

***Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez.*¹**

***Ernani Chaves*²**

Resumo: O presente artigo tem como objetivo entender uma passagem do capítulo “Indústria cultural”, da *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, na qual afirma-se que “não há trágico na indústria cultural”. Adorno, o principal responsável por este capítulo, cita um trecho do *Crepúsculo dos ídolos*, de Nietzsche, para fundamentar esta afirmação. Segundo Adorno, a indústria cultural elimina do seu horizonte a ideia do trágico como luta e resistência, em nome do conformismo e da resignação. Esta compreensão do trágico, para Adorno, ainda se encontra presente, de maneira clara e decisiva, em Nietzsche. Pretendemos mostrar em que medida a perspectiva de Nietzsche pode, de fato, corroborar a compreensão de Adorno.

Palavras-chave: indústria cultural – trágico – conformismo – resignação – luta.

Abstract: The present article has as objective to understand a passage from the chapter “Culture industry” in *Dialectic of Enlightenment*, by Adorno and Horkheimer, in which it states that “there’s no tragic in culture industry”. Adorno, the main responsible for this chapter, quotes a passage from *Twilight of the Idols*, by Nietzsche, to sustain his claim. According to Adorno, the culture industry eliminates from his horizon the idea of tragic as struggle and resistance, on behalf of conformism and resignation. This understanding of tragic, for Adorno, is still present, in a clear and decisive manner, in Nietzsche. We intend to show to what extent the perspective of Nietzsche can, indeed, corroborate the understanding of Adorno.

Keywords: culture industry –tragic –conformism – resignation – struggle.

1 Este artigo é a versão revista e ampliada de comunicação apresentada no GT-Nietzsche, no Encontro Nacional da ANPOF, realizado em Salvador, em 2006.

2 Professor da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará.

Este artigo não pretende retomar a questão da importância de Nietzsche para a filosofia de Adorno. Sobre isso já existe uma vasta e significativa bibliografia, que dependendo da perspectiva do intérprete, vai enfatizar a proximidade, apesar da distância, ou ainda o contrário, a distância, apesar da proximidade. Desse modo, o que pretendo aqui é aprofundar um pouco, para além das apreciações mais gerais, a problemática presença de Nietzsche no pensamento de Adorno, a partir de uma passagem, rápida, porém decisiva, do capítulo sobre a “indústria cultural” do famoso livro *Dialética do esclarecimento*. Embora escrito a quatro mãos, por Adorno e Horkheimer, podemos dizer que alguns capítulos desse livro foram escritos, principalmente, por um ou por outro, seguindo mais as propostas e intenções de um ou de outro e não necessariamente pelos dois filósofos juntos. Assim, o segundo excurso, intitulado “Juliette ou Esclarecimento e Moral”, é prioritariamente de autoria de Horkheimer,³ enquanto o capítulo “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, é de Adorno, que tratava das relações entre arte e sociedade desde, no mínimo, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1936, assim como nos “Fragmentos sobre Wagner”, publicados na *Zeitschrift für Sozialforschung* em 1937 e na *Filosofia da nova música*, de 1940-1941.⁴ Daí, portanto, que o título do artigo, apesar de se referir explicitamente à *Dialética do esclarecimento*, mencione apenas Adorno.

A tese central da *Dialética do esclarecimento* é bastante conhecida. Os próprios autores já a enunciavam desde o “Prefácio”,

