

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
LICENCIATURA EM FILOSOFIA**

**LARISSA DA SILVA MEDEIROS**

**A CANÇÃO POPULAR NO JOVEM NIETZSCHE: O SENTIMENTO MUSICAL E A  
LINGUAGEM**

**RIO DE JANEIRO  
IFCS/UFRJ  
2022**

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

**LARISSA DA SILVA MEDEIROS**

**A CANÇÃO POPULAR NO JOVEM NIETZSCHE: O SENTIMENTO MUSICAL E A  
LINGUAGEM**

Monografia apresentada ao curso de  
Filosofia da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro como pré-requisito para a  
obtenção do título de Licenciatura em  
Filosofia

Orientador: William Mattioli

**RIO DE JANEIRO**

**2022**

**LARISSA DA SILVA MEDEIROS**

**A CANÇÃO POPULAR NO JOVEM NIETZSCHE: O SENTIMENTO MUSICAL E A  
LINGUAGEM**

Monografia apresentada ao curso de  
Filosofia da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro como pré-requisito para a  
obtenção do título Licenciatura em Filosofia

Rio de Janeiro 15 de agosto de 2022

**BANCA EXAMINADORA**

 Nota 10,0 (dez)

---

Prof. Dr. William Mattioli (Orientador)

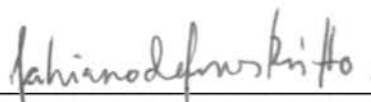
UFRJ

 nota 10,0 (Dez)

---

Prof. Dra. Adriany Mendonça

UFRJ

 9,0 (nove)

---

Prof. Dr. Fabiano Lemos

UERJ

Grau: 9,7

## AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, gostaria de agradecer ao forte apoio dos meus pais desde o início da graduação e em todas as fases do processo de elaboração deste trabalho. Sem eles, eu não teria conseguido chegar até aqui. Também gostaria de agradecer aos amigos e amigas que conheci durante a graduação e que tornaram esses cinco anos na UFRJ mais leves. As nossas conversas e reflexões, sem dúvidas, foram de grande importância para pensar o tema deste trabalho. Obrigada, Caíque Coelho, Daniel Justo, Daniel Nascimento, Lara Xavier, Livia Salgado e Milena Monteiro.

Da mesma maneira, gostaria de agradecer ao meu orientador William Mattioli, pela paciência e todo cuidado na avaliação e revisão deste trabalho. Além das suas aulas maravilhosas sobre Nietzsche e Schopenhauer que foram uma grande inspiração para mim durante toda a graduação. E não poderia deixar de agradecer aos professores Adriany Mendonça e Fabiano Lemos por também terem aceitado participar da avaliação.

Agradeço aos amigos, amigas e amigues que me acompanham há anos e estão ao meu lado nos momentos bons e também nos momentos de crise, sempre me incentivando e proporcionando inúmeras alegrias. Todos foram muito importantes para as minhas experiências dentro e fora da academia durante esse processo. Obrigada Ana Paula Braz, Catarina Almeida, Magda Barreto, Manuela Andrade, Naiara Torres, Paola Pedroso e Rafael Barros. Agradeço da mesma forma ao meu companheiro João Foster, que sempre esteve disposto a me ouvir em vários momentos. Obrigada pelo carinho, companheirismo e todo apoio desde o início deste trabalho.

*“E se, porventura, nos degraus de um palácio, sobre a relva verde de um fosso, na solidão morna do quarto, a embriaguez diminuir ou desaparecer quando você acordar, pergunte ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo que flui, a tudo que geme, a tudo que gira, a tudo que canta, a tudo que fala, pergunte que horas são; e o vento, a vaga, a estrela, o pássaro, o relógio responderão: “É hora de embriagar-se! Para não serem os escravos martirizados do Tempo, embriaguem-se; embriaguem-se sem descanso! Com vinho, poesia ou virtude, a escolher.” (Charles Baudelaire)*

## RESUMO

O presente trabalho consiste numa apresentação da discussão de Nietzsche em torno da tragédia grega a partir dos impulsos naturais apolíneo e dionisíaco. Essa discussão é desenvolvida no período de juventude do autor, em *O Nascimento da Tragédia* e nos seus textos preparatórios. Para tanto, buscamos analisar o que Nietzsche chama de Cultura Popular nesses textos, sobretudo em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, resgatando alguns trechos da conferência *O Drama Musical Grego*. Em outro momento deste trabalho, aproveitamos para nos aproximar da concepção de linguagem em Nietzsche e o sentimento musical. Assim sendo, tentamos expor a gênese desse tema tão particular na filosofia Nietzscheana, a fim de destacar os seus principais argumentos.

**Palavras-chave:** Cultura Popular; Linguagem; Estética; Tragédia Grega; Música Dionisíaca.

## ABSTRACT

The present work aims at an presentation concerning Nietzsche's argument around Greek Tragedy from the apollinic and dionysian natural impulses. This discussion is developed in the author's youth, in the *Birth of The Tragedy* and in his preparatory texts. For this purpose, we seek to analyze what Nietzsche calls Popular Culture in these texts, especially in the *Dyonisian Vision of The World*, rescuing some excerpts from the conference *The Greek Musical Drama*. Furthermore in this paper, we take the opportunity to approach Nietzsche's conception of language and the musical feeling. Therefore, we expose the genesis of this very particular theme in Nietzschean philosophy, in order to highlight its main arguments.

**Keywords:** Popular Culture; Language; Aesthetics; Greek Tragedy; Dionysian Music.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA .....</b>	<b>12</b>
<b>3. O CONCEITO DE POVO E A CANÇÃO POPULAR .....</b>	<b>21</b>
<b>4. A LINGUAGEM E O SENTIMENTO MUSICAL .....</b>	<b>31</b>
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>43</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche apresenta uma discussão no âmbito estético acerca da tragédia grega com base na sua leitura dos aspectos apolíneo e dionisíaco. Segundo ele, a união destes impulsos naturais é necessária para a fundação da arte trágica. Apoiado na influência da filosofia de Schopenhauer e na concepção da música de Richard Wagner, Nietzsche elabora uma análise sobre o trágico sob uma perspectiva metafísica da vida e do mundo, que será fundamental para a criação de sua metafísica de artista, um projeto estético pensado para promover o renascimento da arte e o resgate dos aspectos trágicos na cultura. Na metafísica de artista, a arte assume a posição de atividade propriamente metafísica capaz de justificar a existência humana.

Richard Wagner, um compositor e maestro alemão do século XIX, surge para Nietzsche como um inusitado representante da canção dionisíaca na ópera. Popular pelas suas óperas monumentais e dramáticas, Wagner ficou conhecido como o criador do conceito de Obra de arte total, que sintetiza a criação da sua obra. Para Nietzsche, no período de criação de *O Nascimento da Tragédia*, as composições de Wagner traduziam a influência dos aspectos da música grega, aquilo que ele interpretava como o *pathos* dionisíaco. Assim sendo, Wagner foi o artista que, segundo Nietzsche, expressava a linguagem da música dionisíaca. Entretanto, esse período da obra influenciado pela música de Wagner e Schopenhauer se encerrará algum tempo depois, e suas especulações acerca da música mudarão de horizonte; como acontecerá, por exemplo, no *Caso Wagner*. Essa relação com Wagner se desenvolve em diversas nuances, cada uma delas num momento. Segundo Rosa Maria Dias: “Quando se relaciona Nietzsche à música, imediatamente a isso se relaciona o nome de Wagner. É inegável que, na obra do filósofo, podem-se identificar os diferentes momentos de seu relacionamento com o compositor: a fértil amizade, a profunda admiração, e a feroz admiração” (Dias, 1994, p. 12).

