNO, Theodor W. *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. [Stichwoerthe: Kritische Modelle 2] Tradução de Maria Helena Ruschel, supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Probleme der Moralphilosophie*. In: *Nachgelassene Schriften: abt. 4, Vorlesungen*. Vol. 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Teoria da cultura de massa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor W. *Theorie der Halbbildung*. In: *Gesammelte Schriften 8. Soziologische Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

ADORNO, Theodor W. *Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute*. In: *Gesammelte Schriften 18*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Komposition für den Film*. In: *Gesammelte Schriften 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max.(orgs.) *Temas básicos da sociologia*. [Soziologische Exkursion: Nach Vortragen und Diskussionen, Institut für Sozialforschung, Frankfurt] Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973.

## DE NIETZSCHE

NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 2ª ed. 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Crepúsculo dos Ídolos: ou como filosofar com o martelo*. [Gotzendämmerung: oder wie man mit dem Hammer philosophiert] Tradução de Carlos Antonio Braga, apresentação de Ciro Mioranza, São Paulo: Escala, s. d.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce Homo: De como tornar-se o que se é*. [Ecce Homo: Wie man wird, was man ist.] Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Caso Wagner: Um problema para músicos*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Livro do Filósofo*. [Das Philosophenbuch] Porto, Portugal: Rés Editora, s. d.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. [Die Geburt der Tragödie] Tradução, notas e posfácio de Jaime Guinsburg. 2ª ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras Incompletas*. In: *Os Pensadores*. Seleção de Textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

## SOBRE ADORNO

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *Dialética da Vertigem: Adorno e a Filosofia Moral*. São Paulo: Escuta; Belo Horizonte: Fumec, 2005.

AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade de Freud a Adorno*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CARONE, Iray. *Teoria Crítica e Psicologia Social: O impacto do Instituto de Pesquisa Social na investigação psicossocial*. In: AZEVEDO, Maria Amélia; MENIN, Maria Suzana De Stefano (orgs.). *Psicologia e Política: reflexões sobre possibilidades e dificuldades desse encontro*. São Paulo: Cortez, FAPESP, 1995, p. 57-114.

DEWES, Peter. *Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade*. In: ZIZEK, Slavoj (org.) *Um Mapa da Ideologia*. [Mapping Ideologie] Tradução de Vera Ribeiro e Revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 51-70.

DUARTE, Rodrigo. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. In: *Artefilosofia: Filosofia, Arte, Música*. Ouro Preto: UFOP; Belo Horizonte: Tessitura, 2007, p. 19-35.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/ Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. *Esquema e Forma: Percepção e experiência na Teoria estética de Theodor Adorno*. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Theoria Aesthetica: Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e Racionalidade: A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

DUARTE, Rodrigo. *Mundo "Globalizado" e Estetização da Vida*. In: OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs.). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: Editora Unimep, 2001, p. 27-42.

DUARTE, Rodrigo. *O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural*. In: STUDIA KANTIANA. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 85-105, 2003a.

DUARTE, Rodrigo. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*, In: PESSOA, Fernando (org.). *Arte no Pensamento Contemporâneo*, p. 377-414. Seminários Internacionais: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

DUARTE, Rodrigo. *Reflexões sobre Dialética Negativa, Estética e Educação*. In: PUCCI, Bruno; GOERGEN, Pedro; FRANCO, Renato (orgs.). *Dialética Negativa, Estética e Educação*. Campinas: Alínea, 2007, p. 17-30.

DUARTE, Rodrigo. *Seis nomes, um só Adorno*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUARTE, Rodrigo; Figueiredo, Virginia (orgs.). *As luzes da arte: homenagem aos cinquenta anos da dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de razão em Adorno*. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 107-122.

GALEAZZI, Umberto. *L'Estetica di Adorno: arte, linguaggio e società repressiva. La complessa tematica dell'arte e del linguaggio nel peculiare rapporto com la realtà sociale attraverso la vasta produzione adorniana da "Dialettica dell'Illuminismo" (1947) a "Teoria Estetica" (1970)*. Colezione Idee, vol. 40. Roma: Città Nuova Editrice, 1979.

GEYER, Carl Friedrich. *Teoría Crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*. [Kritische Theorie: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno] Barcelona: Alfa, 1985.

GIANNOTTI, José Arthur. *Adorno e a dialética do nome*. In: *Contemporaneidade e Educação*. Ano I, n. 0, p. 27-33, 1996.

JAMESON, Frederic. *O Marxismo Tardio: Adorno, ou a persistência da Dialética*. [The Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the dialectic] São Paulo: UNESP, 1997.

JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NOBRE, Marcos. *A dialética Negativa de Theodor W. Adorno: A ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PEUKERT, Helmut. *"Educação após Auschwitz": Uma problemática ultrapassada? Relações entre teoria crítica e pedagogia*. In: *Educação & Sociedade*, n. 51, p. 237-249, 1995.

RUDIGER, Francisco. *Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard. *A filosofia moral negativa de Theodor Adorno*. In: *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 391-415, 2003.

TIBURI, Márcia. *Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

TIBURI, Márcia. *Uma outra história da Razão e outros ensaios*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

TIBURI, *Notas e esboços da Dialética do Esclarecimento de Theodor Adorno e Max Horkheimer*. In: *Filosofia Unisinos*, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, v. 4, n. 7, p. 31-47. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

VALLS, Álvaro. *Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

ZUÍN, Antonio Álvares Soares. *Indústria Cultural e educação: O novo canto da sereia*. Campinas: Autores Associados/Fapesp, 1999.

