
ARTE E NATUREZA EM NIETZSCHE E AUGUST SCHLEGEL

Art and nature in Nietzsche and August Schlegel

Anna Hartmann Cavalcanti

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Professora do Programa de Pós- Graduação em Memória Social da UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ - Brasil, e-mail: hartmann.anna@ig.com.br

Resumo

Nietzsche leu, ao longo do primeiro período de sua obra, as *Lições sobre belas-letas e arte* (1802), elaboradas pelo pensador romântico August Schlegel. A partir do confronto entre o ensaio “A visão dionisiaca do mundo” e as *Lições* de Schlegel, pretendo reconstruir a leitura de Nietzsche, a fim de elucidar os aspectos produtivos e críticos de sua interpretação.

Palavras-chave: Arte; Natureza; Estética; Leitura; Interpretação.

Abstract

Nietzsche has read during the first period of his philosophy Lectures on Literature and Art (1802) by the romantic thinker August Schlegel. My aim is, based upon the contrast between the essay “The Dionysian World-View” and Schlegel’s Lectures, to reconstruct Nietzsche’s reading in order to analyse the productive and critical aspects of his interpretation.

Keywords: Art; Nature; Aesthetics; Reading; Interpretation.

A.W. Schlegel em suas *Lições sobre belas-letras e arte*, proferidas em Berlim em 1802, pretendia expor os principais aspectos da teoria estética do romantismo, assim como explicitar a crítica dessa teoria às concepções da estética clássica (SCHLEGEL, 1963). A noção de imitação e a relação entre arte e natureza, temas centrais da doutrina estética clássica, são questionadas nas *Lições* a partir da teoria romântica e do princípio de autonomia da arte. Enquanto na teoria aristotélica é indicada a importância do elemento imitativo na arte, na interpretação dos teóricos modernos esse princípio foi de tal forma alterado que passou a significar que a arte deve imitar a natureza. A obra de arte é pensada, na doutrina clássica, como uma imitação da natureza, ou seja, como imitação de um modelo exterior ao artista. Para as teorias estéticas nascentes trata-se, ao contrário, de expor os princípios de autonomia da criação artística, de acordo com o qual o elo que liga arte e natureza não é um elo de imitação, mas de construção e a faculdade característica do artista passa a ser a faculdade de formação, a de criar como a natureza. Nessas teorias é enfatizado o momento de formação, e não o resultado da criação artística, assim como a natureza é concebida não como um conjunto de objetos do mundo exterior, mas como uma força de criação que não se esgota em seus produtos isolados (TODOROV, 1996, p. 199). Como a natureza, a obra de arte é um todo e possui o valor e a finalidade de sua existência em si própria.

Nietzsche leu, pela primeira vez, as *Lições sobre belas-letras e arte* em 1863, no último ano de seus estudos na escola Pforta, tendo elaborado um detalhado estudo do texto (KGW 1, p. 103-106). Em seu estudo, faz uma cuidadosa transcrição da reflexão de Schlegel sobre a relação entre arte e natureza, anotando e sublinhando as passagens que considera mais relevantes. A descrição detalhada, assim como os grifos e observações que introduz, constituem um importante material para compreender sua primeira recepção da obra de Schlegel.

É curioso porém constatar que esse texto, elaborado quando Nietzsche tinha 19 anos, não foi simplesmente guardado como uma recordação dos tempos da escola, mas foi retomado anos depois pelo então jovem professor da universidade de Basileia e serviu de base para a reflexão elaborada ao longo do período de redação de *O nascimento da tragédia*, especialmente em “A visão dionisíaca de mundo”. Desde suas primeiras conferências e ensaios, elaborados no início da década de 70, Nietzsche estabelece uma estreita relação entre arte e natureza. Enquanto em *O drama musical grego* é enfatizada a relação entre os antigos cortejos dionisíacos, o elemento vivo e instintivo das festas populares, e o nascimento da arte dramática antiga, em “A visão dionisíaca de mundo,” a relação entre arte e natureza é aprofundada, visto que as diferentes formas da arte grega, a epopeia e o drama, são interpretadas como expressão de pulsões artísticas

da natureza, as pulsões apolíneas e dionisíacas. Nietzsche estabelece, desde o início, uma relação de oposição entre Apolo e Dioniso: a pulsão apolínea é descrita como um movimento de criação de formas, ligado ao sonho e ao prazer na contemplação das imagens, ao passo que a pulsão dionisíaca é descrita como um movimento de criação e destruição, associado ao surgimento de um novo fenômeno na experiência estética antiga, não mais a alegria na bela aparência, mas “a embriaguez do sentimento.” Pretendo analisar, neste artigo, o diálogo de Nietzsche com August Schlegel, explicitando seu aspecto produtivo e crítico: de um lado, há uma conexão da reflexão nietzschiana com as *Lições* através da noção de modelo artístico, pela qual é afirmada a estreita relação entre arte e natureza. De outro, constata-se o surgimento, na reflexão de Nietzsche, de um novo elemento, a partir do qual ele se afasta de Schlegel, a saber, a identificação na arte grega do fenômeno da embriaguez dionisíaca, fenômeno que forma a base para desenvolvimento de uma interpretação singular da arte grega antiga.¹

