

A VIDA (NÃO) É BELA: CINEMA ENTRE NIETZSCHE E ADORNO

LIFE IS (NOT) BEAUTIFUL: CINEMA BETWEEN NIETZSCHE AND ADORNO

Marcelo Leandro dos Santos¹

Resumo: O artigo analisa o filme *A vida é bela* (1997), sustentado pelos comentários de Türcke (2001) e Kertész (2001), à época de seu lançamento. As controvérsias causadas pela então crítica intelectual ao filme são contestadas pelos referidos comentadores. Por sua vez, as motivações dessas contestações expõem suas fundamentações filosóficas necessárias à compreensão do filme, demandando uma contextualização mais aprofundada. Intenções estéticas contidas no filme, tais como a tematização do modo deformado da vida e a descaracterização do cotidiano de Auschwitz como jogo, encenadas por seu protagonista, Guido, são fontes riquíssimas para o entendimento do conceito nietzschiano de *amor fati*. No entanto, é necessária a compreensão dos jogos de inversão, tanto em Nietzsche como em Adorno, para o entendimento das distintas perspectivas assumidas pelos dois filósofos, a saber, afirmatividade e negatividade. A própria recepção do filme pela crítica enseja uma análise mais aprofundada da impotência crítica do pensamento em nosso tempo, incapaz de diferenciar os propósitos da arte e da ciência e de saber valer-se de imagens de pensamento fundamentais à arte e à vida. Nesse aspecto, o pensamento adorniano apresentará os dispositivos apropriados para elucidar o declínio da dignidade humana provocado pela razão instrumental. Ao largo da exposição, a teoria estética como forma de pensamento possível em Adorno se torna uma evidência. A negatividade interna à tristeza intelectual contará com o modelo constelacional para sua expressividade, por meio do olhar atento à primazia do objeto. Por fim, algumas cenas do filme se mostram capazes de destacar certas experiências do pensamento imaginadas por Adorno, em especial na sua apropriação do conceito de redenção.

Palavras-chave: Cinema; Nietzsche; Adorno; Estética.

Abstract: The paper analyzes the movie *Life is Beautiful* (1997), supported by the comments of Türcke (2001) and Kertész (2001), at the time of its release. The controversies caused by the intellectual criticism of the movie are contested by the aforementioned commentators. In turn, the motivations of these contestations expose their philosophical foundations necessary for the understanding of the movie, demanding a more in-depth contextualization. Aesthetic intentions contained in the movie, such as the thematization of the deformed way of life and

¹ Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); docente da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); coordenador do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares sobre Violência e Cultura de Ódio (CNPq). ORCID: 0000-0002-1410-9440. E-mail: marcelolean.s@gmail.com.

the decharacterization of the daily life of Auschwitz as a game, staged by its protagonist, Guido, are very rich sources for understanding the Nietzschean concept of *amor fati*. However, it is necessary to understand the games of inversion, both in Nietzsche and in Adorno, to understand the different perspectives assumed by the two philosophers, namely, affirmativeness and negativity. The very reception of the movie by critics gives rise to a more in-depth analysis of the critical impotence of thought in our time, incapable of differentiating the purposes of art and science and of knowing how to make use of images of thought that are fundamental to art and life. In this aspect, Adornian thought will present the appropriate devices to elucidate the decline of human dignity caused by instrumental reason. Throughout the exposition, aesthetic theory as a possible form of thought in Adorno becomes evidence. The negativity internal to intellectual sadness will rely on the constellational model for its expressiveness, through the attentive look at the primacy of the object. Finally, some scenes in the movie are able to highlight certain experiences of thought imagined by Adorno, especially in his appropriation of the concept of redemption.

Keywords: Cinema. Nietzsche. Adorno. Aesthetics.

Introdução

O presente artigo relaciona cinema e filosofia, analisando o filme *A vida é bela* (1997). Por se tratar de uma obra que retrata a rotina em Auschwitz usando a comédia como expressão e produzido por um diretor não judeu, a recepção do filme causou controvérsias. Na ocasião, a natureza de tais controvérsias, por sua vez, suscitaram algumas discussões filosóficas. Aqui, dois artigos sobre o filme servirão de referência para a contextualização das temáticas que ele envolve. Trata-se das abordagens de Türcke (2001) e Kertész (2001). Ambos reconhecem que a polêmica da crítica ao filme se sustenta em um terreno pantanoso. Tanto a aversão a representar o Holocausto em uma comédia quanto a pretensão de se apropriar da legitimidade de falar sobre o tema se tornaram motivos para que os referidos comentadores expusessem a fragilidade estético-filosófica da crítica profissional.