3 Rolf Wiggerhaus, *A escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*, Rio de Janeiro, DIFEL, 2002, p. 361.

4 Idem, *Ibidem*, p. 357.

escrito ainda em 1944, no exílio californiano. Chamando o primeiro estudo do livro – “O conceito de esclarecimento” – de “fundamento teórico dos seguintes”, os autores concluem: “Em linhas gerais, o primeiro estudo pode ser reduzido em sua parte crítica a duas teses: o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”.⁵ Comentando a estrutura do livro, ainda no “Prefácio”, os autores afirmam que o segundo excurso – escrito por Horkheimer – “ocupa-se de Kant, Nietzsche e Sade, os implacáveis realizadores do conhecimento. Ele mostra como a submissão de tudo aquilo que é natural ao sujeito autocrático culmina exatamente no domínio de uma natureza e uma objetividade cegas. Essa tendência aplaina todas as antinomias do pensamento burguês, em especial a antinomia do rigor moral e da absoluta amoralidade”.⁶ A presença de Nietzsche neste segundo excurso foi a que mais chamou atenção dos comentadores. Acerca do segmento sobre a ‘indústria cultural’, que para os autores “é ainda mais fragmentário que os outros”, eles diziam que nele se trata de mostrar “a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente. O esclarecimento consiste aí, sobretudo, no cálculo da eficácia e na técnica de produção e difusão. Em conformidade com seu verdadeiro conteúdo, a ideologia se esgota na idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada”.⁷ Lida atentamente, tal declaração revela, em especial pela referência aos conceitos de “regressão” e de “ideologia”, o lugar decisivo

5 Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986, p. 15.

6 Idem, *Ibidem*, p. 16.

7 *Ibidem*.

que Freud e Marx ocupam na análise. De Nietzsche, parece portanto, não haver nenhum vestígio. Talvez por isso, sua presença no capítulo sobre a “indústria cultural” quase nem foi notada. Mas Nietzsche está lá, presente, num momento decisivo da argumentação acerca das características gerais do que está sendo chamado de “indústria cultural”: trata-se de afirmar que a indústria cultural exclui o trágico. Para tanto, Adorno retoma uma passagem do *Crepúsculo dos ídolos*. Reconstruo rapidamente, o contexto dessa citação a Nietzsche.

O ponto de partida da argumentação, já nos coloca num espaço extremamente próprio ao pensamento de Nietzsche, qual seja, o do lugar do sofrimento, lugar a partir do qual também poderíamos ler seu permanente embate com Schopenhauer. Poderíamos dizer que para Nietzsche, aquilo que traduz com mais clareza os valores das diferentes culturas é sua atitude diante do sofrimento.⁸ Lembremos, por exemplo, que no “prefácio” de 1886 a *O nascimento da tragédia*, ele escrevia que “a questão fundamental é a questão acerca da relação que a Grécia tem com a dor, seu grau de sensibilidade – Esta relação permaneceu a mesma? Ou melhor, ela se inverteu?”⁹ Ou ainda em *A genealogia da moral*, o livro de Nietzsche mais importante para Adorno (e também para Horkheimer), quando aquele afirma que a missão do “sacerdote ascético” é justamente a “dominação sobre os que sofrem”.¹⁰

8 Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilization*, Paris, PUF, 1995, p. 138.

9 Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 17.

10 Idem, *Genealogia da moral*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 115. Num dos trechos de sua ferrenha crítica ao “Baudelaire”, de Benjamin, Adorno escreve, já de Nova Iorque, na carta de 10 de novembro de 1938: “Finalmente,

Sabemos que o que está em jogo para Nietzsche, na época em que escreve *A genealogia da moral* é, entre outros, o problema da “decadência” e do papel representado nesse processo de degeneração do indivíduo e da cultura pelas morais niilistas, ou seja, aquelas que ao mesmo tempo colocam o sofrimento no centro do mundo e o negam por meio da “idealização” própria aos “ideais ascéticos”. A afirmação, no *Anticristo*, de que “O cristianismo é chamado de religião da *compaixão*”¹¹ sintetiza a nossa atitude diante do sofrimento: reagimos a ele tão somente (como o faz o “ressentido”) e não agimos a partir dele (como o faz o “nobre”), reação que se caracteriza pela identificação com o sofredor, mecanismo psicológico próprio, segundo Nietzsche, à *compaixão*, tal como ela fora concebida por Schopenhauer.¹² Assim, a *compaixão* não seria um altruísmo, mas, pelo contrário, um egoísmo.

Ora, a questão de Adorno é semelhante, pois se trata também de perguntar pelo lugar do sofrimento na época do capitalismo tardio e do papel que o aparato da indústria cultural representa na designação desse lugar. A resposta de Adorno é a seguinte: “Muito longe de simplesmente encobrir o sofrimento sob o véu

também existe na Genealogia da Moral de Nietzsche, mais verdade acerca do materialismo, do que no ABC de Bucharin” (BENJAMIN, 1978, p. 788).