Na primeira parte deste trabalho, farei uma exposição das *Lições sobre belas-letras e arte*, utilizando como fio condutor as passagens que foram anotadas e ressaltadas por Nietzsche em 1863. Isto significa que parte das citações utilizadas na primeira parte do trabalho não foram extraídas das *Lições* de Schlegel, mas do texto de Nietzsche. Esse procedimento permitirá, de um lado, expor o pensamento de Schlegel sobre a relação entre arte e natureza e, de outro, reunir, a partir das transcrições de Nietzsche, os dados necessários para análise desenvolvida na segunda parte deste trabalho, a saber, a de que o principal aspecto da leitura de Nietzsche das *Lições* foi a construção da noção de dionisíaco elaborada em “A visão dionisíaca do mundo”. O exame da recepção nietzschiana das *Lições* de Schlegel tornará possível reconstruir esse diálogo, ao mesmo tempo produtivo e crítico, a partir do qual se formam importantes aspectos de sua interpretação da tragédia antiga.

Lições sobre belas-letras e arte

Schlegel inicia suas *Lições sobre belas letras e arte* com um comentário crítico sobre a interpretação do princípio aristotélico de imitação que predominou no século XVIII: “Pois o princípio estabelecido por Aristóteles – as belas artes são imitativas – nada tem a ver com a interpretação que dele fizeram os modernos – as belas artes *devem* imitar a natureza” (SCHLEGEL,

¹ Ver MACHADO, R. (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

1963, p. 43).² Esse comentário é expressão de um importante aspecto da teoria estética do primeiro romantismo, a crítica à teoria da mimesis, segundo a qual a imitação da natureza seria o princípio constitutivo da arte. A crítica desse princípio da doutrina clássica, que tinha como base uma particular interpretação da teoria da mimesis em Aristóteles, tornou-se um tema central da estética no final do século XVIII, ligando diferentes escolas de pensadores, tais como Moritz, Schelling, Novalis e os irmãos Schlegel. Os idealistas e românticos tinham como alvo, em sua crítica, não apenas a concepção de natureza como objetividade exterior, construída pelo racionalismo moderno, mas a determinação negativa da arte dela resultante, a arte entendida como mera reprodução do natural, do previamente dado.

O princípio de imitação pressupunha, em sua primeira vertente, uma representação da natureza realizada com precisão e rigor, cujo objetivo era engendrar um exemplar semelhante, nos menores detalhes, a seu modelo. Schlegel faz, sobre essa concepção, que implica a aplicação estrita do princípio de imitação, um irônico comentário. A arte se tornaria, como mera cópia, um empreendimento improdutivo, a menos que, como os habitantes do norte da Holanda, no lugar de cultivar os jardins pintássemos nas paredes da casa árvores, flores, plantas, que teriam não apenas a vantagem de nos poupar das lagartas e insetos, mas de permanecer verdes durante todo o inverno. Schlegel conclui, ironicamente, que a arte não proporcionaria apenas o prazer da contemplação estética, mas conforto e utilidade (SCHLEGEL, 1963, p. 85).

O que caracteriza a teoria da mimesis, tal como interpretada pelos teóricos modernos, é a subordinação da arte a uma instância que lhe é exterior, a natureza, instância esta concebida não como a totalidade das coisas em seu processo dinâmico de produção e transformação, mas como uma “massa de produtos”, o conjunto de objetos do mundo exterior. Problemático nessa concepção é, segundo Schlegel, a indeterminação associada à concepção de natureza, pois se passa a defini-la a partir de um conceito puramente negativo, a saber, como o existente sem a intervenção humana. Esse conceito de natureza supõe, por sua vez, um conceito passivo de imitação, como se a arte fosse tão somente uma cópia, um exemplar que reproduz em todos os detalhes a natureza já existente. É este entrelaçamento conceitual que os românticos irão questionar, direcionando sua crítica não apenas ao princípio de imitação, mas à concepção de natureza que se forma a partir dele.

² O grifo é de Schlegel. Salvo indicação em contrário, as traduções das citações são de minha autoria.