Valendo-se dessas análises como pano de fundo, este artigo articula argumentos que demonstram a contribuição de Nietzsche à expressão artística contemporânea dadas as diversas imagens de pensamentos presentes no filme. O estilo expositivo do aforismo nietzschiano valerá como legado a Adorno. Essa transição é explicada na forma artística como Adorno acolhe a possibilidade do pensamento, sua teoria estética. No entanto, a herança nietzschiana se altera da dimensão afirmativa do *amor fati* para a tristeza intelectual como peculiaridade adorniana.

O próprio entendimento do filme como aplicação do *amor fati* exige uma contextualização do sentido filosófico empregado originalmente por Nietzsche. Esse

movimento contínuo de indexação (*deixis*) demarca um estilo de se fazer filosofia, o qual tem continuidade em Adorno. Nesse aspecto, a impotência crítica da razão instrumental se escancara, na medida em que ela não está apta a entender o que o filme visa retratar: o modo deformado de vida.

A negatividade dialética de Adorno coincide com a atenção ao modo deformado de vida como critério para a possibilidade do pensamento na atualidade. Nesse aspecto, as bases estéticas de seu pensamento se mostram compatíveis às questões de seu tempo. A crítica ao espírito científico reaparece na forma como a razão iluminada foi capaz de instrumentalizar o sentido filosófico do termo grego *télos*. A vida vivida de modo tautológico provoca em Adorno a necessidade de produzir outro tipo de inversão, diferente daquela testada por Nietzsche. Nesse sentido, negar as verdades tautológicas requer preparar o olhar como saída aos perigos da razão apoteótica. Dar primazia ao objeto representa esse apelo à inversão. Por outro lado, a questão presente em muitos filmes sobre o Holocausto, que culmina em um final como oferta redentora à humanidade, está descartada. No entanto, se olharmos para o final do filme em questão, poderemos ver o único ideal possível imaginado por Adorno para a redenção.

Nietzsche e as imagens de pensamento

Nietzsche figura na história como filósofo de grande versatilidade. Seu estilo e suas imagens de pensamento reverberam sobre as mais diferentes influências. Deleuze, ao comentar sobre a força de seu legado, perguntando quem poderia se considerar hoje nietzschiano, ponderou: “Será aquele que prepara um trabalho sobre Nietzsche? É possível. Ou bem será aquele que, voluntária ou involuntariamente, pouco importa, produz enunciados particularmente nietzschianos no decorrer de uma ação, de uma paixão, de uma experiência? Isto também acontece” (Deleuze, 1985, p. 57). Nessa mesma ponderação, Deleuze (1985, p. 56) destacou que “Nietzsche exigiu para si mesmo e para seus leitores, contemporâneos e futuros, um certo direito ao contrassenso”.

De fato, a Nietzsche costuma-se permitir o contrassenso e inclusive que exerça influência sobre pessoas que sequer o tenham lido. Nesse sentido, Deleuze (1985, p. 62) não esquece de assinalar que “houve um momento em que era importante mostrar que Nietzsche era utilizado, desviado, completamente deformado pelos fascistas”. Mas o estilo aforístico seria seu salvo-conduto, na medida em que representa “sempre um apelo a novas forças que

vêm do exterior, e que atravessam e recortam o texto nietzschiano no quadro do aforismo. O contrassenso legítimo é isto: tratar o aforismo como um fenômeno à espera de novas forças que venham ‘subjugá-lo’, ou fazê-lo funcionar, ou então explodir” (Deleuze, 1985, p. 62).

A proposta deleuziana de entender Nietzsche como pensamento nômade nos resguarda dos possíveis perigos de uma leitura inapropriada sobre o filósofo. Se o espírito indomável de Nietzsche foi ambientado ao nosso tempo, isso se deve justamente porque “novas forças” lhe subjugaram sentido por meio da arte. De modo recorrente, o cinema tem podido contar com as imagens nietzschianas de pensamento. Cabrera (2006, p. 287) afirma que “o caráter acentuadamente artístico do pensamento e do estilo expositivo nietzschiano o torna um filósofo fatalmente ‘cinematográfico’, de forma que não se pode esperar um conflito frontal entre Nietzsche e o cinema”. Na mesma esteira de Deleuze, Cabrera (2006, p. 288) destaca que o pensamento nietzschiano se dá através de “imagens conceituais”.

Então, temos uma primeira noção a destacar: *o escrito nietzschiano é um inesgotável repositório de “imagens de pensamento” à disposição da contemporaneidade*. E quem estuda Nietzsche verdadeiramente a fundo sabe bem que inclusive o fato de o meio acadêmico ser raramente competente para colher os frutos desse repositório representa, por si só, uma imagem nietzschiana de pensamento. Um Nietzsche acadêmico amargaria o pesadelo da fera enjaulada. Mas ainda existe a arte que, vez ou outra, rompe as grades institucionais que protegem os parasitas expropriadores de pensamentos.