A relação entre os impulsos dionisíaco e apolíneo mencionada anteriormente dialoga com as noções de vontade e representação apresentadas na metafísica da vontade de Schopenhauer. Contudo, nesse caso, Nietzsche procura inverter o sentido tradicional de metafísica e situa a figura do artista na posição central de seu projeto.

Os estudos acerca da canção popular grega e alemã surgem em meio aos desdobramentos do projeto estético pensado por Nietzsche. A análise do drama musical,



assim como da canção dionisiaca, são partes dessa investigação que remonta à cultura grega clássica, e se espelha na cultura alemã moderna. Um contraste contextual – entre o contexto histórico grego e a perspectiva metafísica adotada por Nietzsche – é uma das características presentes nessa análise. Toda melodia, encenação, canto e criação lírica pode ser entendida como união de elementos artísticos, que em associação formam a canção popular grega. A relação entre música e palavra é um dos alicerces da canção popular, dois elementos mesclados que se integram numa mesma manifestação de arte, no nascimento da tragédia.

Como veremos mais adiante, Nietzsche dirá que a melodia é um elemento central na origem da tragédia. Ela é o fundo no qual as palavras se sustentam, a música em união com a palavra torna o espetáculo trágico esplêndido para o espectador. Em meio à encenação trágica, a experiência auditiva proporcionada pelo coro cria uma atmosfera arrebatadora e sublime.

Assim como vários outros aspectos da interpretação de Nietzsche acerca da tragédia grega, a canção popular é um tema bastante profícuo e extenso. A concepção de cultura é apresentada como um esforço para reunir diversas expressões e regionalismos tradicionais na Alemanha entre o final do século XVIII e o início do século XIX (cf. Burke 2010). Depois de tudo que foi escrito pela vasta tradição alemã que investigou a fundo e cunhou o conceito de “povo”, Nietzsche busca elaborar as suas próprias contribuições pensando a cultura grega, com um olhar voltado para os estudos culturais desenvolvidos na sua própria época. Como veremos no segundo capítulo, entre os séculos XVIII e XIX, havia uma forte discussão na Alemanha em torno da formação do conceito de povo e do nacionalismo. A solução para combater o declínio da cultura popular e das suas tradições foi resgatar os regionalismos espalhados pelo país e cunhar um conceito que pudesse abranger as diferentes manifestações culturais, e que dê a elas um sentido de unidade.

A invenção do conceito de povo e de cultura popular reúne um grupo de significados reunidos por intelectuais da época, que buscavam manter vivas as tradições em vias de desaparecimento. Todo esforço para conhecer a cultura popular e torná-la visível começou pelo ato de invenção, os pesquisadores da época pensaram um universo no qual caberia diferenças e similitudes das manifestações artísticas regionais. Esse delineamento seguiu rigorosamente as histórias contadas pelos camponeses e artesãos que foram ouvidos ao longo das investigações.

Essa invenção da cultura popular se dá ao longo da tentativa de compreender o conjunto de contos, baladas e modinhas criadas pelos camponeses de forma espontânea.

Autores como o filósofo alemão Johann Gottfried Herder e os irmãos Grimm foram figuras importantes para o desenvolvimento dos estudos e a reunião de materiais para as pesquisas daquilo que seria a cultura popular alemã em todo país, conforme foi dito anteriormente. Os intelectuais e pesquisadores da época consideravam essas manifestações genuínas e desprovidas de qualquer formação erudita, e por esse motivo elas deveriam ser compreendidas e devidamente lembradas. Essa pesquisa não consiste numa mera representação ou descrição da tradição, mas na busca pelos modos de vida dos homens comuns, que cantavam suas histórias de trabalho, amor, família e os mistérios do campo. Uma vez que a experiência desses pesquisadores foi fértil e organizada, a invenção da cultura popular criou uma relação com o modo de vida e criação dos artistas e intelectuais que investigavam o movimento. Ainda na mesma época, surgiram diversas criações artísticas que foram livremente inspiradas pela forma orgânica das criações dos camponeses, sua simplicidade e relação com os aspectos naturais da terra, do cultivo e da vida. O contraste entre racionalidade e irracionalidade, assim como o apelo às emoções, gerava espanto e admiração entre os eruditos, que tentavam, de sua própria maneira, valorizar esses contrastes.

Por sua vez, Nietzsche baseia parte dos seus argumentos nas pesquisas acerca da canção popular da sua época. Ele critica diretamente a elaboração erudita da ópera moderna como uma tentativa de reprodução dos valores trágicos gregos. Segundo ele, essa tentativa de reconstrução teria fracassado em todos os aspectos. Por outro lado, ele dirá que a canção popular, nos moldes orgânicos, é o núcleo de desenvolvimento da tragédia grega.

A partir do quinto capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche inicia suas investigações acerca da canção popular através da poesia e das manifestações musicais dionisíacas. Temos então uma parte do material que será explorado ao longo desta pesquisa; *O Nascimento da Tragédia* norteará a maior parte do texto, para pensarmos a união entre poesia e música. Algumas questões serão levantadas, dentre elas: o que seria o conceito de povo? Como se dá a comunicação do sentimento musical pelo *pathos* dionisíaco?

O sentimento musical é outro conceito que será discutido neste trabalho. Nietzsche apresenta o sentimento como uma parte da experiência proporcionada pelo êxtase musical dionisíaco no ditirambo. Como veremos, a linguagem é um dos elementos que será explorado por Nietzsche em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, texto preparatório que antecede a elaboração de *O Nascimento da Tragédia*. Inspirado na obra *A Filosofia do Inconsciente* do filósofo alemão Eduard von Hartmann, Nietzsche realiza algumas modificações nas suas análises acerca da linguagem e busca investigar a arte dionisíaca:

O que interessa a Nietzsche agora é compreender a gênese e o desenvolvimento da arte dionisíaca a partir da articulação entre o aspecto tonal da linguagem, expresso no canto, e seu aspecto gestual, expresso na dança, na gesticulação e na mímica facial. Tanto o canto quanto a dança e a gesticulação têm por objetivo expressar um conteúdo afetivo, que corresponde ao pathos dionisíaco. (Mattioli, 2016, p. 189)

Além disso, ainda em *A Filosofia do Inconsciente*, Hartmann foi fortemente influenciado pela distinção pensada por Schopenhauer entre as afecções correspondentes aos sentimentos de dor e prazer, que afetam diretamente a vontade. Ainda de acordo com essa mesma distinção, Nietzsche dirá que os diferentes níveis de prazer proporcionam sensações de agrado e desagradado. As sensações de agrado são causadas pela satisfação da vontade, enquanto todas aquelas que ferem a vontade fazem surgir proporcionalmente uma sensação de desagradado.