Schlegel analisa, a seguir, uma segunda vertente da teoria da imitação, segundo a qual a arte não deve imitar a natureza, mas a “bela natureza”. Nessa vertente afirma-se o princípio de imitação da natureza, mas de uma natureza selecionada, aperfeiçoada em função de um ideal. La Motte observou, a esse respeito, que a imitação deve ser hábil, o artista deve tomar das coisas “apenas aquilo que contribui para produzir o efeito que se visa”.³ Batteux, principal representante dessa vertente, observava que a imitação não deveria ser servil, mas sábia e esclarecida, o que pressupunha uma seleção das mais belas partes da natureza, que permitisse formar um “todo requintado, mais perfeito do que a própria natureza, sem contudo deixar de ser natural.”⁴ Schlegel faz, sobre esse tema, a seguinte observação:

“Das duas uma: ou imitamos a natureza tal como ela se nos apresenta, e então muitas vezes ela pode não nos parecer bela; ou a representamos sempre bela, e isso já não é imitar. Porque não dizer antes que a arte deve representar o belo e deixar de lado a natureza?” (SCHLEGEL, 1963, p. 85).

Percebe-se aqui a contradição contida na fórmula da bela natureza. Batteux pensa a arte como um embelezamento da natureza, o que supõe a idéia de seleção, e afirma, ao mesmo tempo, a imitação como princípio constitutivo da arte. É como se utilizasse dois conceitos distintos, o de imitação, que liga a arte ao exterior, e o de belo, que se refere às relações no interior da obra, mas não percebesse sua diferença. Schlegel irá sublinhar, em seu comentário, a distinção entre as duas esferas, distinção que tornará possível o surgimento de um princípio fundamental do romantismo, o da autonomia da arte. Enquanto na doutrina da imitação a arte está submetida a um objetivo que lhe é exterior, no romantismo ela forma um domínio autônomo. Trata-se de afirmar um novo papel da arte, não a imitação da natureza, como algo previamente dado, mas a criação como atividade livre e autônoma, que possui sua finalidade em si própria. É nesse sentido que se pode compreender a clara distinção, estabelecida por Schlegel, entre a esfera da arte, como representação do belo, e a esfera da natureza, pois somente essa distinção torna possível pensar a criação artística como esfera autônoma, capaz de produzir, a partir de leis do espírito, uma recriação da natureza. A ênfase passa a ser colocada na atividade do criador: o artista não imita a natureza, mas cria um olhar particular, elabora um recorte significativo da

³ Para uma análise das teorias da imitação desenvolvidas nos séculos XVII e XVIII ver TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 157.

⁴ TODOROV, 1996, p. 157-158.

natureza. Na estética romântica, como assinalou Todorov, a ênfase recairá não mais na relação de representação, entre a obra e o mundo, mas na relação de expressão, entre a obra e o artista (SCHLEGEL, 1963, p. 200).

A melhor expressão dessa transformação estética, empreendida pelos idealistas e românticos alemães, é a inversão da relação entre arte e natureza, pela qual a natureza deixa de ser o modelo da criação artística.⁵ Schelling afirmou no *Sistema do Idealismo Transcendental*: “Não que a natureza, apenas contingentemente bela, dê regras à arte, mas, ao contrário, aquilo que a arte traz em sua perfeição é princípio e norma para a avaliação da beleza da natureza.”⁶ Da mesma forma, August Schlegel estabelece, em suas *Lições sobre belas letras e arte*, a inversão do princípio de imitação ao propor a substituição do princípio – “a natureza é na arte norma para os homens” – pelo princípio: “o homem é na arte norma da natureza” (SCHLEGEL, 1963, p. 92). A arte não deve imitar a natureza, como se esta valesse como norma suprema para a produção da beleza, mas criar um olhar significativo, singular, formar seu próprio ponto de vista em relação à natureza.

Entretanto, ao pensar diferentemente a relação entre arte e natureza, os primeiros idealistas e os primeiros românticos alemães acabaram modificando significativamente a própria concepção de natureza: o artista não procura a natureza fora de si, como um modelo externo, mas em si próprio, em seu interior, como um impulso a partir do qual ele cria. Diferentemente dos teóricos modernos, os pensadores românticos pensam a natureza como um princípio dinâmico, em permanente movimento de criação e transformação, que se constitui, enquanto tal, como um singular modelo para o artista. Nesse sentido, o artista não imita os objetos da natureza, mas imita a natureza na medida em que esta é um princípio produtor, procurando, como veremos, formar e criar como ela.

Cabe retomar, nesse contexto, a afirmação de Schlegel, mencionada no início deste trabalho, a respeito da interpretação moderna do princípio aristotélico.⁷ Nietzsche a transcreve em seu texto da seguinte forma: “Aristóteles estabeleceu como fato o princípio de que todas as belas artes seriam imitativas.

⁵ Ver GONÇALVES, M. A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p. 292-293.

⁶ GONÇALVES, 2001, p. 293.