De tal modo, fazendo valer esse primeiro destaque, Türcke (2001) elaborou uma precisa análise do filme *A vida é bela* (1997). Sempre lembrando advertir a qualquer entusiasta de Nietzsche sobre a responsabilidade de não se deixar afundar em seus abismos e saber entender seus contrassensos e ambiguidades (Türcke, 1993), sua análise do filme é pautada pelo conceito nietzschiano de *amor fati*, no sentido de que ele

não é a aceitação bem-comportada de tudo o que acontece, mas a transformação da aceitação em um evento de dignidade própria. O artifício do *amor fati* é um modo emocional-mental de agarrar, semelhante ao judô, que absorve a força do oponente, aumenta o seu impulso e inverte-a em força sobre o oponente. Onde existe o *amor fati*, existe a arte da inversão (Türcke, 2001, p. 125-126).

Türcke argumenta que o filme exige uma leitura correta do que significa *amor fati* na filosofia de Nietzsche e que essa compreensão não esteve ao alcance da crítica; trata-se da *arte da inversão*. Quanto ao filme, é importante contextualizar que ele se dispôs numa moldura bastante controversa. Embora tenha feito grande sucesso de bilheteria e recebido vários prêmios, não gozou da mesma sorte na esfera dita intelectual. A esse fato, Türcke aponta que representa um erro crasso confiar na ideia de que *amor fati* significaria uma

aceitação obediente ao destino. Ligado a isso, aparece a questão mais forte sobre o filme, pois, por se tratar de uma comédia que retrata o ambiente da Segunda Guerra, incluindo a rotina de um campo de concentração, sua repercussão disparou um enorme debate entre estudiosos do Holocausto.

A acusação central contra o filme era de que os horrores de Auschwitz não deveriam jamais ser expressos com o recurso do humor, por uma questão de respeito à memória das vítimas. Também havia a pretensa falta de legitimidade atribuída a Roberto Benigni, diretor, co-roteirista e protagonista do filme, por ele não ser de origem judia. Essa polêmica suscita um comportamento por vezes radical dos detentores do “lugar de fala”, que frequentemente circulam na contramão do pensamento, fazendo com que seus inflexíveis clichês estorvem o fluxo do entendimento. Nesse sentido, estariam incapacitados para recorrer a uma percepção dinâmica, constituída por imagens de pensamento e familiarizadas com a arte da inversão.

Também naquela ocasião e descontente com a ideia de alguns decidirem se considerar os “donos da memória”, indo, portanto, na direção contrária a um orquestrado rechaço ao filme pelo meio intelectual, o escritor húngaro Imre Kertész, sobrevivente de Auschwitz e Buchenwald e às vésperas de ganhar o Prêmio Nobel de Literatura de 2002, veio em defesa de Benigni. Ele percebia que um certo puritanismo recobria e usurpava o tema:

I suppose that once again a choir of Holocaust puritans, Holocaust dogmatists and Holocaust usurpers is being heard, asking: “Can, should the Holocaust be treated in this way?” But what is “this way,” more precisely considered? Those who have seen the film (or better: not seen it) with the ideological blinders on will reply: “with so much humor, and using the devices of comedy” – and they won’t have understood a word, not one single scene of the film. Above all, they fail to see that Benigni’s central idea isn’t comic at all, but tragic. (Kertész, 2001, p. 270-271).

Sobre o tema, o principal argumento de Kertész era de que, embora fosse fundamental ensinar as gerações futuras sobre o que tinha sido o Holocausto, elas não poderiam jamais produzir uma imagem adequada do que realmente ocorreu nos campos de concentração (Kertész, 2001). Nesse sentido, o cinema, ao retratar o tema, via-se desonerado da obrigação de corresponder à precisão plena, no sentido de que as ocorrências exatas do campo não podiam ser reproduzidas. Em contraponto, para comentar *A vida é bela*, Kertész envolveu outro filme, a saber, *A lista de Schindler* (1993), produzido e dirigido por Steven Spielberg. Este fora aplaudido unanimemente pela crítica. Os intelectuais o entenderam como uma obra “séria”, tornando-a parâmetro para toda obra cinematográfica sequente sobre o Holocausto.

