



Filosofia

Do símbolo à metáfora: reflexões sobre arte e linguagem no primeiro Nietzsche

Anna Hartmann Cavalcanti*

Introdução

Nietzsche observa, no “Ensaio de Auto-Crítica” (1886), que o *Nascimento da Tragédia* é “um livro impossível”. Escrito a partir de experiências pessoais ainda prematuras, “no limiar do comunicável”, é um livro pleno do ardor e também dos defeitos da juventude. Nietzsche o considera extenso demais, carregado de imagens, mas independente e audacioso: “Como lamento hoje não ter tido a coragem de me permitir para intuições e audácias tão pessoais uma linguagem igualmente pessoal”.¹ O filósofo lamenta ter obscurecido estimativas insólitas e novas com fórmulas de Schopenhauer e Wagner. O excesso de imagens e as fórmulas filosóficas davam expressão, portanto, a pensamentos e intuições ainda no limiar do comunicável. A auto-reflexão de Nietzsche estabelece, desse modo, uma dupla gênese de *O Nascimento da Tragédia*. Trata-se de uma metafísica de artista, que o filósofo critica severamente ao longo do prefácio, mas trata-se também de lançar as bases de um novo pensamento. Nietzsche faz alusão, com seu comentário, ao duplo aspecto que constitui sua primeira obra: o do desenvolvimento de uma metafísica da arte, que constitui o argumento central do livro, e o da elaboração paralela de reflexões e conceitos que apontam para um questionamento desta metafísica. Esse comentário abre uma interessante perspectiva para elucidar um tema muito pouco investigado em *O Nascimento da Tragédia*, a saber, a estreita conexão entre a arte dionisíaca e a formação, a partir dos conceitos de símbolo e alegoria, de uma reflexão sobre a linguagem. Pretendo mostrar, neste trabalho, como a concepção nietzscheana da tragédia antiga, apoiada na primazia da música sobre a imagem apolínea, do coro trágico sobre o mundo da cena, dá lugar a uma reflexão sobre a linguagem poética na qual é possível identificar importantes conexões com a concepção de metáfora elaborada nos ensaios e notas do período que se segue à publicação de *O Nascimento da Tragédia*. O prefácio de Nietzsche nos dá, assim, elementos para pensar a linguagem em sua primeira obra e a ambigüidade que envolve sua principal figura, Dioniso. Este aparece, ao mesmo tempo, em fórmulas de Schopenhauer e Wagner, na primazia da música sobre as demais formas de expressão estética, e, em um movimento oposto, Nietzsche descreve Dioniso como uma força de transposição que se assemelha, em muitos aspectos, à concepção figurativa de linguagem desenvolvida em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral”.

* Doutora em Filosofia. Desenvolve, com apoio da FAPERJ, atividade docente e de pesquisa no Departamento de Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

¹ NIETZSCHE, F “Versuch einer Selbstkritik” (Ensaio de auto-crítica). In: *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Kritische Studienausgabe (KSA). München: Walter de Gruyter, 1980, v. 1, seção 6. Salvo indicação em contrário, as traduções das citações são de minha autoria.

Música e linguagem

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche caracteriza o processo de criação do poeta épico e lírico a partir das analogias do sonho e da embriaguez. A poesia épica, como arte apolínea, nasce das imagens vivas que surgem ao poeta no sonho. Um personagem não é fruto de um pensamento abstrato, que reúne traços dispersos para compor um todo, “mas uma figura viva que se impõe aos olhos do poeta”.² As imagens de sonho exercem, segundo Nietzsche, um efeito reparador e salutar, pois tudo o que nelas é experimentado pelo nosso ser mais íntimo pode iluminar e orientar a existência. É do sonho que a poesia épica retira a visão liberadora, capaz de transfigurar, com sua beleza, as coisas mais terríveis e suscitar no ouvinte um sentimento de prazer pela existência.