11 Idem, *O Anticristo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 13.

12 No *Anticristo*, Nietzsche afirma que na *Genealogia da moral*, ele havia exposto, pela primeira vez, a distinção entre uma “moral nobre” e uma “moral do *ressentiment*” (NIETZSCHE, 2007, p. 29), distinção que se faz pela atitude de cada uma delas em relação ao cristianismo, ou seja, pela atitude diante do valor do sofrimento, por exemplo. Com isso, Nietzsche substituiu a expressão “moral dos escravos”, largamente utilizada na *Genealogia* por “moral do *ressentiment*”. A grafia francesa, *ressentiment*, parece-nos estabelecer uma clara relação com outro conceito, fundamental nos últimos anos de vida produtiva de Nietzsche, o de *décadence*,

de uma camaradagem improvisada, a indústria cultural põe toda a honra da firma a encará-lo virilmente nos olhos e admiti-lo com um fleuma difícil de manter. O *pathos* da frieza de ânimo justifica o mundo que a torna necessária. Assim é a vida, tão dura, mas por isso mesmo tão maravilhosa, tão sadia”.¹³ Desse modo, para Adorno, a indústria cultural não age como uma espécie de “véu de Maia” (para retomar o motivo schopenhaueriano presente n’*O nascimento da tragédia*) a encobrir o sofrimento mas, ao contrário, o coloca inteiramente diante de nós.

Entretanto, o que isso significa exatamente, qual o objetivo deste “encarar o sofrimento virilmente nos olhos”? Não se trata, evidentemente, de encarar o sofrimento para afirmá-lo como imanente à vida, como diria Nietzsche ou para refletir sobre as condições objetivas que o provocam, como poderia bem dizê-lo Adorno. Mas, justamente, para encará-lo com uma “frieza de ânimo”, cujo resultado final seria a indiferença. Um mundo cruel, duro, justifica inteiramente que sejamos cada vez mais preparados para ficarmos indiferentes ao sofrimento que nos cerca. É essa atitude de indiferença que torna possível vislumbrar, para além da dureza da vida, o quanto ela pode ser maravilhosa e sadia. A indiferença seria assim, a outra face da resignação e do conformismo. Esse seria então, o maior ensinamento do sofrimento: diante dele, não se deve enfrentá-lo, seu reconhecimento, ao contrário, advém da justa medida pela qual nossa “frieza de ânimo” pode agir com a máxima intensidade. Desse modo, qual seria o lugar do trágico, numa sociedade que deve manter-se indiferente ao sofrimento? Vejamos o que nos diz Adorno:

13 Adorno & Horkheimer, *op. cit.*, p. 141.

Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis porque ela teima em tomar empréstimos à arte. 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 calculado e aceito no mundo torna-se uma benção para ele [para o mundo].¹⁴

Estamos, com esta citação, no cerne da questão acerca da indústria cultural. Ela é equivalente à cultura de massas e seu fundamento é a “pura diversão”. Em oposição a ambas, à cultura de massas e à “pura diversão” que lhe é constitutiva, Adorno coloca a “arte” e a “substância trágica”. Deixemos em suspenso – pois não é aqui a ocasião para esse debate – todas as questões e problemas que envolvem essa oposição entre arte e cultura de massas, entre substância trágica e pura diversão, em especial a expressa crítica aí contida, por exemplo, ao papel do cinema e o de sua relação com as massas, no ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte. O importante neste momento é acompanhar os passos da argumentação de Adorno, para justificar porque o corolário de sua argumentação é Nietzsche.