## **SOBRE NIETZSCHE**

ANDREAS-SALOME, Lou. *Nietzsche em suas obras*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: Uma introdução*. [An Introduction to Nietzsche as Political Thinker] Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Consultoria de Fernando Salis. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

ARALDI, Clademir Luís. *Nihilismo, Criação, Aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Unijuí Editora, 2004.

BOYER, Alain. *Por que não somos nietzscheanos*. São Paulo: Ensaio, 1994.

BRUM, José Thomaz. *O Pessimismo e suas Vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, Fapesp; Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

CHAVES, Ernani. *No limiar do Moderno: Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

COPLESTON, Frederick. *Nietzsche, filósofo da cultura*. Tradução de Eduardo Pinheiro. Porto, Portugal: Livraria Tavares Martins, 1979.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1985.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto*. [Dyonisius a Ciél Ouvért] Tradução de Carmen Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

DIAS, Rosa Maria. *Arte e Vida no pensamento de Nietzsche*. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Souza Gadelho; VERAS, Alexandre (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 9-21.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione, 1991.

DUARTE, Rodrigo. *Dionísio Alegórico: Nietzsche e o Barroco*. In: *Filosofia Unisinos*, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, v. 2, n. 2, p. 27-53. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

FREZZATTI JUNIOR, Wilson Antonio. *Nietzsche contra Darwin*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2001.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a auto-supressão da moral*. Campinas: Unicamp, 1997.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche como Psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche, perspectivismo, genealogia, transvaloração*. In: CULT. São Paulo, n. 37, p. 46-51, agosto de 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Pfulligen: Neske, 1961.

HENRY, Michel. *A Morte dos Deuses: Vida e Afetividade em Nietzsche*. [Généalogie de la Psychanalyse] Tradução de Antonio José Silva e Souza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

HENRY, Michel. *A Morte dos Deuses: Vida e afetividade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

KESSLER, Mathieu. *L'esthétique de Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

- KOFMAN, Sarah. *O/Os Conceitos de Cultura nas Extemporâneas ou a dupla dissimulação*. In: MARTON, Scarlet (org.). *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy*. Tradução de Milton Nascimento e Sônia Salzstein Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 77-109.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- LEBRUN, Gérard. *Por que ler Nietzsche hoje?* In: *Passeios ao Léu*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre "O Nascimento da Tragédia"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- MARQUES, António. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: Discurso editorial; Ijuí, RS: Unijuí Editora, 2003.
- MARTON, Scarlett. *Friedrich Nietzsche: Uma filosofia a marteladas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MELLO, Mario Vieira de. *Nietzsche: O Sócrates de nossos tempos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. [Nietzsches Lehrer von Wille zur Macht] Tradução de Oswaldo Giacóia Junior. São Paulo: Annablume, 1997.
- NETO, Aurélio Guerra. *Algumas reflexões em torno de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Souza Gadelho; VERAS, Alexandre (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 23-44.
- NUNES, Benedito. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro: Pazulim, 2000.
- ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Unijuí Editora, 2000.

RODRIGUES, Luiza Gontijo. *Nietzsche e os Gregos: Arte e “mal-estar” na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SANTOS, Volnei Edson dos. *O trágico e seus rastros*. Londrina: EDUEL, 2002.

## **SOBRE ADORNO E NIETZSCHE**

DUARTE, Rodrigo. *Adorno e Nietzsche: aproximações*. In: PIMENTA NETO, José Olímpio; BARRENECHEA, Miguel Angel (orgs.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro, Sette Letras/UFOP, 1999.

DUARTE, Rodrigo. *Som musical e “reconciliação” a partir de “O nascimento da tragédia” de Nietzsche*. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, n.89, p. 74-90, 1994.

FONSECA, Thelma Lessa da. *Forma e Conteúdo em Nietzsche e Adorno*. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 98, p. 101-124, 1998.

PÜTZ, Peter. *Nietzsche and Critical Theory*. In: *Telos*, n. 50, p. 103-114, 1981-1982.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard. *Amor fati prisioneiro: Horkheimer e Adorno lêem Nietzsche*. In: *CULT*. São Paulo, n. 37, p. 56-59, 2000.

## **OUTRAS OBRAS CONSULTADAS**

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução espanhola e notas de Eilhard Schlessinger. Prefácio de José María de Estrada. Bueno Aires: Emecê Editores, 1959.

BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche: A Poética Sobre Verdade e Mentira*. Lisboa: fundação Calouste Gulbekian, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas, Vol. I.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. [Ursprung des Deutschen Trauerspiels] Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo et alii (orgs.). *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

HORKHEIMER, Max. *Teoría tradicional e teoria crítica*. [Traditionelle und Kritische Theorie] Traducción de José Luis López y López de Lizaga. Introducción de Jacobo Muñoz. Barcelona: Paidós, 2000.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* [Qu'est-ce que l'esthétique] Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão Técnica de Álvaro L. M. Valls. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Resposta à Pergunta "O que é Esclarecimento?"* In: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Outros Escritos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. [Die Permanenz der Kunst] Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. [Die Welt als Wille und Vorstellung] Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SLATER, Phil. *Origem e Significado da Escola de Frankfurt: Uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978.

STENDHAL. *De l'amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: Uma Introdução*. [A introduction to the theories of popular culture] Tradução de Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

TOFFLER, Alvim. *Los Consumidores de Cultura*. Traducción de Eduardo Masullo. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1987.

WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo, introdução de Carlos da Fonseca. Lisboa: Edições Antígona, 1990.

WIGGERSHAUS, Rolf. *Die Frankfurter Schulle: Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. Munique/Viena: dtv Wissenschaft, 1988.