Diferentemente da epopéia, as imagens da poesia lírica nascem de um estado de embriaguez que Nietzsche caracteriza como uma “disposição musical”. É a partir da música que o poeta procura produzir a cópia de seu estado dionisíaco, um estado no qual não é o eu do poeta que cria, mas o “gênio” ou “o artista originário do mundo” (NT, 5, p.45). De fato, na poesia lírica e na tragédia, enquanto obras de arte dionisíacas, o que se expressa não é o eu ou a subjetividade do artista, mas tudo o que é sentido e conhecido no estado dionisíaco. As imagens poéticas e a cena trágica, engendradas pela música, são uma objetivação apolínea, uma expressão simbólica, do estado dionisíaco.

Cabe aqui desenvolver a relação, estabelecida por Nietzsche, entre música, imagem e palavra. A música é a única forma de arte capaz de simbolizar o ilimitado da experiência dionisíaca, tudo o que é aí sentido e experimentado. A melodia leva o poeta lírico a criar imagens que são a expressão simbólica de seu estado, o que significa, para Nietzsche, que é a música que engendra a poesia. Enquanto espelho do mundo, simbolizando uma esfera anterior a toda manifestação, a música “pode tolerar múltiplas objetivações e múltiplos textos” (NT, 6, p.48). É nesse sentido que a imagem e a palavra poética jamais podem esgotar o simbolismo da música e mantêm com esta uma relação essencialmente simbólica. Contudo, ao procurar uma expressão análoga à música, a imagem ou a palavra poética sofre o poderoso efeito da música. Nietzsche entende a irregularidade das imagens do lirismo, e a ambigüidade e amplitude da cena trágica, como um efeito da música sobre as imagens apolíneas.

É esse efeito da música sobre a imagem e a palavra que diferencia radicalmente a epopéia e o mito trágico. Enquanto a poesia épica é caracterizada pela beleza e luminosidade, é o contraste e a ambigüidade das imagens que caracteriza a arte trágica. O que as distingue essencialmente é o fato da tragédia estar estreitamente ligada ao elemento musical. Sabe-se que o espetáculo trágico era composto pelo diálogo, recitado em versos pelos atores, e pelo canto e dança do coro, acompanhado de instrumentos como a cítara e a flauta. Jacob Burckhardt, em seu curso sobre história da cultura grega, que foi tema freqüente de suas conversas com Nietzsche³, faz a seguinte descrição da relação entre o coro e os atores: “alguns cantos corais eram acompanhados, em momentos de especial emoção, por uma dança animada. A isto

² NIETZSCHE, F. Geburt der Tragödie (O Nascimento da tragédia). In: *Sämtliche Werke* (KSA). op.cit, v. 1, seção 8, p. 60. Utilizarei a abreviatura NT, seguida do número da seção e da página.

³ Em 1869, quando Nietzsche foi nomeado professor de filologia clássica na Universidade de Basileia, se inicia um período de estreito contato com Jakob Burckhardt, também docente daquela universidade. Em suas cartas, Nietzsche comenta os encontros com Burckhardt e as freqüentes conversas sobre cultura e arte grega. Cf. JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Paris: Gallimard, 1984, p. 350.

se acrescentavam os cantos do coro alternados com os atores naqueles momentos em que o sentimento alcançava o auge, estes também acompanhados da dança do coro e do movimento dos personagens. Podia acontecer que um, mais emocionado, se expressasse liricamente, enquanto o outro falava em diálogo corrente, do que resultava um contraste muito significativo. Também no coro o canto se repartia em vozes distintas, movidas por sentimentos díspares. Em todas essas passagens deve-se imaginar um acompanhamento instrumental com cítara, lira ou flauta”.⁴ Essa descrição de Burckhardt nos ajuda a compreender o modo singular como Nietzsche interpreta o espetáculo trágico e, particularmente, o efeito da música e do canto do coro sobre a cena na arte trágica.