Assim, em uma abordagem que inclui a maneira pela qual alguns teóricos do Holocausto tentam se apropriar com exclusividade do tema – além de enciumados pelo fato

de Benigni ser gentio –, a análise de Kertész é categórica ao sentenciar a obra de Spielberg à condição de kitsch:

I regard as kitsch any representation of the Holocaust that is incapable of understanding or unwilling to understand the organic connection between our own deformed mode of life (whether in the private sphere or on the level of “civilization” as such) and the very possibility of the Holocaust (Kertész, 2001, p. 272).

Segundo Kertész, a ideia de triunfo da humanidade, que ao final se desloca do plano preto e branco para o colorido, atesta a continuidade do “modo deformado de vida” que o filme de Spielberg deveria, mas não consegue contestar. A tese é simples: de outro lado, *A vida é bela* conseguiria expor sensivelmente a estrutura do “modo deformado de vida” presente em Auschwitz, fazendo com que o escritor húngaro complementasse seu elogio à obra de Benigni: “Everything is so clear and simple, so immediate and touching, that tears well up in one’s eyes. The film’s dramatic structure operates with the simple precision of good tragedy” (Kertész, 2001, p. 272).

O objetivo de demonstrar o “modo deformado de vida”, apontado por Kertész, serve perfeitamente como imagem de pensamento a ser pensada enquanto critério crítico para a questão de um cinema sobre o Holocausto. Por ora, vale entender que na ocasião da escrita da análise por Türcke (2001), este também alertava o leitor a respeito da polêmica vazia criada na recepção crítico-acadêmica de *A vida é bela*. Sua interpretação, como sinalizado, se valerá de Nietzsche enquanto filósofo de fundo, embora seus críticos – em um lance irônico da razão – não tenham se dado conta disso, “pois o nome de Nietzsche não aparece em nenhum momento no filme” (Türcke, 2001, p. 124).

O ponto comum de Türcke e Kertész em suas distintas análises sobre o filme se apoia abertamente na ideia geral de que a classe intelectual, cuja pretensão é validar os filmes dignos de serem assistidos, na maioria das vezes acaba se extraviando da estética como domínio filosófico. Tão preocupada em chancelar e cancelar, essa camada da intelectualidade profissional – cujo olhar já nasce ofuscado pelos objetivos da indústria cultural – não enxerga o abismo entre o belo e o kitsch. E, ao tentar fugir da comédia, correm o risco de se expor como risíveis, provando que a ironia é uma ferramenta filosófica afiadíssima, pois estes dois autores fazem uso dela de um modo nietzschiano, a saber, expondo o ridículo da racionalidade impotente, cuja imagem de pensamento Nietzsche soube bem expor com a figura do homem louco em praça pública (Nietzsche, 2001).

O Nietzsche escondido no filme e percebido por Türcke está na forma como Guido, o protagonista, investe toda sua espirotuosidade na transformação do campo em um jogo – o

jogo do tanque, dos mil pontos – para que a afirmação da vida continue pulsante no coração de seu filhinho, Giosuè. Talvez o roteiro despiste mesmo o público comum dessa intenção filosófica, pois Guido, em conversa com seus interlocutores, cita em dois momentos do filme, de modo anedótico e descontextualizado, a vontade de Schopenhauer.

Enquanto os críticos legitimados pelo sistema acharam altamente ofensiva a ideia de transformar a realidade em jogo, Kertész expõe com clareza:

At first sight, this fairy tale looks pretty awkward on paper. Guido deceives his four-year-old son Giosue into thinking that Auschwitz is just a game. Participants in the game receive points for successfully overcoming difficulties, and the winner will receive a “real tank.” But does not this device of the “game” correspond in an essential way to the lived reality of Auschwitz? (Kertész, 2001, p. 271).

Como sobrevivente, mas sem valer-se do argumento da autoridade, Kertész expõe filosoficamente o problema também tratado por outros sobreviventes que decidiram escrever. O fato de ter sobrevivido carrega em sua conta o rebaixamento humano de ter jogado um certo jogo de sobrevivência. É nesse sentido que se justifica o respeito solene pelas verdadeiras testemunhas, pois estas morreram todas no campo. Portanto, se deveria haver alguém legitimado integralmente a falar sobre o tema, seriam justamente as pessoas que não voltaram para contar. Assim, desconstrói-se a falsa polêmica sobre a legitimidade de quem pode falar sobre o tema, pois nem mesmo os sobreviventes costumam se apropriar dessa legitimidade. Narrar, dar testemunho, embora necessário, não deixava de ser continuidade do campo. Esse é o paradoxo ético da literatura de testemunho, como vergonha insuperável daquilo que se transformou o ideal humano. Como relata Primo Levi: “Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos, morreram” (Levi, 2004, p. 71).