Mas Nietzsche não se limita a mergulhar numa única perspectiva em torno da canção popular e a música dionisíaca. *O Nascimento da Tragédia* expressa a sua maestria de transitar numa mesma tese, sob diferentes perspectivas. Nietzsche, enquanto Filósofo e amante de música, caminha entre teses musicológicas, históricas e metafísicas que se desdobram gradativamente. E este trabalho pretende apresentar como ele elaborou essas teses, em seu desenvolvimento.

## 2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA.

O pensamento filosófico de Friedrich Nietzsche apresenta a música como a arte mais elevada entre todas as criações artísticas da humanidade. Para conhecer esse pensamento é preciso destacar que, para Nietzsche, a música possui uma relação intrínseca com a existência. Vida e arte são um só. Essa concepção de música como âmago do pensamento surgiu durante o período de amizade do jovem filólogo Nietzsche com o compositor alemão Richard Wagner, mas, embora tenham nutrido uma relação muito próxima de afinidades e trocas, o pensamento de Nietzsche não foi inteiramente influenciado pelo compositor. Nietzsche elaborou um projeto artístico inspirado nos valores da canção popular grega e na forma estética da tragédia ática que se desenvolveu a partir dela. Segundo ele, a tragédia ática estava apoiada na união entre música e palavra, numa dupla relação entre os impulsos naturais apolíneo e dionisiaco. Esses impulsos são, segundo Nietzsche, “dois impulsos artísticos da natureza”.

Na tradição grega, Apolo é o deus da justa medida e da serenidade. Ele rege as decisões acertadas. Na arte, simboliza criações baseadas na harmonia das formas que transmitem os princípios da cultura helênica clássica: clareza e lucidez. Seu irmão bárbaro, o deus Dionísio, é regido pelo êxtase e o caos. No universo da arte, ele se opõe à lucidez de Apolo, carrega a desmesura, é o deus do vinho e da embriaguez. A interpretação da tragédia grega elaborada por Nietzsche se inspira na visão de uma união desses dois impulsos naturais de criação artística que simbolizam diferentes âmbitos de criação. Cada um desses impulsos pertence a um deus.

Segundo Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, Apolo é o deus do equilíbrio e das formas. Na música, ele representa o ritmo. Apolo também é o deus do princípio de individuação que delimita as formas, o apolíneo rege tudo aquilo que se apresenta para nós nos fenômenos, onde as ideias ganham uma aparência. Sendo assim, na tragédia o impulso apolíneo é o criador da palavra cantada pelo coro, na “imagística do conceito” (NT, 2007, p. 47); “uma imagem similiforme de sonho” (NT, 2007, p. 29) se apresenta ao poeta no espelho musical que reflete o universo onírico de Apolo a partir do fundo musical dionisiaco. No estado do sonho, o apolíneo projeta imagens oníricas que aparecem na percepção do poeta trágico. Embora a música não dependa da palavra para existir, é ela que proporciona condições para que os versos sejam criados. Para Rosa Maria Dias: “a música, exteriorizando as imagens, e as palavras, transpondo as imagens em sons.” (Dias, 1994, p. 13)

Apesar das suas distinções, os impulsos naturais apolíneo e dionisíaco caminham emparelhados na tragédia ática. Porém, no sonho, alcançamos o nível mais brilhante do sentimento da aparência. Apolo transmite o prazer de contemplar a realidade através de um véu de ilusão onírica, como num jogo com o real, de imagens agradáveis que encobrem parcialmente o lado sombrio da existência. Apolo é o deus do “olho solar” (NT, 2007, p. 48) e assim como os outros deuses do olimpo, possui atributos elevados, é resplandecente e brilhante em tudo que faz. De acordo com Nietzsche, em *Visão Dionisíaca do Mundo*:

Em que sentido Apolo pode ser feito o deus da arte? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A ‘beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada. (VDM, 2005, p. 93)

Dionísio, por sua vez, representa o êxtase da música, da harmonia e da melodia. É o impulso dionisíaco que propicia a criação da música, o êxtase dionisíaco conduz o homem através de uma experiência que poderá guiá-lo para além dos conceitos e das aparências, atravessando o mundo das imagens até alcançar a essência íntima da existência, que seria a vontade. Deste modo, o êxtase da criação dionisíaca dissolve todas barreiras entre os seres humanos criadas pelo princípio de individuação e permite que o Uno-primordial seja alcançado pelo artista, como em um estado de transe inconsciente. Os seres humanos sob o êxtase dionisíaco entram em conexão com o todo.

Antes de mais nada, precisamos lembrar que, em Schopenhauer, o mundo como representação se apresenta para nós em imagens dadas no tempo e no espaço, ou seja, como fenômenos multiplicados e situados espacialmente pelo princípio de individuação, porém ordenados de acordo com o princípio de razão, que liga e organiza essas aparições fenomênicas segundo o fio condutor da causalidade. Por “Princípio de Individuação”, Schopenhauer entende aquilo que individualiza os múltiplos fenômenos que se apresentam no mundo no tempo e espaço (MVR I, §23). No entanto, a vontade não está situada no tempo e espaço, ela é a essência metafísica, a “coisa em si”, que dá sentido íntimo à existência de todos os seres da natureza e, por isso, não é possível conhecê-la através das representações. Segundo Schopenhauer: “Tal palavra se chama vontade. Esta, e tão somente esta, fornece-lhe a chave para o seu próprio fenômeno, manifesta-lhe significação, mostra-lhe a engrenagem interior do seu ser, de seu agir, de seus movimentos” (MVR I, 2005, § 18, p. 156s)

A vontade, enquanto essência metafísica, se objetiva no corpo dos seres e pode ser conhecida nos atos deste corpo, que manifestam a sua presença: “A ação do corpo nada mais

é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição” (MVR I, §18, 2005, p. 157). Sendo assim, para conhecer a vontade é necessário acessar o conhecimento interno do próprio corpo, pois é somente a partir do conhecimento de si que se torna possível acessar a essência universal presente em todos os seres, que nos une e constitui a existência. Segundo Schopenhauer, os atos do corpo se dão no tempo e isoladamente, mas a vontade de cada ser se apresenta também integralmente no corpo, na medida que a organização e a estrutura morfológica do organismo dos seres humanos e animais expressa a unidade da ideia da espécie e do indivíduo humano: “Por conseguinte, o corpo é condição de conhecimento da minha vontade; logo, propriamente dizendo, não posso de modo algum representar a vontade sem representar o meu corpo.” (MVR I, 2005, §18, p. 159) A vontade está em cada órgão sensível e constitui os seus desejos particulares, por esse motivo toda ação intensa pode afetar as funções vitais do organismo: “Toda outra afecção mais forte ou diferente daquelas dos órgãos dos sentidos já é dolorida, ou seja, contraria a vontade, a cuja objetividade também pertencem.” (MVR, 2005, §18, P.158)

A vontade existe independentemente de tempo e espaço, como vimos anteriormente. Sua essência se compara a um princípio metafísico presente em todos os seres, porém que não se torna perceptível pela causalidade, como acontece com os objetos. Por isso, Schopenhauer dirá que a Vontade é Una e livre de toda pluralidade, exterior ao *princípio individuationis*. O sujeito percebe que a Vontade manifesta-se em seu corpo e em todo o mundo, ela é a raiz de todo desejo e sofrimento que atormenta a existência de diferentes organismos. A crença na singularidade perde o seu sentido, tendo em vista a unidade metafísica existente que rege todo e cada “eu” em todas as partes da natureza:

Ela é una, todavia não no sentido de que um objeto é uno, cuja unidade é conhecida em oposição à pluralidade possível, muito menos é una como um conceito, cuja unidade nasce apenas pela abstração da pluralidade; ao contrário, a vontade é una como aquilo que se encontra fora do tempo e do espaço, exterior ao princípio *individuationis*. (MVR I, 2005, § 23 p. 172)

No âmbito estético, Schopenhauer dirá que a música é capaz de expressar diretamente a vontade. Dentre todas as artes, a música é a única que representa a vontade e sua essência universal imediatamente, uma essência que não pode se tornar visível pelas meras representações. Ela não é, como as outras artes, uma cópia das ideias – estas formas universais de cada tipo natural e de cada ser humano, objetividades imediatas da vontade : a música é cópia da vontade mesma, ela é a expressão mais perfeita da vontade e, por isso,

Schopenhauer considera a música como a forma mais louvável de arte, como diz Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*, citando um longo trecho de Schopenhauer:

Difere de todas as outras artes por não ser cópia do fenômeno, ou mais corretamente da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da própria vontade e, portanto, apresenta para tudo que é físico no mundo, o correlato metafísico, para todo fenômeno e coisa em si. (NT 16, 2007, p. 97)

Em Nietzsche, veremos que, na sua estética musical, é a música dionisíaca que expressa diretamente a vontade, ou seja, o Uno-primordial. A própria música reverbera essa essência universal, o Uno-primordial aniquila o princípio de individuação e liberta o ser humano das amarras de um “eu”. Ao libertar-se de sua individualidade, o artista sintoniza a vontade imediatamente e finalmente acessa a dor primordial da existência.

Na criação musical, o artista dionisíaco consegue ultrapassar as barreiras visuais delimitadas pelo princípio de individuação apolíneo; liberta-se das formas, dos limites e torna-se a manifestação das próprias forças naturais do Uno-primordial: a partir do estado de embriaguez proporcionado pelo êxtase dionisíaco, o artista é arrebatado pelo transe que o conduz ao esquecimento de sua forma individual, transformando sua existência numa manifestação universal de forças íntimas da natureza: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.” (NT 2007, p. 28) Esse estado de criação aproxima os seres humanos à sua natureza, em outras palavras, é o êxtase proporcionado pelo impulso dionisíaco que cria ocasião para os seres humanos reconciliarem-se com a própria existência. Por outro lado, o impulso apolíneo é apresentado como um estado de criação onírica, criador de imagens plásticas, induzido pelo sonho, portanto: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia.” (NT, 2007, p. 25). É por meio do impulso apolíneo que as formas individuais são dadas; Apolo permite que o ser humano tenha uma existência delimitada no espaço e tempo e, no estado do sonho, o apolíneo projeta imagens oníricas que formam aparições na percepção. No sonho, o ser humano contempla as mais agradáveis e desagradáveis aparições imagéticas que simbolizam seus desejos e temores mais íntimos. Na lírica, a produção de imagens oníricas se cristaliza nas poesias, assim sendo, o sonho do poeta envolvido pela fantasia deste impulso natural se expressa numa imitação da música, a partir da união de música e forma.

Na quinta seção de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche relata algumas distinções entre a poesia épica e a poesia lírica que serão fundamentais para estruturar a sua argumentação acerca da tragédia grega. Para isso, ele apresenta Arquíloco e Homero, dois poetas gregos que representam diferenças de estilo e criação poética. Homero é um poeta épico, seus poemas são epopéias que narram as grandiosas disputas dos heróis gregos, nas quais ele relata as maravilhas das conquistas dos heróis, sua honra e coragem em momentos memoráveis. A epopéia conjura imagens que atribuem esplendor aos acontecimentos, a narrativa elaborada pelo poeta épico eleva os fatos heróicos. Já Arquíloco é um poeta lírico, seus poemas narram reflexões sobre as paixões do ser humano, as explosões dos sentimentos intensos e profundos que povoam a existência subjetiva. Assim sendo, Homero seria o artista “*naif* apolíneo” objetivo e, Arquíloco, um artista dionisíaco subjetivo e “servidor das musas” (NT 2007, p. 40).

Segundo Nietzsche, a poesia épica é objetiva e sua criação está voltada para o âmbito dos fenômenos e do belo; o poeta épico puramente contempla os acontecimentos e aparições fenomênicas, por isso a criação de belas figuras na poesia épica corresponde aos princípios do impulso apolíneo. Por sua vez, a criação do poeta lírico está relacionada aos desejos e paixões mais íntimas que habitam o seu “eu”, e ele terá acesso ao transe proporcionado pelo êxtase dionisíaco. De acordo com Nietzsche, o poeta lírico acessa a essência íntima da existência – o Uno primordial através da música. A criação poética do artista lírico é resultado da união simétrica da música, enquanto impulso originário, com a palavra. O poeta lírico é, sobretudo, um artista dionisíaco que expressa suas dores e paixões numa união harmônica entre palavra e música; cabe a este artista, tomado por suas paixões, manter-se sob efeito do transe dionisíaco, pelo qual alcançará o todo e reproduzirá a experiência do Uno-primordial:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem semelhante de um sonho*. Aquele reflexo, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. (NT, 2007, p. 42)



É neste ponto que se dá a aproximação entre lírica e música: o poeta lírico primeiro acessa as dores primordiais da existência como artista dionisíaco e, antes de tudo, rompe as barreiras do princípio de individuação. Em seguida, despido da ilusão de um “eu” empírico, ele tem a visão de um todo, como se estivesse num sonho induzido pelo impulso apolíneo, ou seja, como se criasse uma “imagem similiforme de um sonho”. Através da experiência musical dionisíaca, ele visualiza imagens que emanam do seu “eu” verdadeiro (o Uno-Primordial), sendo assim, o encantamento gerado pelo arrebatamento musical dionisíaco gera ocasião para o poeta objetivar o si-mesmo do próprio mundo na criação da poesia lírica. De acordo com Nietzsche: “O encantamento dionisíaco-musical do dormite lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.” (NT, 2007, p. 41) Contudo, esta criação de imagens do artista lírico não se compara à produção plástica de imagens do artista épico. O poeta lírico funde-se com os poemas, o seu “eu” transpessoal se expressa nas imagens que surgem a partir da experiência dionisíaca, em outras palavras, as imagens na poesia lírica são a objetivação do próprio ser mais profundo do poeta. Por outro lado, o poeta épico somente produz belas imagens que são meros fenômenos, de acordo com o impulso apolíneo:

Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. (NT, 2007, p.42)

Deste modo, o poeta lírico objetiva na sua criação poética a essência do Uno-primordial universal, que une todos os seres humanos. Segundo Henry Burnett:

Para Nietzsche, a canção popular nasce da melodia que, por sua vez, é o elemento primeiro e universal, capaz de gerar a partir de si o formato estrófico dos versos. (...) Tal estrutura poética, largamente conhecida e utilizada, mostra que apesar das fontes melódicas distintas e deslocadas no tempo cronológico, a formação plástica que a melodia inspira, quando materializada em letra, estabelece um estilo quase uniforme. A melodia seria, portanto, o germe da estrutura da canção popular. (BURNETT, 2011, p. 127-28)

A canção popular é uma expressão da melodia e da experiência musical dionisíaca, ela é caracterização da união entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, na qual a linguagem empenha-se em “imitar” a música. A melodia é universal e suporta as objetivações simbólicas da língua; ela é primeira e precede a criação de versos: “A melodia portanto é o que há de

primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. (...) De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo” (NT, 2007, p. 45).