Na Grécia antiga não havia, segundo Nietzsche, um público de simples espectadores, pois justamente entre o espectador e o mundo cênico havia o coro ditirâmico, isto é, o elemento musical. Diferentemente dos espectadores modernos, que vão ao teatro assistir ao espetáculo e guardam em relação a este um distanciamento, o público antigo se identificava de tal forma com o coro de sátiros que se imaginava a si próprio coreuta e compreendia o mundo da ação cênica do ponto de vista do canto do coro. A figura do sátiro indicava que os coreutas eram os companheiros de Dioniso e tornavam presentes, através do canto e da dança, os combates e sofrimentos do deus. A relação de empatia dos espectadores antigos com o coro trágico nasce, segundo Nietzsche, da significação do sátiro nos mitos de Dioniso. O coro, como símbolo dos sofrimentos do deus, tem o papel de despertar a emoção do espectador e tornar possível a projeção dessa emoção na luta e nos sofrimentos do herói trágico representados no espaço cênico. No espetáculo trágico a cena está associada à música e ao canto coral, como se a emoção e o lirismo do coro, com os quais o espectador se identifica, se tornassem visíveis, ganhassem movimento na ação e no diálogo dos personagens. Nietzsche compreende a arte trágica como um entrelaçamento contínuo entre a experiência musical dionisíaca, suscitada pelo coro, e o mundo apolíneo da cena. A música produz um efeito nas imagens, isto é, ao mesmo tempo que intensifica sua clareza, dá a elas uma dimensão simbólica, carregada de significação. Da mesma forma, o diálogo trágico, nas poucas passagens em que Nietzsche o discute, é caracterizado pelo “tropo e pela grandiloquência” (NT, 11, p.81) e, ao mesmo tempo, pela “simplicidade, transparência e beleza” (NT, 9, p.64). A forma bela e clara do diálogo apolíneo recebe, sob o efeito da música, forma e expressão simbólicas.

No fragmento 7 (94), Nietzsche elaborou a seguinte distinção no interior da arte trágica: enquanto o diálogo expressa o lado simples e belo dos personagens, a música revela os personagens em si mesmos, seu abismo não traduzido pela linguagem, como uma experiência mais profunda do que aquela que ganha expressão em palavras: “Na tragédia sofocleana a linguagem tem, em relação aos personagens, um caráter apolíneo. As figuras são assim traduzidas. Nelas mesmas são abismos, como por exemplo Édipo. (...) O diálogo é o lugar privilegiado do apolíneo. O espírito da música reenvia sempre mais para o interior. Schiller sobre o coro como detentor da reflexão”.⁵ Surge aqui, nas imagens de superfície e profundidade, a idéia dos limites da

⁴ BURCKHARDT, J. *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona: Ed. Iberia, 1974, vol. 3, p. 289.

⁵ Cf. NIETZSCHE, F. “Nachgelassene Fragmente 1869-1874” (Fragmentos Póstumos 1869-1874) in *KSA*, vol 7, fragmento nr. 7(94). Para as próximas citações utilizarei a abreviatura FP, seguida do número do volume e do fragmento póstumo.

linguagem em relação a um âmbito desconhecido da experiência, capaz, por sua profundidade, de gerar compreensão e reflexão. Enquanto a palavra comunica um conteúdo determinado conceitualmente e, por isso, está ligada à forma e à visibilidade, o tom é sem forma ou conceito e corresponde a um modo de compreensão essencialmente distinto do entendimento. A música é a única arte capaz de tornar possível o acesso, através da expressão tonal, ao domínio da experiência interna que não se deixa representar por conceitos ou palavras.⁶