Pois bem: o argumento de Adorno é, de início, direcionado para mostrar que por meio da indústria cultural o trágico se transforma em um “aspecto calculado” e, por fim, é “aceito no mundo”, integrado no mundo, na medida em que nos tornamos indiferentes ao sofrimento. Dessa forma, a indústria

14 Ibidem, p. 141-2.

cultural mostra toda sua “monstruosidade”, na medida em que, por meio dela, a realidade dá a impressão de ser “muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais é impregnada com o sofrimento necessário”,¹⁵ assumindo, com isso, o papel antes destinado, nas culturas arcaicas, ao destino. Em outras palavras, a indústria cultural constitui a própria realidade como sendo o destino, ou seja, como sendo o reino do sofrimento necessário, do qual só podemos escapar pelo exercício da “frieza do ânimo”, da crescente indiferença. Nesse sentido, entre o trágico construído pela indústria cultural e a ideia de trágico construída pela filosofia do trágico a partir de Schelling, como o pensa Peter Szondi (2004) ou ainda a partir mesmo de Schiller, como o afirma Roberto Machado (2006), há uma enorme diferença: “O trágico [hoje] é reduzido à ameaça da destruição de quem não coopera, enquanto seu sentido paradoxal consistia outrora numa resistência desesperada à ameaça mítica. O destino trágico converte-se na punição justa, na qual a estética burguesa sempre aspirou transformá-la”.¹⁶

O trágico deixa de ser, portanto, uma expressão da resistência, ou melhor, deixa de ser a resistência por excelência, o signo da luta pela autonomia, contra as forças do destino, isto é, contra o mito. Se agora o próprio mundo é o destino, lutar contra ele significa não ter aprendido a ser indiferente. Por isso, o trágico se torna apenas expressão de uma certa incompetência, de um certo despreparo, que precisa receber a “punição justa”. Ou seja, o gesto heróico, que definia a grandeza e a estatura diferenciada de alguém em relação ao conjunto da comunidade, transforma-

15 Ibidem, p. 142.

16 Idem, Ibidem.

se agora num “lugar fixo na rotina”: trágico é não se adaptar, e não saber se conformar e ser feliz como os outros o são! Daí, portanto, poder-se-ia acrescentar, a proliferação de receitas da felicidade, dos livros de autoajuda, dos conselhos psicológicos nos jornais e revistas, que devem nos ensinar, justamente, como superar, pela indiferença, o sofrimento. Em vez de signo de nobreza, a atitude trágica transforma-se em “déficit” a ser combatido. Adorno diz, numa ferina crítica a Benjamin que os objetivos morais dessa empreitada alcançam toda a sua extensão e plenitude no cinema: “o cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral”.¹⁷

A partir desse ponto, a análise se encaminha para mostrar, definitivamente, que enquanto expressão do conformismo, da adaptação, da resignação e da indiferença diante do sofrimento, a indústria cultural elimina o trágico do seu horizonte, ou seja, enquanto em outras épocas “a oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade”, “hoje, o trágico dissolve-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico”.¹⁸ É exatamente neste momento, para distinguir entre o trágico de outrora e o não-trágico de hoje, que Adorno cita uma passagem do *Crepúsculo dos ídolos*, mais especificamente, do §24, intitulado “L’art pour l’art”, das “Incurções de um Extemporâneo”. Segundo Adorno, a oposição do indivíduo à sociedade, que caracterizava o trágico, significava, de acordo com Nietzsche, a glorificação da “valentia e coragem diante de um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um

17 Ibidem, p. 143.

18 Ibidem, p. 144.

problema que suscita horror”.¹⁹

Ora, cabe-nos então perguntar por que Adorno cita justamente essa passagem e não outra, por que ele tem diante dos olhos, justamente, o *Crepúsculo dos ídolos*?

A resposta a esta questão nos encaminha, de início, para o fato de que a ocupação de Adorno com o pensamento de Nietzsche, sempre muito intensa, no período que se segue imediatamente à ascensão de Hitler ao poder, também ganha contornos bem específicos. Um trecho da correspondência de Adorno com Horkheimer nos indica com precisão o lugar de Nietzsche neste momento. Em uma carta ainda escrita de Londres, em 29 de novembro de 1937, em meio à elaboração de seu livro sobre Wagner, assim Adorno se refere a Nietzsche:

“Por fim, me ocupei intensamente com o caso Wagner-Nietzsche, sobre o qual devemos, naturalmente, dizer alguma coisa. Examinei a apresentação interessante quanto ao conteúdo, mas pobre teoricamente, feita por Hildebrandt. Veio-me uma ideia então, que me cativa muito como uma continuação de uma ideia de Wagner. Trata-se de uma vaga ideia acerca da mudança de função da crítica da cultura considerada como alemã, que tem ainda, em Nietzsche ou Burckhardt, um caráter essencialmente progressista para desenvolver, a partir de um modelo exemplar, o seu atual caráter reacionário”.²⁰

19 F. Nietzsche, *Crepúsculo dos ídolos* (tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 78.

20 Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften. Briefwechsel 1937-1940*, Frankfurt, Fischer, 1995, Band 16, p. 292. Adorno refere-se ao livro de Kurt Hildebrandt, *Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert*, Breslau, 1924.

Essa citação nos indica que o Nietzsche de Adorno é, fundamentalmente, um “crítico da cultura”, participe de uma linhagem que o próprio Adorno chama de “progressista” e cuja descendência, ao invés, é “reacionária”. Se os modelos são Nietzsche e Burckhardt, o antimodelo parece ser o do chamado Círculo de Stefan George, da qual Kurt Hildebrandt, criticado na carta, é um dos mais ilustres integrantes. O *George-Kreis*, como sabemos, é um dos responsáveis pela difusão de uma imagem de Nietzsche comprometida com as correntes conservadoras, que vão imperar durante a República de Weimar.

Dessa perspectiva, me parece, é possível entender melhor a referência de Adorno ao *Crepúsculo dos ídolos*. Lido com atenção, veremos que Nietzsche, no texto citado por Adorno, descarta duas coisas, de imediato: a primeira, a redução da finalidade da arte ao seu efeito moralizante e a segunda, a recusa em considerar, tal como o movimento “arte pela arte”, de que a arte não tem nenhuma finalidade: “*L’art pour l’art* – um verme que morde a própria cauda. ‘Melhor nenhuma finalidade do que uma finalidade moral’”.²¹ Ou seja, a crítica da finalidade moral feita pelos escritores e poetas do movimento “Arte pela arte”, termo criado no começo do século XIX por Benjamin Constant, difundido na França por Theophile Gautier, Mallarmé e Baudelaire, que reivindicava uma autonomia absoluta da arte, diante do avanço do moralismo e do utilitarismo como critérios de avaliação artística, não pode conduzir à negação de toda e qualquer finalidade da arte. “Nenhuma finalidade” já é, portanto, uma finalidade. Por isso, “o verme morde a própria cauda”.

21 F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Berlin/München/New York, Walter de Gruyter/DTV, Band 6, 1988, p. 127.

Cabe aqui, entretanto, uma observação importante. Todos sabemos que a crítica de uma finalidade moral da arte é feita por Nietzsche desde os chamados textos preparatórios a *O nascimento da tragédia*. Mas, não podemos perder de vista, por outro lado, que há uma diferença fundamental, no que concerne a essa questão, nas suas últimas obras. N’ *O nascimento da tragédia*, por exemplo, a crítica da finalidade moral é correlata à crítica da interpretação aristotélica e de seus seguidores desde a Renascença italiana, que a finalidade da arte, representada aqui pela análise da tragédia, é a catarse. É uma crítica, como o Prefácio de 1886 vai assumir, em nome de uma “metafísica do artista”, isto é, em nome da potência ao mesmo tempo criadora e reveladora da verdade, contida na ilusão. Para Nietzsche, não bastava se alinhar entre os intérpretes que criticaram a interpretação moralizante da catarse, como diriam alguns intérpretes clássicos, seja o filólogo Jacob Bernays, seja o próprio Goethe, ignorando as próprias intenções de Aristóteles. É preciso também avançar na questão. Uma vez que, para ele, o dilema filológico acerca do significado preciso e correto de “catarse”, teria sido resolvido pela tradução de catarse por *Entladung*, “descarga”, proposta por Bernays,²² tratava-se então de entender de que maneira o seu funcionamento, sem ser moralizante, poderia ainda nos revelar o “trágico”.