A melodia dá à luz a canção popular. Nietzsche diz que a forma estrófica da canção popular é estruturada pela melodia. Porém, a melodia não necessita da palavra para existir, de acordo com o que foi dito, ela é primeira e estrutura a canção popular, refere-se à dor primogênita no Uno-primordial, e por isso está no âmago da dor dos seres humanos, acima de qualquer aparência. A linguagem imita a música, e esta somente tolera que a linguagem esteja junto de si, de acordo com Nietzsche: “Toda essa discussão se prende firmemente no fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si.” (NT, 2007, p. 48). Deste modo, a música não necessita da imagem para existir, é ela que cria condições para que os versos sejam criados.

No estado dionisíaco, o homem se reconcilia com a natureza: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem.” (NT, 2007, p. 28). Através da embriaguez, entrega-se ao arrebatamento, esquecendo-se de si. O princípio de individuação apolíneo é rompido pela pulsão de Dionísio. Atrás do leve véu da aparência, surge o lado mais selvagem da existência. O lado que corresponde ao Uno-primordial. Nietzsche interpreta as festas dionisíacas, que aconteciam no culto agrário ao deus, como uma referência desse estado de arrebatamento transfigurador. Essas festas invadiram as grandes cidades gregas durante o governo do tirano Pisístrato. Nas cidades, o culto a Dionísio era celebrado no início dos festivais de teatro, em cortejos orgiásticos regados à música e vinho, antes das apresentações do concurso de tragédias:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminhando. (NT, 2007, p. 28)

Nietzsche caracteriza Dionísio como um deus estrangeiro, que representa uma oposição à serenidade da cultura grega. Ele extrapola a medida, proporciona a desmesura que revela a natureza do homem. Para Roberto Machado: “Em vez de medida, o que se manifesta na celebração das bacantes é a *hybris*, com a música extática, mágica, enfeitiçadora, apresentando a desmedida, a desmesura da natureza (...) A desmesura se revela como

verdade, no sentido de que à beleza da medida se opõe a verdade da desmesura ou de que à mentira da civilização se opõe a verdade da natureza.” (Machado 2006, p. 251). Em *As Bacantes* de Eurípedes, as mulheres de Tebas são conduzidas pelo transe dionisíaco rumo aos montes. Como num estado de êxtase, elas transcendem suas formas individuais nos ritos dionisíacos e se integram ao todo, liberando os aspectos selvagens em conexão com a natureza. Elas esquecem seus nomes e sua posição social. A força do delírio conduz à desintegração da individualidade e da consciência de si apolíneas, o caráter orgiástico do culto a Dionísio causa espanto à harmonia tão prezada pelos helenos. A reconciliação com a natureza integra o ser ao todo, as forças do Uno-primordial. O êxtase dionisíaco supera as barreiras entre os indivíduos separados pela unidade apolínea, e a partir de então o homem se torna parte da totalidade. Nietzsche dá um exemplo dessa reconciliação, no rito das bacantes:

Em vez de cinto, serpentes que lhes lambem o rosto. Outras, segurando filhotes de corças e de lobos selvagens, dão-lhes os seios ainda túrgidos, mães que abandonaram os filhos recém-nascidos. Todas elas coroam-se de hera, de carvalho ou de flores silvestres. Uma delas bate com o tirso numa rocha e faz jorrar água pura. Outra, fere o chão com sua haste e o deus faz brotar uma fonte de vinho. As que desejam o alvo leite esfregam o solo com os dedos e o recolhem em abundância. Da hera dos tirsos escorre o doce mel (VDM, apud. Machado 2006, p 250-51).

Ainda em *As Bacantes*, Penteu recusa a adoração de Dionísio em Tebas, indo contra o desejo popular de celebrar a chegada do deus. Após ser rejeitado pelo governante e preso numa cadeia, Dionísio usa sua astúcia para conduzir Penteu aos montes, onde as Bacantes celebravam os ritos dionisíacos. Movido pela curiosidade e pelo desejo de aniquilar os louvores ao deus, Penteu aceita o convite e sobe os montes disfarçado, vestido como uma mulher. Por infortúnio do destino, sua mãe Agave participava dos ritos. Tomada pelo estado de transe dionisíaco, ela arranca a cabeça do próprio filho, que foi confundido com um leão. Esse momento da tragédia reflete o torpor musical induzido por Dionísio: Agave arrebatada esquece de si e é invadida pelas forças incomensuráveis e violentas do transe.

\*\*\*\*\*

Analisando o mistério da união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco na criação da canção popular grega, é necessário destacar que Nietzsche elabora uma tese metafísica a partir do pensamento de Schopenhauer. Apoiando-se na metafísica da vontade de Schopenhauer, Nietzsche adota a distinção entre vontade e representação no âmbito estético,

que será apresentada em *O Nascimento da Tragédia* como o par de impulsos artísticos e naturais apolíneo e dionisíaco, do sonho e da embriaguez. Segundo Rosa Maria Dias: “A oposição apolíneo e dionisíaco, considerada no plano metafísico, se dá a partir da noção de vontade e de querer, entendida no sentido que a ela deu Schopenhauer de ‘centro e núcleo do mundo’, ou de ‘força que eternamente quer, deseja e aspira’” (Dias 1994, p. 27). Por trás da aparência apolínea, haveria um fundo dionisíaco no qual reside a essência do mundo. A aparência apolínea recobre o caos de Dionísio na criação artística.

### 3. O CONCEITO DE POVO E A CANÇÃO POPULAR

Podemos agora desenvolver outras duas teses acerca da criação musical grega na interpretação de Nietzsche, além da tese metafísica. Márcio José Silveira Lima, no texto *Canção Popular e Música Dionisiaca em Nietzsche*, aponta um trecho de *O Nascimento da Tragédia* no qual é possível observar teses históricas e musicológicas apresentadas pelo filósofo, que entram em contradição com a abordagem metafísica. No seguinte texto de Nietzsche, citado e comentado por Lima, temos as primeiras indicações dessa tensão:

O cântico e a linguagem mímica desses entusiastas de sentimentos duplos foram para o mundo grego-homérico algo novo e inaudito: a música dionisiaca, em particular, excitava nele espantos e pavores. Se a música, segundo parece, já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, tão só como ondulações do ritmo, cuja força figurativa foi desenvolvida até converter-se em exposição de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas só em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cuidadosamente à distância, como não apolíneo, justo o elemento que constitui o caráter da música dionisiaca e, portanto, da música como tal: a violência estremeceadora do som, a torrente unitária da melodia e o mundo completamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisiaco o homem é estimulado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas (GT/NT 2, KSA 1.30, apud, Lima. 2017, p. 59-60)

Na abordagem histórica, há uma mudança de parâmetros na concepção da criação artística. Na Grécia, os gregos teriam concebido a música apolínea antes da música dionisiaca. Primeiro surgiu a rítmica apolínea, que gerou ocasião para o conhecimento da torrente dionisiaca do som. Essa tese se opõe à perspectiva metafísica, pois aqui o figurativo antecede o plano de fundo dionisiaco, que seria o suposto núcleo de criação ocultado pelas aparências. No campo da canção popular, essa mudança poderia ocasionar uma série de inversões no pensamento de Nietzsche. A linguagem passaria a ser antecedente à música. Ela não dependeria da melodia para existir, o acesso à criação do poeta estaria voltado ao domínio da linguagem. Esse seria um ponto de contradição de concepções, que dificilmente poderíamos dissolver recorrendo à união das duas perspectivas.