⁷ Trata-se da afirmação: “Pois o princípio estabelecido por Aristóteles – as belas artes são imitativas – nada tem a ver com a interpretação que dele fizeram os modernos – as belas artes devem imitar a natureza” SCHLEGEL, 1963, p. 43.

Teóricos mais recentes modificaram esse princípio do seguinte modo: as belas artes devem imitar a natureza. – Isto [a teoria moderna] é refutado”.⁸ Schlegel, como sugere Nietzsche, estabelece uma distinção entre o conceito aristotélico de mimesis, entendido como uma tendência natural, que impulsiona o homem à criação, e o conceito resultante da interpretação moderna, o qual pressupõe uma relação da arte com a natureza como reprodução de um modelo externo, dado previamente. Na *Poética*, Aristóteles afirma o caráter imitativo da arte, a tendência natural de produzir representações, assim como o prazer em contemplá-las, ressaltando as possibilidades de transformação, de transposição da natureza por meio da criação artística. Não se trata, como interpretaram o teóricos modernos, de uma imitação-cópia, da ideia de reprodução da natureza pela arte, mas da imitação como um processo de transposição e recriação da natureza (LAIZÉ, 1999, p. 47-53). Desse modo, é possível interpretar a crítica de Schlegel à teoria da mimesis não tanto como uma crítica a Aristóteles, mas à concepção moderna de natureza, a partir da qual se forma, como vimos, uma determinação negativa da arte.

Nietzsche transcreve, em seguida, com riqueza de detalhes, as passagens nas quais Schlegel contrapõe sua concepção de natureza à concepção dos modernos:

“A natureza essência de todas as coisas; a arte deve retirar seus objetos da esfera da natureza. ‘A arte deve formar natureza’, um fato, não uma prescrição” (KGW 1, p. 104).

O princípio de imitação da natureza tornou-se, na época moderna, uma norma para a criação artística. Mas a arte seria, segundo esse princípio, um empreendimento tão improdutivo que seria difícil compreender a finalidade de sua existência. Nesse contexto, Schlegel propõe substituir o princípio de imitação pela seguinte frase: “A arte deve formar natureza”, pela qual se compreende que o fim da arte não é meramente reproduzir, mas criar uma perspectiva singular, “ênfatisar no fenômeno o significativo” (KGW 1, p. 104). A arte consiste, portanto, em uma representação transformadora, um recorte significativo da natureza. E o que vale para a arte, vale também para a natureza. Diferentemente dos modernos, que estreitaram o conceito de natureza, restringindo-o ao conjunto de objetos do mundo exterior, Schlegel propõe de novo ampliá-lo, considerando a natureza como uma força ativa, produtora, que cria incessantemente todos fenômenos. Essa visão é denominada “visão

⁸ Ver KGW 1, p. 103. Salvo indicação em contrário, as traduções das citações são de minha autoria. Os grifos são de Nietzsche.

filosófica das coisas”, na qual a natureza é apreendida “em seu eterno devir, em sua incessante criação” (SCHLEGEL, 1963, p. 90), visão esta que deve valer como verdadeiro modelo para a arte. Nietzsche assim transcreve essa passagem:

A natureza representada pelo espírito filosófico como a eterna força do devir. Se a natureza é então compreendida nesse mais digno significado, não como massa de produções, mas como o próprio produzir, e a expressão imitação no sentido mais nobre, o que certamente não significa imitar a exterioridade de um homem, mas fazer sua a forma de seu agir, então nada mais há a objetar contra esse princípio, antes há o que acrescentar: a arte deve imitar a natureza, isto é, ela deve, como a natureza, criar autonomamente, organizada e organizando, formar obras vivas, as quais não através de um estranho mecanismo, mas de uma força própria como o sistema solar estão em movimento e retornam a si. “Assim Prometeu imitou a natureza, ao plasmar os homens a partir da argila e dar-lhes vida através do furto das centelhas do sol”. (KGW 1, p. 104).

A natureza é entendida como “eterno devir”, como “força ativa de produção” que, como tal, não se esgota em nenhum de seus produtos isolados. Schlegel ressalta o caráter criador da natureza, a partir do qual o que é relevante não são as formas que constituem a natureza, que formam a totalidade das coisas, mas “o próprio produzir”, o incessante processo de criação. E é justamente a natureza criadora, denominada também de “artista universal” (SCHLEGEL, 1963, p. 90), que serve ao poeta como um singular modelo, um *modelo artístico*, de acordo com o qual o que é prescrito não é a mera imitação, mas o criar autônomo. A esse respeito observa Schlegel: “Mas onde deve o poeta encontrar sua sublime mestra, a natureza criadora? Ou irá encontrá-la em seu próprio íntimo, no âmago de seu ser, por meio da intuição espiritual, ou não irá encontrá-la em parte alguma” (SCHLEGEL, 1963, p. 92). O poeta não encontra a natureza criadora fora de si, como um modelo externo, mas em seu interior, ao ser conduzido por sua “intuição espiritual” a formar artisticamente a natureza, enfatizando nela o significativo. Trata-se, portanto, de contrapor ao conceito negativo um conceito produtivo de natureza, a partir do qual a expressão imitação, assim como o princípio - “a arte deve imitar a natureza” - adquire a sua mais nobre significação. A arte não deve imitar a natureza, mas criar com autonomia como a natureza, enquanto expressão de seu impulso criador.