Nietzsche entende, portanto, a música como a única forma de arte capaz de simbolizar e comunicar este elemento não-figurativo que constitui a experiência dionisíaca. O filósofo esclarece esta afirmação sobre a capacidade expressiva da música, ao comentar que uma sinfonia de Beethoven leva os ouvintes a diferentes mundos de imagens, os quais comparados produziriam um resultado heterogêneo e, até mesmo, contraditório (NT, 5, p.50). A relação que caracteriza as diferentes imagens e a melodia não é uma relação de correspondência, mas uma relação simbólica. A imagem é um símbolo, uma expressão particular do conteúdo sonoro, caracterizado como inesgotável. Nietzsche utiliza os termos símbolo (Symbol) e alegoria (Gleichnis), ambos indicativos de um modo figurativo de expressão, para caracterizar a relação da imagem poética com a indeterminação do elemento sonoro. O poeta é um Medium do jogo criador, pois ele expressa o processo de transformação das pulsões dionisíacas em formas e imagens apolíneas. Esse processo é caracterizado como um processo artístico, pois supõe um movimento de transposição entre diferentes esferas, no qual é engendrada uma imagem no lugar das sensações e pulsões. Em uma nota escrita no período de elaboração de *A visão dionisíaca de mundo*, Nietzsche afirma que o símbolo “é a transposição de uma coisa em uma esfera completamente diferente”.⁷ O símbolo é descrito como uma relação estética, ele pressupõe um processo de transposição artística entre esferas distintas. Na seção 5 de sua primeira obra, Nietzsche faz a seguinte observação sobre o processo lírico de criação: “Mas agora essa música, sob a influência do sonho apolíneo, torna-se visível para ele (o poeta) como uma *imagem de sonho alegórico*” (NT, 5, p.44). É justamente esse aspecto simbólico ou alegórico das imagens apolíneas, como expressão de um estado dionisíaco, que permite interpretar a relação entre a arte apolínea e a dionisíaca como uma relação lingüística. O processo de criação é caracterizado por um duplo movimento de transposição: um primeiro movimento de transposição, no qual o plano dionisíaco, não-figurativo, recebe expressão na música. E um segundo, no qual a música suscita imagens que são a expressão simbólica do estado dionisíaco. Desse modo, Nietzsche entende o processo de criação do poeta lírico como tradução, em imagens alegóricas, da experiência dionisíaca simbolizada na música.

A inversão socrática

A relação entre música e linguagem, relacionada à capacidade de expressar o que é experimentado no estado dionisíaco, é invertida a partir de Eurípides, quando o diálogo passa a ter primazia sobre o elemento musical. Nietzsche se refere a Eurípides como um poeta que é, essencialmente, um pensador crítico: “Com a agilidade de seu pensamento crítico, Eurípides assistia ao espetáculo trágico procurando identificar

⁶ Sobre esse tema ver FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984, p. 153-162.

⁷ FP, vol 7, fr. nr. 3(20).

e analisar, linha por linha, traço por traço, a obra-prima de seus predecessores” (NT, 11, p.80). Segundo Eurípides, havia se formado uma distância entre a tragédia e o público ateniense. O que era essencial para o poeta, muitas vezes era indiferente ao espectador. E os elementos fortuitos do drama produziam no público um efeito inesperado. Refletindo sobre esta lacuna entre a intenção do poeta e a recepção do público, Eurípides concluiu que o maior obstáculo ao entendimento do drama era a ausência de articulação. O que o surpreendia, sobretudo na tragédia esquiliana, era a desproporção e ambigüidade: a clareza da cena envolvida em uma profundidade enigmática, nascida do efeito do canto coral sobre a cena, a desigual repartição entre felicidade e infortúnio e a grandiloqüência da linguagem. A importância do coro na tragédia esquiliana, bem como o excesso de sua linguagem, era o oposto do princípio ordenador que com Eurípides é introduzido na cena trágica. Para dar à arte trágica uma verdadeira clareza, era preciso dar ordem à mistura de elementos que criavam na tragédia um efeito estranho à consciência e ao entendimento.

A antiga idealidade trágica foi substituída por um estilo naturalista, caracterizado pela imitação fiel da vida cotidiana, onde até mesmo a linguagem se converteu na linguagem “da mediocridade burguesa” (NT, 11, p.77). O método de Eurípides encontra sua melhor expressão na modificação introduzida no prólogo. Neste, um personagem se apresenta no início da peça, geralmente uma divindade, fazendo o relato do que precedeu a ação e também do que acontecerá ao longo do espetáculo. Esta divindade, diz Nietzsche, tem o papel de “garantir ao público o desenrolar da tragédia, e tirar todas as dúvidas quanto à realidade do mito” (NT, 12, p.86). De fato, Eurípides percebeu que, no início do espetáculo, a atenção do espectador era desviada enquanto tentava compreender os motivos antecedentes da ação. A função do prólogo era preencher as lacunas da trama e garantir que nada perturbasse o entendimento da ação.