A tese da musicologia apresenta algumas diferenças. Segundo Lima: “Há toda uma discussão musicológica sobre a existência de harmonia na música grega, e a tendência é a de negar essa possibilidade; por isso, podemos considerar que essa é mais uma das muitas teses polêmicas que o filósofo defende em *O nascimento da tragédia*” (Lima 2017, p. 62). Nietzsche lança as distinções entre o apolíneo e dionisiaco na música a partir da diferenciação

entre ritmo, melodia e harmonia. Na música grega, não há indícios históricos da existência da harmonia nas composições musicais. O que nos leva a pensar que, embora Nietzsche estivesse discutindo a canção popular grega de acordo com a tradição, por outro lado, ele projeta elementos da música moderna na música grega. Parece que um dos pressupostos do filósofo foi universalizar a presença da melodia, ritmo e harmonia em qualquer estilo musical existente: “De fato, ele parece suprimir séculos de diferença histórica e leva em consideração as duas músicas como se estivessem no mesmo plano.” (Lima, 2017, p. 64). A aproximação entre a cultura moderna e a trágica se dá justamente porque Nietzsche tenta elaborar um projeto estético e cultural na sua época. Esse projeto foi fortemente inspirado pela tradição grega, na música e nos seus valores. O projeto estético de renascimento do trágico visa a afirmação da vida em seus aspectos mais dolorosos; essa perspectiva refere-se ao espírito trágico que predominava na Grécia antes do surgimento do período socrático. Para Nietzsche, a arte trágica possibilita a aceitação da existência, a criação do artista trágico dá sentido para a vida humana e as dores provocadas pelos desdobramentos do destino.

Lima destaca que as duas primeiras teses de Nietzsche acerca do surgimento da música dionisiaca entre os gregos se referem a um momento histórico posterior, no mundo homérico. Esta fase da cultura grega foi marcada pelo auge da visão apolínea, posterior à dionisiaca. Se outros aspectos forem levados em conta, por exemplo, a tradição de estudos do ditirambo na Grécia, é possível considerar que Nietzsche tenha elaborado as suas investigações em torno desta mesma tradição, que sugere anterioridade histórica do elemento dionisiaco com relação à cultura apolínea. O caráter “bárbaro” seria um plano de fundo da construção da cultura apolínea, entre os gregos. O caráter selvagem e grosseiro dos entusiastas dionisiacos teria causado espanto aos gregos homéricos, que se orientavam pela visão apolínea. Segundo Lima, o espanto resultou numa espécie de negação dos cantos dionisiacos e sua expressão mímica:

Na contraposição entre, de um lado, os gregos e, de outro, os selvagens e bárbaros, Nietzsche parece querer destacar a importância desses últimos para um aspecto fundamental da própria cultura grega: sua sensibilidade para o lado terrível e problemático da existência. Como afirma em comentários posteriores sobre *O nascimento da tragédia*, uma das principais virtudes de seu primeiro livro foi o de ter trazido à tona um aspecto importante da cultura grega que tanto os helenos quanto à tradição posterior tentou negar. (Lima, 2017, p. 63)

Seguindo esta tradição interpretativa, Nietzsche destaca os aspectos envolvidos na cultura grega que representam o lado horripilante da existência, cuja visão é necessária para o desenvolvimento da capacidade de lidar com as tormentas. O dionisiaco de Nietzsche

evidenciou esses aspectos que os próprios gregos tentaram encobrir através da harmonia característica da visão apolínea, na qual se baseia a serenidade grega. Na música, a mímica e a selvageria bárbara subverte a artificialidade apolínea: “E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o som extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas toda o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente” (NT, 2007, p. 38).

Neste ponto, é interessante relembrar que Nietzsche estava pensando a cultura grega a partir de uma leitura voltada para a sua própria época. A exposição dos impulsos naturais apolíneo e dionisíaco, tanto na tese histórica, quanto metafísica, está vinculada à interpretação moderna do trágico. Por um lado, a tese metafísica se funda a partir do pensamento de Schopenhauer, como vimos anteriormente. Por outro, a tese histórica e musicológica também remetem ao pensamento moderno. A caracterização que Nietzsche elabora da música grega tem como fundo elementos da música moderna. Ele aproxima duas interpretações musicais acerca da mesma música grega, como se os elementos fossem universais:

Nietzsche considera que melodia, ritmo e harmonia, por ser universais, está virtualmente presente em qualquer música. Além disso, e aqui está o mais importante, na época de O nascimento da tragédia, seu interesse pela arte sonora grega é indissociável do lugar que o filósofo deseja ocupar no debate cultural de sua época. (Lima, 2017, p. 64-5)

Para tanto, Nietzsche se aproxima das discussões culturais de sua época em torno do nacionalismo e do conceito de povo no final do século XIX. O projeto cultural de Nietzsche reflete os aspectos culturais que ele entendia como responsáveis pela unidade do povo grego. Esse projeto foi marcado pelo embate entre gregos e bárbaros, a partir dos impulsos naturais na criação artística. O ideal cultural grego serviu como modelo de inspiração para analisar os desdobramentos do contexto cultural da Alemanha moderna, seguindo as discussões mais intensas da época.

Mas afinal, o que seria o povo? Há um certo sentido no qual esse conceito pode ser pensado à luz da perspectiva histórica do contexto em que Nietzsche desenvolveu os seus estudos sobre a tragédia. Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, havia uma discussão na Alemanha em torno do que seria o povo. Neste período, segundo Burke (2010) a cultura popular tradicional estava em declínio. Os intelectuais europeus temiam o desaparecimento das reminiscências populares que resguardavam um sentido de unidade

nacional. Assim, pensadores de classe média buscaram resgatar o tema e iniciaram estudos em contato com os camponeses e artesãos. Suas estórias se transformaram num vasto material de estudo nas análises dos aspectos culturais populares da Alemanha naquele período.

Burke aponta que alguns termos, como *Volkslied* (“canção popular”), *Volksmärchen* e *Volkssage* (“conto popular”), foram criados para denominar as manifestações musicais populares na Alemanha. Nietzsche adota *Volkslied* em *O Nascimento da Tragédia* quando se refere à canção popular grega. Esses termos se popularizaram para designar o conjunto de modinhas, contos e baladas criados no cenário cultural dos camponeses e artesãos. Suas composições orgânicas, desprovidas dos artifícios da erudição, deram forma ao que os eruditos modernos acreditavam ser uma expressão espontânea, oriunda das experiências dessas pessoas nas suas respectivas regiões.