Agora, nas últimas obras, essa possibilidade de uma espécie de catarse positiva, já não existe mais. As análises da *Genealogia da Moral* levam à conclusão de que os mecanismos de “descarga” (*Entladung*) dos quais o homem moderno se utiliza para se livrar

22 Ver Ernani Chaves, “*Entladung* como *Auslösung* na *Genealogia da Moral*, de Nietzsche”, in: André Garcia, e Lucas Angioni (Orgs.), *Labirinto da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoia Jr.*, Campinas, Editora Phi, 2014.

do sofrimento, já não funcionam mais. Ou melhor, funcionam de outra forma, a fim de assegurar, justamente, o efeito moralizador. Esse funcionamento, em vez de “descarregar”, apenas entorpece, um efeito semelhante ao dos narcóticos ou ainda dos transe hipnóticos. Não por acaso, a terceira dissertação da *Genealogia*, analisa os ideais ascéticos a partir da análise de sua construção na obra de Wagner. O diagnóstico final da modernidade, enunciado nas últimas linhas da *Genealogia da moral*, “antes querer o nada do que nada querer” é análoga à conclusão que Nietzsche tira do esforço do movimento “arte pela arte”: “é melhor nenhuma finalidade do que qualquer finalidade”. Ou seja, em ambos os casos, a arte perde seu poder de estimulante, de intensificação da vida, para tornar-se, pura e simplesmente, uma reprodutora das condições efetivas da existência do homem “decadente” no mundo moderno, de tal modo que essas condições permaneçam como estão. Em outras palavras, o efeito moralizante da arte, que em última instância acaba por ser o efeito alcançado pelo movimento moderno que o nega, o da “arte pela arte”, retira da arte o que Nietzsche chama em algumas ocasiões de “sentimento trágico”. A crítica que Nietzsche faz à arte que lhe era contemporânea – nos textos publicados, o alvo principal é Wagner; nos apontamentos póstumos, Baudelaire, o poeta e Delacroix, o pintor, completam, com Wagner, a tríade dos modelos a serem criticados – dirige-se, justamente, para o fato de que ela se deixa dominar pelo sentimento de conformismo e resignação, tal como Schopenhauer, explicitamente citado por Nietzsche no texto ao qual Adorno se refere, já o fizera em relação à tragédia. Daí a necessidade de opor a esse mundo comandado pela suspensão da vontade, o mundo da “dulcíssima crueldade” oferecido pelo artista trágico ao seu herói. Leiaamos com atenção, o final de “*L’art pour l’art*”:

Diante da tragédia, o guerreiro que há em nossa alma, festeja suas Saturnálias; quem está acostumado ao sofrimento, quem procura o sofrimento, o homem *heroico* enaltece com a tragédia de sua existência, – apenas a ele, o artista trágico oferece a bebida dessa dulcíssima crueldade.²³

Nietzsche apresenta a Adorno, por meio do exemplo da tragédia grega, uma relação de “comunicação” – este é um dos temas mais importantes do aforismo em pauta, a questão da comunicação (*Mitteilung*) entre o artista e o público – que se opõe inteiramente ao modelo da resignação e do conformismo próprio à recepção dos produtos da indústria cultural. Nietzsche enfatiza um efeito inteiramente oposto, aquele que se baseia no modelo da guerra. O que o artista trágico desperta em nós, não é nem a compaixão, nem o medo, como na fórmula aristotélica (a história do conceito de catarse transformou, de fato, o princípio aristotélico em uma fórmula), mas o que há de “guerreiro em nós”. Nem adesão, nem identificação pelo sofrimento, mas luta e resistência. Aquele acostumado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento – mas que, de fato, se deixa entorpecer pelos remédios e narcóticos oferecidos pelo sacerdote ascético – é então, “enaltecido”, ironicamente, pelo “homem heroico”, que, entretanto, não lhe apresenta nenhuma fórmula de felicidade, nem aqui nem num outro mundo transcendente.