A supremacia da palavra está estreitamente ligada ao que Nietzsche chamou de fenômeno socrático. Nietzsche observa que os ouvintes procuravam captar com nitidez a palavra sob o canto e a isso associa o surgimento de uma valorização nova e sem precedente do saber e do discernimento. De fato, Sócrates percebeu, em suas andanças por Atenas, que as celebridades da cidade não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas “apenas por instinto” (NT, 13, p.89). A inversão socrática reside no fato de atribuir a este saber instintivo uma falta de clareza e discernimento. Sócrates considerava a tragédia “um conjunto de causas sem efeitos, e de efeitos sem causa”, de onde estava excluído o princípio lógico, segundo o qual é possível, “seguindo o fio da causalidade, ..., não apenas conhecer mas corrigir o ser” (NT, 15, p.99). Eurípides, partindo do princípio socrático, tentou dar à tragédia a continuidade lógica que lhe faltava, ligando a causa ao efeito, preenchendo, com o prólogo, todas as lacunas da trama, de modo que nada perturbasse o entendimento do espectador.

O caráter simbólico da arquitetura e da linguagem, característico da tragédia antiga, cede lugar a uma reprodução fiel da realidade, a partir da qual Eurípides procura superar a suposta distância formada entre a

arte antiga e os espectadores. No lugar do herói trágico, Eurípides traz à cena o homem comum na realidade de sua vida e linguagem cotidianas: “O que o espectador via e ouvia na cena euripídiana era seu próprio duplo e se alegrava que soubesse falar tão bem”.⁸ Nietzsche observa, ironicamente, que o espectador não somente se alegrava, mas aprendia a falar e a argumentar com Eurípides. E esse era, de fato, um dos méritos que o poeta ressaltava em sua disputa com Ésquilo, o de ter ensinado o povo a “examinar, deliberar e concluir”. Nietzsche caracteriza o diálogo da tragédia de Eurípides como uma disputa de palavras e argumentos, assim como o compara a uma operação aritmética “que não deixa resto” (Ibid, p.547). Da mesma forma, a criação é descrita como uma ciência anatômica, na qual nada fica oculto. Nietzsche estabelece, desse modo, uma estreita relação entre o declínio da tragédia antiga e a supremacia do diálogo na tragédia de Eurípides, esta compreendida como expressão do combate socrático ao instinto. Aqui a linguagem, descrita como um modo transparente e claro de expressão, comparado à matemática, é compreendida como um signo da supremacia da consciência e do entendimento.

A supremacia do diálogo na tragédia está associada à figura de Sócrates e ao triunfo do pensamento abstrato e lógico sobre a sabedoria instintiva simbolizada no mito. A inversão socrática consiste em estabelecer a primazia do conhecimento consciente em relação ao saber e à atividade instintiva, negando o papel ativo e produtivo do conhecimento instintivo na própria atividade consciente. A supremacia do diálogo corresponde, portanto, ao domínio que a consciência passa a exercer sobre a força instintiva. Ao discutir o fenômeno socrático, Nietzsche introduz um novo elemento na análise. A polaridade entre essência e aparência, superfície e profundidade que diferenciava a arte dionisíaca da apolínea se desloca para a oposição entre o instinto, enquanto força afirmativa e criadora, e a consciência, “crítica e dissuasiva” (NT, 13, p.90). Desse modo, a análise do fenômeno socrático coloca em primeiro plano o elemento criador e instintivo da arte dionisíaca, a partir do qual é possível retomar, sob nova perspectiva, a relação entre música e linguagem. A seguir procuro explicitar as noções de essência e aparência, correspondentes à distinção entre os domínios dionisíaco e apolíneo, para poder examinar as noções de instinto e força criadora associadas à arte dionisíaca.