Portanto, jogar o jogo dos nazistas era o preço da sobrevivência. Mas sobreviver não poderia corresponder, na era pós-iluminista, a viver. Por isso, é uma grosseira contradição o fato de os críticos de gabinete exigirem que logo a arte purifique a história. Que Guido tivesse intuído o jogo como possibilidade não é ato de genialidade, mas dissimulação ao alcance da inteligência e sensibilidade humanas. A filosofia nietzschiana nunca teve problema em reconhecer que a grandeza da arte consiste justamente em não almejar uma origem irrefutável repousada na verdade, como o faz o espírito científico. Quando a seriedade e a crença na verdade revestem uma pretensa crítica da arte, ela mesma se deslegitima enquanto crítica, pois estaria exigindo da arte justamente o que esta não pode ser. Aqui os sobreviventes são unânimes: mentir foi um dispositivo de sobrevivência, pois a principal verdade do campo a ser aprendida é a de que ele não existiu para ser vivido dignamente. Não fosse apenas o mau gosto, é, sobretudo, uma imbecilidade achar que a arte deva retratar fidedignamente o real.

Nietzsche é o pai dessa questão em seu ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, que, ao introduzir a temática do não-idêntico na filosofia, concede primazia à arte como autêntica condição humana existencial em detrimento do espírito científico (Nietzsche, 2007).

A arte nietzschiana da inversão perpassa todo o filme, em especial nas interações entre Guido e Giosuè. A esse respeito, TÜRCKE (2001) destaca a cena em que, diante de uma placa nazista proibindo a entrada de judeus e cachorros, que intriga o menino, Guido se vê provocado a sugerir que os dois criem sua própria placa proibindo visigodos e aranhas. Nada poderia ter sido mais nietzschiano que essa saída, na medida em que afirma, em inversão, o contrassenso da estupidez tautológica presente na vida cotidiana: “se eles proibem o que não gostam, vamos proibir também o que não gostamos”. Bem como quando, na chegada ao campo, Guido se oferece para – sem saber falar alemão – traduzir as ordens do oficial como se fossem as regras do jogo do tanque. Isso pode ser lido também como uma possível demonstração do conceito de *amor fati*:

dizer “sim” à proibição dos nazistas, potenciá-la por “seleção, reforço, correção”, de tal forma que ela finalmente aparece como um idiota chapado: isso é mais destrutivo do que qualquer erupção de indignação. E como aqui no detalhe, o filme opera em toda a sua extensão. O absurdo dos campos de extermínio é levado *ad absurdum* pelo “sim” (TÜRCKE, 2001, p. 126).

Inspirado pelo *amor fati* e a mania de expor a estupidez contida no nosso modelo de racionalidade, Guido é um personagem nietzschiano a quem resta o esforço existencial da arte da inversão. TÜRCKE (2001, p. 127) conclui suas reflexões com o reconhecimento de que “talvez só reste uma chance para a crítica: ela assumir uma forma artística”.

Adorno e a forma artística da crítica

Considerando a maneira como expõe as suas reflexões, não há dúvidas de que Adorno seja um autêntico herdeiro de Nietzsche, no sentido em que recorre amplamente a imagens do pensamento como expressão. Mas só em análise detalhada se pode perceber que há certos deslocamentos que foram provocados por Nietzsche, às vezes redesenhados por Benjamin e, aí então, forjados pelo pensamento adorniano com um requinte que contrasta o tom impulsivo dos outros dois pensadores.

Diretamente por sua dinâmica expansiva, o *amor fati* nietzschiano não interessa muito a Adorno. A afirmação da vida, coerente à vontade de potência, é a forma como Nietzsche constitui sua impostura à herança da vontade schopenhauriana (TÜRCKE, 2001). A afirmação é

o modo dialético como ele a renega. Agora, do engenho em si, da estrutura rara que compõe esse pensamento – *a forma artística da crítica* – Adorno certamente compartilha e vai além, aprimorando a arte da inversão em negatividade dialética.

É claro, ao seu modo, ele também recorre à força do aforismo. Contudo, não lhe impõe uma teleologia. A razão iluminada ressignificou o sentido original de *télos* em nome da instrumentalização. Conhecedor dessa armadilha, resta a Adorno entender toda afirmação como tautológica. Nesse sentido, seus modelos de pensamento propõem negação, preservando qualquer modalidade afirmativa de realizar sua própria consagração, como é o caso espiritual da filosofia nietzschiana. De tal modo, para Adorno, toda consagração é falsa. Por isso, ele inverte a visão dirigida à totalidade, conhecida em sua máxima “o todo é o não-verdadeiro” (Adorno, 1993, p. 42), aplicando assim seu *ippon* em Hegel. Como observa Buck-Morss (1981, p. 209): “Tales negaciones de verdades tautológicas aparecen con frecuencia en los ensayos de Adorno (‘la vida no vive’, ‘la gratificación es enemiga de la gratificación’) donde su función es poner en movimiento la constelación y el pensamiento crítico”.