Schlegel enfatiza a autonomia do artista, que se afirma como criador autêntico diante de um tal modelo. Essa concepção da natureza como modelo artístico, grifada por Nietzsche em sua transcrição, foi retomada no

segundo capítulo de *O nascimento da tragédia* para esclarecer a relação do artista com as duas pulsões artísticas da natureza, a pulsão apolínea e a dionisiaca: enquanto a primeira é caracterizada como uma atividade criadora de formas, a partir da qual são engendradas imagens e representações, a segunda é caracterizada como um movimento de pulsões e energias que não se fixam, como a pulsão apolínea, nos limites da forma. Aqui Nietzsche procura reconhecer em que grau as pulsões artísticas estavam desenvolvidas nos gregos, o que significa “compreender e apreciar mais profundamente” (NT 2) a relação do artista helênico com seus arquétipos, com seu modelo na natureza. O sonho e a embriaguez são descritos como “estados artísticos da natureza” e formam o modelo diante do qual todo artista é um “imitador”. O poeta, que cria segundo o modelo artístico da natureza, não imita as formas ou figuras de seu modelo, mas cria como a natureza, engendrando a partir de uma atividade inconsciente imagens e representações. A arte deve, portanto, imitar a natureza como modelo artístico, deve criar como a natureza cria, engendrando a partir das pulsões de criação uma forma artística.⁹

Percebe-se aqui que Nietzsche retoma, de modo significativo, a descrição da relação da arte com a natureza como uma relação de imitação, assim como articula a concepção da natureza como modelo artístico à reflexão, central em *O Nascimento da Tragédia*, sobre as artes apolínea e dionisiaca.

A visão dionisiaca de mundo

Nas anotações do período de elaboração de “A visão dionisiaca de mundo”, Nietzsche faz a seguinte observação sobre a relação entre arte e natureza: “O sonho - o modelo da natureza para as artes plásticas. O êxtase (embriaguez) – para a música” (KSA 7, p. 76).

Essa anotação expõe o princípio a partir do qual Nietzsche interpretou o antagonismo existente no domínio da arte grega, a saber, aquele que separa a arte apolínea da imagem e a arte dionisiaca da música. Sonho e embriaguez, como “estados artísticos da natureza”, constituem o modelo a partir do qual os artistas apolíneo e dionisiaco criam. Em “A visão dionisiaca de mundo”, Nietzsche substitui a palavra “modelo” (Vorbild) por “jogo” (Spiel),

⁹ Nietzsche retoma o tema da natureza como modelo artístico no fragmento 12 (1), elaborado em 1871. Ver KSA 7, p. 360. CAVALCANTI, A. H. Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick. *Cadernos Nietzsche*, n. 16, p. 61- 65, 2004.

de modo que a arte apolínea é descrita como um jogo do artista com o sonho e a arte dionisíaca como um jogo do artista com a embriaguez (KSA I, p. 554).¹⁰ O jogo com o sonho, que caracteriza a narrativa épica, estimula no ouvinte uma composição artística. O objetivo é alcançado quando o ouvinte é capaz de ver o jogo das figuras claramente diante de si, quando portanto é comunicado o próprio estado de sonho a partir do qual o artista criou aquele mundo de imagens.

O jogo com a embriaguez pressupõe a experiência de ruptura do princípio de individuação e, ao mesmo tempo, a capacidade de por assim dizer “ficar à espreita”, observando o estado de êxtase no qual estão mergulhados os seguidores de Dioniso. Nietzsche descreve o poeta ditirâmico como o que tem o dom de expressar, por meio dos gestos da dança e do lirismo do canto coral, a embriaguez do sentimento vivenciada nos antigos cultos dionisíacos.

A união entre o estado de sonho e o estado de embriaguez, pela qual as pulsões dionisíacas são transformadas em representações e imagens apolíneas, torna possível o nascimento da arte trágica. Essa união é descrita por Nietzsche como uma reconciliação de forças opostas: Apolo transforma em representações o mundo das forças dionisíacas, do instinto terrível que engendra múltiplas formas e volta a desfazer tudo o que criou, ao passo que Dioniso dissolve a bela aparência do mundo de sonho e a converte, a partir do efeito da música, em uma forma sublime, em uma expressão simbólica da verdade. A tragédia grega engendra, em uma única obra de arte, a expressão musical do mundo das forças dionisíacas e a representação, por imagens e símbolos, da desmesura do mundo dionisíaco, de seu absurdo.