Do símbolo à metáfora

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche entende a relação entre música e imagem, Dioniso e Apolo, como a “oposição entre a aparência e a coisa em si” (NT, 21, p.139). A música simboliza a verdadeira realidade, em relação à qual a imagem apolínea não passa de um simples reflexo, uma pálida imagem. O filósofo assim se refere à Dioniso: “O eterno fenômeno da arte dionisíaca expressa a vontade por trás do *principium individuationis*, a eternidade da vida para além de todos os fenômenos” (NT, 16, p.108). Diante deste mundo, onde a vida da vontade subsiste além do incessante devir da existência empírica, a realidade fenomenal se revela uma ilusão. A própria aparência, contraposta à coisa em si, é aparência de algo que realmente é, Dioniso é esse ser que, como indica Paul De Man, “nos leva de volta à origem das coisas, precisamente na medida em que nos desperta do sono da realidade

⁸ Cf. NIETZSCHE, F. Sócrates e a Tragédia. In: KSA, vol. 1, p. 545.

empírica”.⁹ Essa realidade dionisiaca, ao mesmo tempo mais elevada e mais profunda que o mundo empírico, só encontra uma expressão adequada na música, única arte capaz de ser a “reprodução imediata da vontade” (NT, 6, p.106). Enquanto expressão da vontade, a música não pode nascer da razão consciente, mas de um “conhecimento imediato da natureza do mundo”. A partir de uma citação de Schopenhauer, Nietzsche enfatiza essa questão:

Mas é preciso que a analogia encontrada pelo compositor tenha brotado de um conhecimento imediato da natureza do mundo, conhecimento que a própria razão não possui; esta analogia não deve ser uma imitação obtida por conceitos abstratos; desse modo a música não exprimiria mais o ser íntimo, a vontade, mas somente imitaria imperfeitamente o fenômeno da vontade (...) (NT, 16, p.107).

A partir de Schopenhauer, Nietzsche desenvolve essa oposição entre a razão, o conceito abstrato, e um conhecimento e uma reprodução imediata da vontade. Vimos como o poeta só pode expressar o saber dessa essência a partir de um estado de metamorfose, no qual não é o eu do poeta mas “o artista originário do mundo” que cria. É, portanto, através do recuo da subjetividade, e do querer consciente, que o poeta pode expressar a arte em sua essência. O fenômeno e o existente individual não são senão “uma imagem e uma projeção artística do artista originário”, entendido como o verdadeiro criador desse mundo de arte (NT, 5, p.47).

Nesse primeiro momento de sua filosofia, Nietzsche entrelaça as categorias metafísicas de Schopenhauer, sobretudo o paralelo entre música e essência, imagem e fenômeno, aos elementos constitutivos da poesia lírica e da tragédia, conferindo uma significação metafísica à arte dionisiaca. Há uma sabedoria associada ao instinto que lhe confere uma dimensão metafísica, sobretudo seu caráter imediato de manifestação, pelo qual é possível um conhecimento da essência e do ser íntimo da vontade. Contudo, o que torna ambígua essa metafísica é o fato de Nietzsche caracterizar Dioniso como uma força, ou pulsão artística, criadora de imagens, força esta que se assemelha à reflexão sobre o “impulso formador de metáforas” desenvolvida em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral”.¹⁰ O estado dionisiaco é um estado de união mística, no qual o indivíduo experimenta a alegria de ser um com a força que eternamente cria e engendra, mas é, também, um estado de inconsciência estreitamente ligado ao corpo. Vejamos algumas imagens utilizadas por Nietzsche. Na arte dionisiaca, a força criadora da natureza gera, em sua transbordante fecundidade, inúmeras formas de existência e volta a desfazê-las (NT, 16, p.108). Dioniso se assemelha à “força formadora do mundo” que Heráclito compara a “uma criança que, brincando, constrói montes de areia para de novo derrubá-los” (NT, 24, p.154). Ao discutir a relação entre consciência e instinto em Sócrates, o filósofo afirma: “Nos homens produtivos o instinto é uma força afirmativa e criadora, e a consciência crítica e dissuasiva” (NT, 13, p.90). Nessas passagens, Nietzsche desloca a oposição entre fenômeno e coisa em si para a de consciência e inconsciência. Aqui a imagem de Dioniso está ligada à vida como um instinto ou força criadora e inconsciente, força esta que engendra um tipo específico de imagem, a imagem alegórica ou simbólica.