Essa inversão da possibilidade de domínio pelo uso da razão é um cuidado característico de Adorno, cuja delicadeza é inversamente proporcional à fragilidade ética da época. Pois o que ainda podemos fazer valer de uma racionalidade que assumiu de vez seu espírito bárbaro somente se dá pela via negativa. A via afirmativa precisa ser abandonada, uma vez que segue o fluxo do *télos* apoteótico e hegeliano em que “qualquer síntese é considerada algo de superior aos elementos sintetizados, algo que os eleva a um patamar mais alto, digno e verdadeiro” (Türcke, 2004, p. 58). Nesse sentido, colorir o final de um filme sobre Auschwitz não restitui dignidade alguma. Para Adorno, também a redenção não é redenção, embora seja a recomendação final em *Minima moralia*: “A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsavelmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam a partir de si mesmas do ponto de vista da redenção” (Adorno, 1993, p. 215). Porém, não se trata de redenção no seu sentido reconstrutivo já tomado pela técnica (Adorno, 1993).

Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão-somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o pensamento. É a coisa mais simples de todas, porque a situação clama irrecusavelmente por esse conhecimento, mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário. (Adorno, 1993, p. 216).

Então, o esforço reflexivo adorniano trata de inverter a realidade afirmada expondo, “sem arbítrio nem violência”, a violência mesma de sua interioridade: “a escrita invertida”. A chance do pensamento para ele deve, nessa inversão, expressar as vísceras do aparente. De tal sorte, que o belo apareça de imediato é outra confusão que precisa ser desfeita. Diferentemente da filosofia – perdida em sua própria lentidão –, a arte já estava atualizada, desconfigurando a compreensão como tautologia na medida em que passou a demonstrar que *o belo não é belo*. Esta é a galáxia adorniana, uma filosofia infinita que não se pode ver a olho nu. Seu ponto de partida é a negação do que está disciplinado pela aparência; e o acesso para alguma compreensão requer outra disciplina, inspirada em Benjamin: o olhar microscópico. Essa vibração estética assusta a confiança típica do pensamento estabelecido, pois “abre-se a muitos sentidos, e mostra a cada releitura que o tempo em que se gestou não era para otimismo” (Souza, 2004, p. 97).

É enquanto teoria estética que se entende tal natureza de pensamento, pois “a suspeita de que as teorias científicas participam da racionalidade meramente instrumental, leva Adorno a trabalhar a relação entre filosofia e arte de maneira aforística” (Flickinger, 2024, p. 133).

Desiludido no que tange à capacidade do saber teórico-conceitual, Adorno aposta na obra de arte enquanto lugar utópico de expressão da verdade; utópico, porque excluído do mundo da verdade científica. Tomando a sério o conceito de “utópico”, ele compreende a obra de arte no sentido da *deixis* grega, isto é, como apontando, na reflexão de si mesma, a algo que se oculta à aproximação ameaçadora do conceito (Flickinger, 2024, p. 134).

Nada está sozinho em Adorno. O aforismo, a utopia, a mediação científica como ameaça etc. Bem como o modo deformado de vida, identificado em imagem por Nietzsche e definido por Adorno como *Unwesen*. Nesse sentido, também o jogo de inversão é bem pontuado por Flickinger ao analisar os propósitos da *Teoria estética*:

em vez de afirmar que, graças a experiências teoricamente refletidas, o conhecimento alcançado levaria o homem do estágio da ingenuidade àquele de um conhecimento superior, ele inverte a perspectiva. Segundo o que afirma, a ingenuidade deveria ser resultado de nossa experiência viva, deixando atrás um conhecimento corrompido pela teorização, isto é, pela mediação científica (2024, p. 133).

A inversão está presente também na forma como Adorno se situa de modo autêntico na História da Filosofia. Pensemos a aporia do pensamento, que em Nietzsche se expressa como “grande sim”, *gai saber*. O inverso se vê expresso na triste ciência adorniana, momento em que os aforismos foram pensados para atrair exclusivamente uma potência melancólica (SANTOS, 2010). Afinal, a época já não permite outro tipo espiritual para a crítica. Com o

fascismo, o perigo do clichê se estende da estética à política de modo identitário. A melancolia torna-se um reduto que resiste a esse risco. Nesse sentido, Buck-Morss (1981, p. 227) atribui a Adorno o adjetivo de seu filosofar como “tristeza intelectual”.