O efeito da música sobre a imagem corresponde, segundo Nietzsche, à possibilidade de refletir o sofrimento individual, representado no herói envolvido em uma trama particular de motivos, no espelho ampliado do mito. A experiência do espectador é descrita como um estado estético, no qual a pulsão apolínea interpreta e transforma em imagens o que é vivido no estado dionisíaco. A imagem produz como que uma clareza e visibilidade interior, a partir da qual o ouvinte dionisíaco pode compreender sua experiência. Nietzsche comenta, em um fragmento póstumo, que na poesia lírica somos estimulados a produzir nosso próprio estado de alma, sobretudo por “memoração” (KSA 7, p. 48). Assim como na lírica, na arte trágica somos levados a interpretar, a partir de associações, o conteúdo da sensação, que é então traduzido no universo

¹⁰ “Die Dionysische Weltanschauung” in KSA 1, p. 554. NIETZSCHE, F. A visão dionisíaca de mundo. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

das vivências próprias do ouvinte, formando um experiência singular do mundo dionisíaco da música. Aqui intervém a pulsão apolínea, transformando em imagens o que é vivido no estado dionisíaco.

O profundo desgosto e a negação da existência que se seguiam ao êxtase dionisíaco são, por meio da obra de arte trágica, transformados em representações, representações sublimes e cômicas, pelas quais o dionisíaco pode ser vivido. O desgosto e a negação da existência passam a ser sentidos como um “meio de criação” (VD 1), o que significa que são artisticamente transformados em uma forma sublime. Nietzsche observa que esses elementos, o sublime e o cômico, estão unidos em uma obra de arte que “imita a embriaguez, que joga com a embriaguez” (VD 1). A imitação consiste, portanto, em um processo de transformação das pulsões dionisíacas em um tipo específico de representação, não mais a bela forma apolínea, mas uma forma simbólica, associada por Nietzsche ao sublime.

A transformação da pulsão em “representação sublime” é caracterizada, em seguida, como uma “domesticação (Bändigung) artística do terrível”, ao passo que o cômico é descrito como uma “descarga (Entladung) artística do desgosto do absurdo” (VD 1). A imitação consiste, portanto, em domesticar por meio da arte, na “magia curadora” de uma representação sublime, pensamentos e impressões negativas nascidas da experiência dionisíaca. Nietzsche aborda esse tema em seu curso “Introdução à Tragédia de Sófocles”, ministrado no semestre de verão de 1870, alguns meses antes da redação do ensaio que ora nos ocupa. Em suas anotações encontram-se inúmeras referências diretas e indiretas a August Schlegel, tanto no que diz respeito ao coro e à forma de composição da tragédia quanto em relação à sua gênese e desenvolvimento. Encontra-se, ainda, uma interessante reflexão sobre a relação entre arte e natureza, reflexão esta semelhante em determinados aspectos à desenvolvida por Schlegel em suas *Lições sobre belas letras e arte*. Como vimos, Schlegel caracteriza a relação entre arte e natureza como uma relação de imitação de um modelo artístico. O poeta que cria segundo o modelo artístico da natureza não imita a forma de seu modelo, mas seu princípio produtor, dando expressão ao impulso de criação que brota de si próprio (SCHLEGEL, 1963, p. 90-91). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche observa que o artista imita os “estados artísticos da natureza”, o sonho e a embriaguez, e esta imitação é entendida como um processo de transposição da pulsão em formas e imagens (NT 2). Na “Introdução à Tragédia de Sófocles” e em “A visão dionisíaca de mundo” esse processo de transposição é caracterizado como relação de domínio,

como uma domesticação artística da natureza. Aqui Nietzsche enfatiza o aspecto coercitivo da criação artística, o qual pressupõe um processo de apropriação e domínio da natureza:

O ditirambo era o meio artístico de dominar e de domar a condição da poesia popular dionisiaca. [...] Ou seja, não como uma necessária imitação da natureza, mas, como convém a um povo de artistas, inicialmente por uma dominação cautelosa da natureza e, pouco a pouco, a semelhança dos retratos torna-se perceptível, embora sempre com tinta idealista. (TS 2).

Mas o que quer dizer Nietzsche quando caracteriza a imitação como uma “domesticação artística”? O que aqui está em questão é a desmedida e o excesso da embriaguez dionisiaca, desmedida esta que, ao ser transformada em representação, é limitada sob a ação da pulsão apolínea. Trata-se de chamar atenção para um aspecto que caracteriza a atividade artística, a saber, o processo de transposição entre o plano da experiência interna, formada por sensações e sentimentos, e o plano da expressão figurada, que abarca as imagens, os gestos e a linguagem articulada. Esse processo pressupõe uma apropriação de algo sem forma, não-fixado que deve ser convertido em unidades diferenciadas e, ao mesmo tempo, uma atividade criadora, transformadora, através da qual o domínio das pulsões é traduzido em representações.