⁹ DE MAN, P. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.112.

¹⁰ Cf. NIETZSCHE, F. “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral” In: _____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 50.

O estado de inconsciência do artista está estreitamente ligado à música, ou seja, ao elemento sem imagem e sem conceito, mas que “tolera inúmeras objetivações e inúmeros textos” (NT, 6, p.48). A música funciona no texto como uma metáfora do mundo das energias e pulsões dionisíacas. Ao mesmo tempo que a música é sem imagem ou conceito, ela corresponde ao estado dionisíaco criador de imagens. Da mesma forma, Dioniso é não apenas uma força que busca se expressar em imagens, mas do estado dionisíaco brota uma imagem simbólica, carregada de significação.

Em todas as descrições do processo de criação, há uma passagem do domínio das pulsões a um outro ligado às imagens, como se Nietzsche quisesse chamar atenção para o movimento de transposição que engendra a linguagem e as representações. A criação poética é, como vimos, composta de duas diferentes esferas: a do mundo não-figurativo das pulsões dionisíacas, a partir do qual são engendradas imagens e figuras. As forças e pulsões constituem o plano mais profundo das energias vitais, sobre o qual se desenvolve o processo de diferenciação e individuação do organismo, a formação em diversos níveis e graus de articulação de emoções e representações, inconscientes e conscientes. Nietzsche enfatiza a distinção entre a atividade das pulsões, caracterizada como não-figurativa, sem imagem ou conceito, e as formas e representações individuais. As pulsões dionisíacas engendram as representações e, ao mesmo tempo, escapam e se subtraem das formas e configurações. Essa é sua especificidade, elas criam e voltam sempre a criar, sem se fixar como a pulsão apolínea nos limites da forma. Nietzsche compreende a criação poética como um movimento de transposição entre diferentes esferas, no qual não há identidade ou correspondência entre a pulsão e a imagem, mas uma relação estética. A passagem do estímulo nervoso para a imagem, da sensação de um objeto para sua representação acontece por saltos, sem que algo daquilo que dá início ao processo seja transmitido ou retido pela imagem. Enquanto a distância entre a palavra e a coisa é descrita por Nietzsche em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral” a partir da metáfora, em *O Nascimento da Tragédia* e nos escritos do período esta mesma lacuna entre a coisa e a palavra corresponde ao símbolo e à alegoria. Em ambos os escritos esta lacuna constitui justamente o caráter artístico da linguagem, o salto que liga artística e ativamente duas diferentes esferas. O símbolo é a ponte que liga estas esferas separadas e, por isso, ele é expressão, desde o início da reflexão de Nietzsche, de uma atividade artística e interpretativa.

É possível retomar aqui a reflexão sobre a linguagem, desenvolvida em *O Nascimento da Tragédia*, analisada na primeira parte deste trabalho. Nietzsche desenvolve, a partir das noções de apolíneo e dionisíaco, música e imagem, uma concepção metafísica da arte. Pode-se dizer que a concepção simbólica de linguagem constitui-se a partir das categorias de essência e aparência, da anterioridade e superioridade da realidade dionisíaca em relação ao mundo fenomênico. Mas há um aspecto da concepção de símbolo que aproxima *O Nascimento da Tragédia* da concepção metafórica de linguagem desenvolvida em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral”. Tanto a alegoria

quanto a metáfora são modos figurativos de expressão, caracterizados por um processo de transposição de energias e pulsões em imagens e figuras. Semelhante a um mecanismo metafórico, no qual uma coisa é expressa por outra, o que caracteriza o simbolismo dionisíaco é o poder de engendrar, nas imagens e no ritmo das frases, uma cadeia de significados que supera e impossibilita uma compreensão unívoca.