Com o filosofar da tristeza intelectual é possível expressar o modo deformado da vida. Por uma única vez durante o filme, Guido estampa a tristeza intelectual com clareza em seu rosto. Trata-se da cena do último diálogo que terá com o médico alemão, que ele reencontrou no campo. Antes do campo, a relação entre Guido e o oficial nazista se dava sob a fachada elegante do cavalheirismo. Ainda como garçom do hotel, Guido costumava trocar charadas com o oficial, atraído talvez pelo reconhecimento mútuo da inteligência dos dois. Agora, no campo e seu característico jogo dos pequenos favores, surgiu da parte do oficial a oportunidade de Guido servir como garçom em um jantar. Entusiasmado, Guido promete a Giousè que o jogo do tanque está prestes a acabar. Entusiasmo: o primeiro erro do logos diante do contexto deformado da vida. Ao surgir o esperado momento da conversa com o oficial em separado do salão repleto de nazistas, Guido desconstituiu completamente o humor de seu próprio rosto. A expectativa não correspondida de um possível gesto de salvação a ser concedido pelo oficial se mostra como disparate da razão instrumentalizada.

Obcecado pela charada do patinho, o oficial enfurece na falta de resposta, submetendo toda sua capacidade intelectual a uma aplicabilidade fútil, mostrando-se impotente à percepção de que Guido existe como homem de expectativas concretas. Afinal, ele vê Guido apenas como a peça pensante que resolve charadas tolas. O oficial está preso a um tipo específico de olhar, sempre questionado por Adorno: “O olhar voltado para possíveis vantagens é o inimigo mortal da formação de relações compatíveis com a dignidade humana em geral; destas podem decorrer solidariedade e empenho recíproco, mas estes jamais podem surgir no pensamento que almeja finalidades práticas” (Adorno, 1993, p. 27). O olhar rebaixado ao uso é da mesma natureza da razão reduzida à instrumentalização, contaminando toda forma de objetividade. Essa consciência triste de Guido sobre o modo deformado da vida culmina na maneira como ele deixa o oficial falando sozinho. Na razão instrumentalizada toda polidez é falsa. “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” (Adorno, 1993, p. 36). Por isso, morta a utopia e sacramentada a deformação da vida, Guido desvia o olhar, uma vez que “quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Benjamin, 1991, p. 139-140).

O nazismo mantém o mal, que se expressa ordeira e cordialmente. Ele é a contradição da possibilidade da beleza e não vê laços a serem preservados entre humanos, apenas a indiferença. Flickinger (2024, p. 141) expõe essa questão em Adorno: “Sua constatação da instrumentalização da dita racionalidade para fins inumanos levou-o a responsabilizar as ciências modernas de terem assumido um papel ativo no descaminho da razão, ao desconsiderarem o seu próprio lado ameaçador e indiferente ao valor da liberdade humana. Segundo ele, qualquer tentativa de confiar na razão pura decepcionaria. Eis o fundo de horror subjacente à sua Dialética Negativa, que tem como horizonte empírico a experiência traumatizante com o Terceiro Reich”.

A condução da razão culminou, com Auschwitz, em assumir a barbárie não apenas como o outro do pensamento, mas como sua própria interioridade:

Não devemos, portanto, nos espantar que a humanidade se tenha às vezes lançado – para Horkheimer e Adorno se tenha *sempre* lançado – no caminho da barbárie, em vez de traçar seu próprio caminho. Há apenas um caminho aberto ao homem na história, o da elevação ou declínio de si mesmo, numa analogia com o caminho de Heráclito que sobe e desce num único movimento. Por serem opostos, o céu e a terra, o píncaro e o abismo constituem apenas um único mundo; é inútil, na ausência da verdadeira vida, ir procurar alhures, em alguma história virtual de contornos utópicos. Mas a medida que julga uma tal elevação, ou um tal declínio, não pertence mais à humanidade que à barbárie, assim como a luz que ilumina com uma mesma visibilidade o corpo e sua sombra não sai da sombra nem do corpo (Mattéi, 2002, p. 59).

A atenção à primazia do objeto, o olhar microscópico e sua multiplicidade, característica do pensar constelacional, exercitam um modelo para o conhecimento que já não pode entregar-se ao mundo, ainda que seu sentido permaneça inexplorado. Paradoxalmente, aprender a servir-se desse modelo da inversão, da escrita invertida, torna-se

também o inteiramente impossível, porquanto pressupõe um ponto de vista afastado – ainda que só um pouquinho – do círculo mágico da existência, ao passo que todo conhecimento possível não só deve ser extorquido do que existe, de modo a chegar a ser obrigatório, mas se vê por isso mesmo marcado pela deformação e pela mesma indigência a que pretende se subtrair (Adorno, 1993, p. 216).