O modelo de Nietzsche continua sendo, tal como n’*O nascimento da tragédia*, o “Prometeu” de Ésquilo, o herói da atividade, a quem ele opunha “Édipo”, o herói da passividade,

23 F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Berlin/München/New York, Walter de Gruyter/DTV, Band 6, 1988, p. 128.

santificado por Sófocles em Colona.²⁴ Despertar o “guerreiro” que há em nós é despertar o que há de “Prometeu” em nós, o que há desafiador, de lutador, de resistente. O “homem heroico” é portanto aquele que desafia o destino, sabendo disso. “Édipo”, como os psicanalistas gostam tanto de acentuar e glorificar é, ao contrário, o homem do “não saber”. O sacrifício de Prometeu por amor à humanidade não é para religa-la a uma divindade, não é para expiar os seus pecados, mas é uma incitação à revolta, à transgressão. Por isso o cristianismo não é trágico e Jesus, como o queria Ernest Renan, o historiador francês, não é um herói trágico.²⁵ Ora, a “dulcíssima crueldade” que o artista trágico oferece ao seu sedento herói – muito provavelmente, uma “cruel” paráfrase da cena em que o centurião romano molha a esponja em vinagre e a oferece a Jesus sedento, na cruz – nada mais é do que isso: não tema enfrentar teu deus, mate-o, se for necessário. O impulso prometeico deveria constituir, portanto, o cerne do “sentimento trágico”.

O caso Wagner aprofunda e intensifica a posição de Nietzsche, a partir do confronto entre Wagner e Bizet. Trata-se de um confronto onde o que está em jogo é, justamente, o destino do homem e da humanidade: na obra de Wagner – descrita como a passagem do “prometeico” Siegfried ao “compassivo” Parsifal, do herói trágico ao cristão ²⁶- esse destino é apenas a reiteração

24 Idem, *O nascimento da tragédia*, p. 65.

25 Ver Ernani Chaves e Allan D. S. Senna, “Nem gênio, nem herói: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus”, *Aurora. Revista de Filosofia*, 2008, v. 20 e Ernani Chaves, “Das Tragische, das Genie, der Held: Nietzsches Auseinandersetzung mit Ernest Renan in der *Götzendämmerung*”, in: Renate Reschke; Volker Gerhardt (Org.), *Nietzsche Forschung. Nietzsche im Film. Projektionen und Götzendämmerung*. Berlin: Akademie Verlag, 2009, v. 16.

26 Ao “Parsifal”, Nietzsche acrescenta a ideia de “santidade” (1999, p. 16), aproximando-o

das premissas do cristianismo; na de Bizet, a possibilidade do “amor retraduzido em natureza”, ou seja, a possibilidade de romper as barreiras que separaram historicamente o corpo e o pensamento, a sexualidade e o amor. Trata-se, de fato, de duas “naturezas”: uma advinda, segundo Nietzsche, de Rousseau, que fortalecida por Schopenhauer, constitui a “natureza” própria do ideal ascético, ou seja, aquela que coloca o sofrimento no exterior, como algo que vem de fora e assalta o homem, a hipótese do “estado de natureza” como continuidade de outra hipótese, a cristã, que postulava o “Paraíso”; outra, que supõe outra espécie de “natureza”, regida não pelo apaziguamento ou conciliação das forças em luta, mas o permanente confronto entre prazer e dor, entre as forças instintuais, pulsionais e os imperativos da lógica ou da ética, no limite, entre a multiplicidade das vontades de poder. A partir dessas duas naturezas, a arte pode aspirar dois tipos de “êxtase”: o êxtase narcotizante, embriagador, entorpecedor, que apenas mitiga o sofrimento, que indica uma possível causa para ele, mas que conduz as “massas”, que trata de “convencê-las” à resignação, ao conformismo, transformando seus integrantes em “faquires” indiferentes diante do sofrimento; o outro êxtase, entretanto, propriamente “dionisíaco”, é aquele que propicia ao homem uma outra forma de “salvação”. Lembremos aqui a intensidade da palavra “salvação”, *Erlösung*, que significa, ao mesmo tempo, solucionar, no sentido de dar cabo a um problema, mas também de desfazer, desligar, dissolver, como o faz Dioniso, também chamado de “Lusos”, o que dissolve, desata as correntes e os nós. Na salvação cristã, trata-se de solucionar o problema da vida considerada como sofrimento, construindo um “ideal

assim, pela figura do santo, ao “Édipo em Colono”, d’*O nascimento da tragédia*.