A imagem poética, enquanto expressão de um estado dionisíaco, não é idêntica a si mesma, ela é o signo de um significado que exige uma expressão simbólica, carregada de imagens. Trata-se de uma linguagem essencialmente distinta da linguagem pública que caracteriza a tragédia de Eurípidés. Nesta, nada do que é dito pelo poeta escapa a sua consciência, há na linguagem identidade entre signo e significado. A contraposição entre a tragédia antiga, de Ésquilo e Sófocles, e a tragédia de Eurípidés corresponde à distinção entre duas diferentes formas de linguagem, a linguagem poética e a linguagem usual. Enquanto a imagem poética está associada ao símbolo, a linguagem que caracteriza a tragédia de Eurípidés é descrita como um signo funcional e comunicativo. Nietzsche faz uma associação significativa entre esta linguagem e o pensamento consciente do poeta, estabelecendo uma estreita relação entre a linguagem comum e consciência.¹¹ Com a formação da sociedade se constituem regras de emprego da linguagem a partir das quais o homem generaliza impressões e experiências que não são jamais idênticas. O mundo do qual podemos nos tornar conscientes, o mundo que comunicamos pela linguagem é, assim, um mundo gregário, superficial, generalizado. A linguagem está estreitamente ligada a uma função comunicativa, assim como a um emprego usual e convencional de signos que têm como base uma determinada estrutura fixada na memória e na consciência. A transposição que torna a linguagem possível supõe a produção de analogias segundo experiências já vividas, um processo de identificação e assimilação segundo um registro de signos e relações pré-estabelecidos. A configuração dessa estrutura não apenas limita e circunscreve o campo de significações da linguagem, mas pressupõe a crença na correspondência entre palavras e coisas, assim como um sentido único da linguagem. A palavra torna-se, a partir desse desenvolvimento, tanto um signo mnemônico, para lembrar um determinado conteúdo de representação, quanto um signo de generalização de fenômenos e da experiência. Nietzsche enfatiza justamente a contraposição entre o símbolo e a alegoria, como modos figurativos de expressão, e a linguagem usual, na qual o estabelecimento de um conjunto pré-determinado de signos lingüísticos está associado à crença na relação de correspondência entre palavras e coisas. Diante de uma imagem literária ou poética, ao contrário, como observou M. Blanchot, temos a impressão de compreender “sempre de mais ou sempre de menos”.¹² Pode-se dizer que a obra poética ou literária não se esgota em si mesma, ela jamais é unívoca. Apenas propõe uma imagem e pede a interpretação do leitor. É justamente esta reflexão sobre o aspecto interpretativo da linguagem poética que será fundamental na elaboração da concepção de metáfora. E esse aspecto figurativo, desenvolvido em *O Nascimento da Tragédia* no âmbito de uma reflexão estética, passa a constituir em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral” a própria natureza da linguagem, dando lugar a uma reflexão sobre a metáfora.

¹¹ Nietzsche estabelece aqui uma relação entre a linguagem comum e a consciência que será um tema de grande importância no último período de sua filosofia. Ver sobre isso NIETZSCHE, F.A. *Gaia Ciência*. In: *Obras Incompletas*, op. cit., p. 217.

¹² BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987, p. 240.

As noções de símbolo e alegoria são a primeira expressão do processo de transformação do pensamento de Nietzsche no que diz respeito à linguagem, caracterizado tanto pelo desenvolvimento de uma metafísica da arte quanto pelo progressivo questionamento desta metafísica a partir de uma reflexão crítica sobre a linguagem. A aproximação entre as noções de símbolo e metáfora torna possível reconstruir este movimento crítico do pensar de Nietzsche, movimento este que constitui o ponto de partida para o questionamento da metafísica da arte predominante nos primeiros anos de sua produção intelectual.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.
- BURCKHARDT, J. *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona: Ed. Iberia, 1974. (Col. Obras Maestras).
- DE MAN, P. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984.
- JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Paris: Gallimard, 1984.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Kritische Studienausgabe (KSA). München: Walter de Gruyter, 1980.
- NIETZSCHE, F. A Gaia Ciência. In: _____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- NIETZSCHE, F. Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral. In: _____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).