A imitação é interpretada como uma atividade artística e, ao mesmo tempo, como um processo de apropriação, formado por relações de forças antagônicas. Nietzsche observa que a domesticação não consiste em uma “repressão direta” das forças de negação, mas em uma atividade criadora pela qual as forças são transformadas em representações. Quando o sentimento do absurdo da existência é vivenciado como um “meio de criação”, isso significa que a “disposição ascética” (VD 2) é não apenas transformada em representação sublime, mas convertida em uma relação na qual predominam as forças afirmativas. A “domesticação artística” possui, assim, um duplo significado: de um lado, a produção de representações modifica a configuração da relação entre as forças, impedindo a supremacia perigosa da disposição ascética da vontade. De outro, torna possível o predomínio das forças afirmativas através da arte, produzindo, assim, um sentimento de fortalecimento da existência.

Percebe-se que a interpretação de Nietzsche do conceito de “imitação artística”, segundo o qual a arte constitui-se como relação de forças, diferencia-se da de Schlegel em um importante aspecto, considerando que este caracteriza a arte como uma atividade livre e autônoma, que se determina a si própria. O curso “Introdução à Tragédia de Sófocles” fornece a esse respeito um importante material, pois contém novos aspectos da reflexão de Nietzsche

sobre o princípio da imitação. Nietzsche afirma, como vimos, que a imitação da natureza entre os gregos não era “incondicional”, mas consistia em uma “dominação cautelosa”, caracterizada por “traços idealistas”. Assim como em “A visão dionisiaca de mundo”, na qual a atividade imitativa da arte é associada a uma “domesticação (Bändigung) do terrível” por meio da produção de representações, aqui a imitação é caracterizada como uma atividade de “domínio (Bezwingung) da natureza” (TS 2).

Schlegel, por sua vez, concebe a relação da arte com a natureza como uma “transformação do imitado segundo leis de nosso espírito, como uma imaginação sem modelo externo” (SCHLEGEL, 1963, p. 43). A criação é uma atividade orgânica, “organizada e organizadora”, na qual a parte está ligada ao todo, e, ao mesmo tempo, autônoma, pois traz em si um espírito que, em sua livre atividade, se determina si próprio (SCHLEGEL, 1963, p. 94). Essa concepção é esclarecida em uma passagem na qual Schlegel caracteriza os dois elementos opostos que constituem a experiência estética: a sensação (Empfindung) e a reflexão (Reflektieren). A alma que, diante de uma obra de arte, se perde na sensação, experimenta também o retorno desse movimento à consciência, pelo qual o espírito, em sua livre atividade, é capaz de refletir sobre o próprio estar perdido na sensação, é capaz, portanto, de tornar a sensação objeto de seu livre pensar. Da mesma forma, na experiência artística a força criadora, inconsciente é objeto constante de uma atividade autorreflexiva, pela qual o artista torna sua intuição objeto da reflexão consciente. Mas para que o espírito aprenda a se exercer livremente sobre a sensação é preciso um constante exercício, uma prática de “comparar e diferenciar” (SCHLEGEL, 1963, p. 25-26), portanto de avaliar, tornando possível a supremacia da livre atividade sobre os sentidos. A contemplação do belo consiste, segundo Schlegel, em levar essa livre atividade do espírito, essa autorreflexão à mais alta potência.

Nietzsche analisa a história da arte grega do ponto de vista da vontade, como uma relação de conflito e de arranjo entre diferentes pulsões, o que evidencia sua filiação à filosofia de Schopenhauer. As pulsões dionisiacas correspondem ao âmbito das forças e energias vitais, ao passo que as pulsões apolíneas engendram as formas e representações, estando ligadas à medida e à delimitação. Na arte apolínea e dionisiaca se expressa uma determinada relação com a vontade: enquanto a beleza nasce de um estado de “medida da vontade”, no qual a forma brilha e seduz, despertando uma sensação de prazer pela existência, as impressões sublimes nascem da “desmedida da vontade”, do sentimento de sua incomensurabilidade (KSA 7, p.149). A atividade artística pressupõe um processo de transposição, no qual

as energias vitais são primeiramente convertidas em emoções e sensações e, em seguida, em formas sempre mais determinadas de sentimentos e representações. Nietzsche procura mostrar como as energias e pulsões inconscientes são forças enraizadas na vida, associadas tanto a seu crescimento quanto a seu declínio, formando, assim, a condição fundamental de desenvolvimento da reflexão e da consciência. Diferentemente de Schlegel, que entende a criação como uma atividade autônoma, na qual há equilíbrio ou supremacia da livre atividade sobre a sensação, Nietzsche sugere que grande parte do processo de criação se passa inconscientemente e que somente a etapa final desse processo, no qual são produzidas imagens e representações, se torna objeto da reflexão consciente do artista.¹¹