ascético”, que visando eliminar o sofrimento do horizonte da vida, apenas nos entorpece. Na dionisiaca, ao contrário, aquilo que pode resolver e solucionar o problema é, ao mesmo tempo, o que dissolve e dispersa, como o famoso jogo da criança heracliteana, a construir e destruir, fazer e refazer castelos na areia. Esse jogo, que Goethe transfigurou em “jogo estético”, é aquele que intensifica a vida no que ela tem de mais radical, qual seja, a da confrontação permanente com o existente, para negar, antes de mais nada, qualquer “falsa identidade” entre o indivíduo e a sociedade. O gesto da criança que brinca é portanto a matriz do gesto trágico, da atitude de permanente confrontação com o existente. A isso Nietzsche chamou, certa vez, de “inocência do devir”, inocência anticristã como afirmação constante da precariedade da existência, da sua fugacidade, condição *sine qua non* do desafio permanente à ordem do destino.

Nessa perspectiva, a citação de Adorno atualiza a análise que Nietzsche fizera do século XIX, estendendo-a ao mundo que lhe era contemporâneo e que, em muitos aspectos, ainda é o nosso. É bem verdade que em outros textos, Adorno critica o que considera o “vitalismo” ou ainda o “psicologismo” de Nietzsche. Mas, o “mundo inteiramente administrado”, dispositivo de controle e vigilância próprio do “capitalismo tardio”, só faz aprofundar e fortalecer as condições que Nietzsche analisara em relação ao século XIX. Por isso, numa outra passagem do capítulo sobre a indústria cultural, lemos que a “obra de arte total”, de Wagner, antecipa o cinema. Não se trata de uma antecipação apenas formal, ou seja, de que em ambos, acontece a reunião de todas as manifestações artísticas conhecidas, mas também de uma antecipação, digamos, “funcional”, por partilharem uma mesma finalidade moral. No próprio *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche nos mostrou o espectro psicológico dos que se denominam

de “melhoradores da humanidade”, seja o sacerdote cristão, seja a moral indiana baseada no “Código de Manu”. Um tal espectro continua presente, num mundo onde arte, consumo e entretenimento parecem ser, cada vez mais, uma coisa só.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Briefe 2*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

CHAVES, Ernani. “Das Tragische, das Genie, der Held: Nietzsches Auseinandersetzung mit Ernest Renan in der *Götzendämmerung*”. In: Renate Reschke; Volker Gerhardt. (Org.). *Nietzsche Forschung*. Nietzsche im Film. Projektionen und Götzendämmerung. Berlin: Akademie Verlag, v. 16. 2009.

_____. “*Entladung* como *Auslösung* na *Genealogia da Moral*, de Nietzsche”. In: GARCIA, André L. M. e ANGIONI, Lucas (Orgs.), *Labirintos da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacóia Jr.*, Campinas: Editora Phi. 2014.

CHAVES, Ernani e SENA, Allan D. S.. “Nem gênio, nem herói: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus”. *Aurora. Revista de Filosofia*, v. 20. 2008.

HORKHEIMER, Max. *Gesammelte Schriften. Briefwechsel 1937-1940*, Frankfurt: Fischer, Band 16. 1995.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Kritische Studienausgabe*, Berlin/München/New York: Walter de Gruyter/DTV, Band 6. 1988.

NIETZSCHE, Friedrich (1992), *O nascimento da tragédia*, São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

_____. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial. 1996.

_____. *O caso Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

_____. *Genealogia da moral*, São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

_____. *O Anticristo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.

WIGGERHAUS, Rolf. *A escola de Frankfurt*. História, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: DIFEL. 2002..

WOTLING, Patrick. *Nietzsche et le problème de la civilization*. Paris: PUF. 1995.