O escritor e filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744 - 1803), que teve grande influência na formação do romantismo alemão, foi um dos pioneiros no resgate histórico da cultura popular. Entre 1774 e 1778, Herder reuniu um conjunto de canções populares. Essa coletânea, chamada de *Volkslieder*, marcou os estudos da canção popular alemã. Ela reunia diversas concepções que apresentavam a enorme importância da poesia entre os povos vistos como “selvagens”, ou seja, os povos antigos e rurais: “Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen Wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina. Era um ‘tesouro de vida’ (*Schatz des Lebens*)” (Burke, 2010, p. 25). A poesia era a expressão de um “modo de vida particular” que resgata a nostalgia dos povos antigos. Foi diretamente associada ao povo, seus costumes e tradições. Aqui, a poesia remete à poesia antiga em todas as suas características: ela acompanha a música, de modo que se opõe à poesia dos eruditos modernos, inspirada somente nos artifícios da linguagem culta. Herder enaltece a criação genuína da poesia dos homens comuns, que através das suas experiências no trabalho e no dia a dia deram forma a um universo rico em arte, que pertencia somente ao povo.

Não somente Herder, mas também outros autores, como os irmãos Grimm, contribuíram para o surgimento de uma vasta literatura sobre a cultura popular:

As ideias de Herder e dos Grimm tiveram enorme influência. Surgiram coletâneas e mais coletâneas de canções populares nacionais. Para citar apenas algumas das mais famosas, uma coletânea de *byliny*, ou baladas russas, foi publicada em 1904 sob o nome de um certo Kirsha Danilov; a coletânea Arnim-Brentano de canções alemãs, *Des Knaben Wunderhorn*, baseou-se na tradição oral e folhetos impressos, e foi publicada em partes entre 1806 e 1808. (Burke, 2010, p. 26)



Nietzsche analisou a coletânea de canções alemãs *Des Knaben Wunderhorn* na seção 6 de *O Nascimento da Tragédia*. Esse foi um dos exemplos que ele destacou para apresentar a canção popular como “espelho musical do mundo”. A melodia se destaca como o fundo primordial para a objetivação da aparência, ela suporta as múltiplas objetivações da poesia, porém não necessita da poesia para existir, como vimos anteriormente. Ela é universal e primeira, gera a poesia em múltiplas composições. Para Nietzsche, a forma estrófica da canção popular, presente na virada cênica da evolução do coro, mostra como a melodia se comporta em relação à poesia:

Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn* (a corneta mágica do menino), por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemmente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir. (NT, 2007, p. 46-7)

Na Alemanha, com o avanço do interesse pela canção popular, houve uma crescente procura por outras expressões que integravam o mesmo movimento. A religião do povo e as festas populares, como o carnaval, também serviam como pontos de interesse para os autores e artistas que pesquisavam as manifestações populares. Alguns artistas chegaram a incorporar esses elementos nas suas criações: “A descoberta da cultura popular teve um impacto considerável nas artes. De Scott a Púchkin, de Victor Hugo a Sándor Petofi, os poetas imitavam a balada. Compositores inspiravam-se na música popular, como a ópera de Glinka, *Uma vida para o Czar*, de 1838.” (Burke, 2010, p. 31). Herder, assim como outros pensadores, resgatou o valor da cultura popular, a fim de expressar o espírito unitário de um povo, de uma nação. Através desta invenção da cultura popular, havia a ideia de fortalecimento das características que formam a identidade da nação, em oposição aos valores culturais eruditos. Para Herder, havia um contraste entre a cultura popular e a cultura erudita que dá ênfase às distinções entre esses dois contextos. De um lado, havia os trabalhadores, artesãos, camponeses e analfabetos, que não tinham acesso à cultura erudita dominante. Do outro, a elite intelectual, das classes superiores, que tentava delimitar o que é racional e culto, ou não: “Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de uma forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia o culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo.” (Burke, 2010, p. 33).

Segundo Burke, havia diversas razões para justificar o repentino interesse pelo povo e a cultura popular naquele momento. No âmbito estético, o popular ressaltava aspectos naturais, orgânicos e selvagens. A ligação dos camponeses com o estado selvagem chamava a atenção dos eruditos, que consideravam exótica qualquer manifestação encarada como irracional ou primitiva. Aos poucos os eruditos começaram a fantasiar em torno do povo, e as características rústicas que causavam estranhamento passaram a ser enaltecidas pelas suas qualidades imaginativas. Os aspectos sentimentais das criações populares cativaram o universo racional dos artistas europeus: “Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos intelectuais.” (Burke, 2010 p. 37). Além disso, a maioria dos eruditos alemães se recusou a aceitar as influências do iluminismo francês. Nesse sentido, a ascensão do nacionalismo através do resgate da cultura popular também representava a necessidade de estabelecer limites para as influências estrangeiras e reviver as tradições regionais.

A partir da tentativa de reviver a cultura popular e os regionalismos na Alemanha, os intelectuais da época criaram um movimento que se transformou na tentativa de construir uma ideia de nação. Os camponeses e artesãos logo foram inseridos na concepção de povo que esses intelectuais idealizaram. Havia um significado político na construção da ideia de nação que estava intimamente ligada à necessidade de criar uma identificação entre as múltiplas manifestações culturais em torno de todo país. A invenção daquilo que seria uma identidade nacional facilitava a compreensão daquilo que seria cultura, de como falar sobre as criações do povo, lidar com elas e compreendê-las. Contudo, essa invenção não necessariamente era compreendida pelo povo em si: “Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional que nacional.” (Burke, 2010, p. 39)

As razões políticas para a invenção da cultura popular também estavam ligadas pelo fato que a maioria dos países europeus que participaram deste movimento em meados do início do século XIX faziam parte de uma periferia cultural e ainda não possuíam uma relação significativa com o seu próprio modo de pensar, produzir ideias e criações artísticas. No caso da Alemanha, o próprio Herder nasceu na periferia:

A maioria dos exemplos citados até agora deve ter mostrado que a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem. Itália, França e Inglaterra há muito tempo tinham literaturas nacionais e línguas literárias. (Burke, 2010, p. 40)

Além disso, Burke destaca a importância de reviver a cultura popular naquela época, devido ao crescimento exponencial da cultura urbana. Aos poucos, as tradições desapareciam do cenário europeu, dando lugar às consequências da urbanização nas grandes cidades: “Mesmo antes da revolução industrial, a cultura popular tradicional vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das estradas e a alfabetização.” (Burke, 2010, p. 44) Os costumes foram se dissolvendo entre os cidadãos, houve uma perda considerável, em toda Europa, de materiais e canções que faziam parte do imaginário popular. Por outro lado, a cultura popular passou por diversas mudanças ao longo dos anos, acompanhando as transformações sociais das regiões.

Burke apresenta três pontos sobre a cultura popular que Herder analisou e desenvolveu em seus trabalhos: “primitivismo”, “comunitarismo” e “purismo”. Em primeiro lugar, no primitivismo, Herder observa que algumas tradições foram situadas num determinado recorte histórico primitivo que desconsidera as alterações que ocorreram ao longo dos anos, as mudanças que poderiam apontar variações nas narrativas: “O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na ‘mesma’ estória, ou ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. Em suma, a cultura popular de fato tem uma história.” (Burke, 2010, p. 51) Ou mesmo no segundo ponto, os irmãos Grimm apresentam uma teoria que destaca os aspectos tradicionais que se manifestam na comunidade, e de certa forma são maiores que a influência do indivíduo na cultura europeia do século XIX.