Nietzsche afirma, em “A visão dionisíaca de mundo”, que a intenção da vontade na união entre duas forças opostas, as pulsões apolíneas e dionisíacas, era a de criar uma possibilidade superior de existência, tornando possível o nascimento do pensamento trágico. Para realizar essa união, a vontade helênica, através de sua força curativa natural, deveria triunfar sobre a “disposição negadora” que se segue ao êxtase dionisíaco. Como acima observado, uma repressão direta desse estado de negação seria extremamente perigoso, pois o elemento impedido em sua expansão procuraria para si outros caminhos, penetrando assim em todas “as veias da vida” (VD 3). O meio empregado pela vontade contra a atitude de negação foi a transformação do desgosto em representações “que tornam a vida possível”, transformação esta que produz, portanto, um estado de expansão das forças vitais. Nietzsche emprega uma série de expressões ligadas ao corpo - esquecimento, consciência, vontade, força curativa natural – que indicam um entendimento da arte como uma luta e relação entre forças que são então transformadas em representações:

É no coro trágico que se reconforta o heleno, [...], ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível força destrutiva da 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. (NT 7).

¹¹ Esse processo de conversão da vontade em representação é desenvolvido no fragmento 5 (80) NIETZSCHE, F. Nachlass 1869-1874. In: *Sämtliche Werke*; Kritische Studienausgabe (KSA). hrg. v. G. Colli e M. Montinari. München: Walter de Gruyter, 1988b.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche caracteriza o sonho e a embriaguez como “estados artísticos da natureza” em relação aos quais o artista se comporta como um “imitador”. Essa reflexão é desenvolvida, pela primeira vez, em “A visão dionisíaca de mundo” e é construída, como vimos, em articulação com a leitura das *Lições* de Schlegel. Enquanto o sonho é o modelo da natureza para a arte apolínea, arte criadora de formas, a embriaguez é o modelo da natureza para a arte dionisíaca, arte não figurativa da música, ligada à dissolução do princípio de individuação. A singularidade da arte trágica é permitir a união entre as duas pulsões artísticas, as pulsões apolíneas que engendram a forma e a beleza e as pulsões dionisíacas que criam e voltam sempre a criar, sem se fixar nos limites da forma. A experiência artística consiste, para Schlegel, em uma livre atividade do espírito que supõe o domínio da reflexão sobre a sensação, ao passo que para Nietzsche a atividade apolínea de criação é compreendida como a etapa final de um longo processo no qual as pulsões são convertidas em representações. O “edifício” da criação apolínea se desenvolve sobre um fundamento dionisíaco, sobre uma atividade de energias e pulsões em permanente relação de luta e conflito. As forças e pulsões constituem o plano mais profundo das energias vitais, sobre o qual se desenvolve o processo de diferenciação do organismo, a formação em diversos níveis e graus de articulação de emoções e representações, inconscientes e conscientes.

Percebe-se, assim, que ao interpretar a arte grega a partir de um fenômeno artístico novo, o fenômeno dionisíaco, Nietzsche destaca também em sua reflexão sobre a natureza um novo aspecto, esta é caracterizada não apenas como um processo de criação e fixação de formas, mas como um movimento de energias e pulsões que são ao base das vivências emocionais e que formam a condição para o desenvolvimento da atividade reflexiva e consciente.

Referências

CAVALCANTI, A. H. Nietzsche e a leitura de do belo musical de Eduard Hanslick. **Cadernos Nietzsche**, n. 16, p. 61-65, 2004.

GONÇALVES, M. A recusa da teoria da *mimesis* pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). **Mimesis e Expressão**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p. 292-293.

LAIZÉ, H. **Aristote**. Paris: PUF, 1999.

MACHADO, R. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke**: Kritische Studienausgabe (KSA). hrg. v. G. Colli e M. Montinari. München: Walter de Gruyter, 1988a. v. 1.

_____. Nachlass 1869-1874. In: NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke**: Kritische Studienausgabe (KSA). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988b.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **A visão dionisíaca de mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. **Sämtliche Werke**: Kritische Gesamtausgabe (KSA). hrg. von Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 2006a.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

SCHLEGEL, A. W. (Org.). **Die Kunstlehre**: Kritische Schriften. Verlag: Stuttgart, 1963. v. 2.

TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

Recebido: 17/07/2008

Received: 07/17/2008

Aprovado: 06/08/2008

Approved: 08/06/2008