Toda essa dinâmica está presente em *A vida é bela*, que deve ser assistindo sabendo-se que *ela não o é*. “Até mesmo sua própria impossibilidade tem que ser por ele [pensamento] compreendida, a bem da possibilidade” (Adorno, 1993, p. 216).

Considerações finais

Perguntar sobre a validade de um pensador ou a seriedade de um filme são esforços traiçoeiros. Há formas tautológicas de exclusão que farão o trabalho de modo imediato. Mas elas não são verdadeiramente críticas. Estamos tomados dessas formas, a ocupar o cenário que deveria ser da crítica potente e compatível a seu tempo.

A arte da inversão como expressão do pensamento passa de Nietzsche a Adorno, cujas dimensões se diferenciam pelas consequências abissais entre a afirmatividade e a negatividade. Embora próximos, suas épocas são muito distintas, fazendo com que a própria dimensão teleológica do pensamento se veja estrangida. Nesse cenário, a questão de como um pensador influencia outro se torna crucial e indiferente ao mesmo tempo. Mas pode ainda ser demonstrada e a filosofia retoma, assim, sua antiga função indexadora, contextualizando inclusive o próprio soterramento que sofrera pela positividade da razão, que segmentou em departamentos as abordagens autorizadas sobre todo e qualquer tema. Como a natureza da arte não lhe permite ser domesticada, restou à estética oferecer-se como reduto para a chance do pensamento.

A força constelacional do pensamento de Adorno – uma de suas heranças benjaminianas – demonstra o avesso de uma história mutilada pela hipertrofia da razão heterônoma obediente à técnica. Somente as imagens de pensamento disponibilizam ao olhar autônomo o acesso à contradição. Por sua vez, ela se torna brecha e fissura nos portais da totalidade técnica. A partir disso, o pensar se mostra como elucidação de outro modelo constelacional, que será constituído de circunstâncias onde “a própria pergunta pela realidade ou irreabilidade da redenção é quase que indiferente” (Adorno, 1993, p. 216).

No filme, enfim, o tanque de verdade chegou, realizando o sonho do menino. Afinal, esse era o jogo da impostura, cujo horizonte afirmativo é compatível apenas com os contos da infância, os quais, por sua vez, só se mostram como experiência concreta porque foi enfim realizada a promessa de ingenuidade. E aqui está o alcance da filosofia adorniana: inverter o olhar ao ponto mais próximo da ingenuidade. Adiante, há outra questão que sua filosofia reconhece, mas não se atreve a especular. Pois, mesmo que a negatividade utópica permita o tempo adequado, ao aplicar o aprendizado atento surgirá apenas a consciência de uma humanidade extraviada que, portanto, nunca se realizou.

Referências

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Gerard R. Molen; Branko Lustig. Los Angeles: Universal Pictures, c1993. 1 DVD.

A VIDA é bela. Direção: Roberto Benigni. Produção: Gianluigi Braschi; Elda Ferri. Roma: Melampo Cinematografica, c1997. 1 DVD.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Veintiuno, 1981.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DELEUZE, Gilles. “Pensamento nômade”. In MARTON, Scarlett (Org.) *Nietzsche hoje?* Tradução: Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 56-67.

FLICKINGER, Hans-Georg. *Arte e conceito: um conluio arriscado*. Porto Alegre: Fundação Fênix, 2024.

KERTÉSZ, Imre. “Who Owns Auschwitz?” Trad. John MacKay. In: *The Yale Journal of Criticism*, v. 14, n. 1, 2001, p. 267-272.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

SANTOS, Marcelo Leandro dos. *Constelação vital: da vida excitada à vida incitada*, um ensaio sobre o pensamento de Theodor W. Adorno. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PUCRS, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2010.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Razões plurais: itinerários da racionalidade ética no século XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TÜRCKE, Christoph. “A vida é bela: o *amor fati* de Nietzsche no cinema”. In: *Impulso: Revista de Ciências Sociais e Humanas*, Piracicaba, v. 12, n. 28, 2001, p. 123-127.

TÜRCKE, Christoph. “Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa”, in ZUIN, Antônio, PUCCI, Bruno e RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (Orgs.). *Ensaio frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

TÜRCKE, Christoph. *O louco: Nietzsche e a mania da razão*. Trad. Antônio Celiomar Pinto de Lima. Petrópolis: Vozes, 1993.

Data de submissão: 29/07/2024

Data de aprovação: 15/10/2024