Por fim, o questionamento levantado por Herder em torno do que é o povo e a cultura popular corresponde ao terceiro ponto, o “purismo”: “Herder escreveu uma vez que ‘o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila’ (*Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt*).” (Burke, 2010, p. 52). Outros autores, assim como Herder, acreditavam que o povo era formado por camponeses e artesãos, que levavam uma vida de criações espontâneas, em contato com a natureza; que eram percebidos como pessoas tradicionais, em contextos convencionalizados e imutáveis. As alterações culturais e sociais associadas ao contato desses camponeses com o povo das cidades na modernidade ocorriam, embora fossem discretas. Entretanto, houve uma aproximação entre os espaços urbanos e o campo na Europa moderna, o que indica que o conceito de povo teria uma extensão ainda maior: integraria a cultura da população das cidades. Para Burke: “A dificuldade em se definir o ‘povo’ sugere que a

cultura popular não era monolítica nem homogênea. De fato, era extremamente variada.” (Burke 2010, p. 52)

Está claro que o conceito de cultura popular não se limita a somente um segmento cultural, ou social. Uma vez que o ‘povo’ era formado por múltiplas expressões e associações sociais, os vários contextos de uma cultura adquirem seus atributos uns dos outros, através das interações.

À luz da interpretação moderna acerca da cultura popular na Alemanha, Nietzsche aproveita os aspectos socioculturais da sua época para desenvolver seus argumentos. Levando em conta a herança cultural do romantismo, que buscava a afirmação de uma identidade nacional, assim como a sua interpretação da canção popular grega como núcleo gerador da tragédia, podemos pensar que Nietzsche aproveitou os aspectos tradicionais da antiguidade grega para fundamentar o seu ideal cultural. Além disso, inspirado pela ideia de que ópera alemã deveria representar uma versão da tragédia grega, Nietzsche estabelece, na sua interpretação, um vínculo entre tragédia e cultura popular, como foi dito anteriormente. Porém, segundo ele, a tentativa de pensar a ópera nos moldes ideais da tragédia grega teria sido uma reconstrução mal-sucedida. Márcio Lima aponta essa ressalva; segundo ele: “Em vez de buscar no espírito popular as condições para isso, amparou-se em premissas intelectuais e teóricas, justamente as responsáveis por dar fim à tragédia na antiguidade, como Nietzsche afirma ao acusar Sócrates e Eurípedes.” (Lima, 2017, p. 67). A crítica de Nietzsche à releitura erudita da ópera e sua adesão à reforma da ópera proposta por Wagner em termos de “drama musical” tornam explícita sua convicção de como essa perspectiva criou uma oposição aos valores populares que constituem o germe da tragédia grega. A racionalidade do homem socrático dissolveu os elementos substanciais da tragédia, dentre eles, a simplicidade do fundo poético.

De acordo com o que foi dito anteriormente, para Nietzsche, Arquíloco representa o artista lírico e dionisíaco. Como artista dionisíaco, suas criações produziram um caminho para o nascimento da tragédia grega. A música grega era por si mesma uma criação dionisíaca, e foi a canção popular que marcou o nascimento da tragédia. Embora Arquíloco seja considerado como um poeta subjetivo, para Nietzsche, o poeta lírico está diretamente ligado ao fundo dionisíaco, que é o princípio metafísico de toda criação artística. A partir desse princípio, o artista renuncia à sua subjetividade, ele se integra ao todo. Arquíloco foi o artista que transformou a canção popular em poesia lírica:

Nessa segunda etapa, por um processo similar, a pulsão artística dionisíaca invade o terreno de seu opositor, quando a canção extrapola sua condição metafísica de dar luz às imagens e conceitos, e ela mesma se une num novo formato, o da poesia lírica, união germinal entre música e palavra que mais tarde culminará no nascimento da tragédia. (Lima, 2017, p. 68)

Deste modo, Nietzsche pensa a elaboração da tragédia grega a partir da canção popular, seguindo os moldes do romantismo. No romantismo, o folclore e a canção popular fazem parte da afirmação de uma identidade nacional, como foi dito anteriormente. Essa afirmação nacional se manifesta em diversos âmbitos artísticos do século XIX: na filosofia, na música e na literatura. Segundo Márcio Lima, o resgate de Nietzsche da canção popular como um dos elementos mais importantes da tragédia grega remonta às tendências do movimento romântico, que se destacam pela valorização dos aspectos populares e identitários.

Assim sendo, na canção popular o texto nasce da forma dada pela melodia, a poesia irrompe do fundo musical dionisíaco. A influência do romantismo na interpretação de Nietzsche da música dionisíaca também foi dada por meio das aproximações do filósofo com o pensamento de Schopenhauer e Richard Wagner. Nietzsche, como veremos, dirá que, da relação entre gestos e palavras, nasce a linguagem. A obra musical de um povo seria proveniente da lírica, desse desenvolvimento da linguagem a partir do fundo sonoro que expelle as palavras e os conceitos. No entanto, Nietzsche nota que, na estética moderna, a criação da poesia lírica não se baseia no fundo musical, como ele defendia: “Como na modernidade a poesia lírica já não traz mais junto de si sua parte musical, Nietzsche vai contrapor-se às ideias estéticas de uma época moderna que consideram o poeta lírico um artista subjetivo e preso às malhas do eu.” (Lima, 2017, p. 69). O artista lírico idealizado por Nietzsche teria aspectos contrários aos da modernidade, ele teria, por si só, acesso ao fundo dionisíaco da criação musical. Não seria limitado pela sua subjetividade, uma vez que, através da criação musical, ele rompe com as barreiras imagéticas da aparência apolínea. A criação poética do artista lírico, como pudemos analisar no exemplo de Arquíloco, vincula a criação da linguagem e dos conceitos às origens musicais, palavra e melodia são elementos que se acompanham na criação da canção popular.

Porque a melodia lança à sua volta centelhas de imagens, e sua policromia revela uma força selvagem, os solenes rapsodos dos épicos das festas apolíneas, tais como Terpandro, acabaram por condenar a poesia lírica, cuja forma estava marcada pela presença da canção popular, o que provocava o estranhamento naqueles ouvintes acostumados ao *epos*. (Lima, 2017, p. 69-70)

É importante ressaltar que a crítica de Nietzsche se direciona à ópera alemã nos moldes da estética musical moderna, baseada nas imagens e ação. É o exemplo que o autor menciona em *O Nascimento da Tragédia* quando se refere ao problema da relação entre palavra e música. A busca pelo ideal grego da composição musical popular na tragédia foi a tentativa de pensar a criação musical associando música, sentimento, coreografia e palavras. Segundo Nietzsche, os antigos consideravam o estado de excitação musical o berço da palavra na poesia lírica. Era a música que conduzia a inspiração do artista lírico. Ela era a condição para a criação poética, que não dependeria somente do artista para ganhar forma. Essa interpretação se opõe à formação da ópera moderna, que destaca a produção de palavras e imagens na sua elaboração.

#### 4. A LINGUAGEM E O SENTIMENTO MUSICAL.

A esta altura da discussão, podemos dizer que as festividades gregas, segundo Nietzsche, possuem aspectos relacionados a elementos instintivos que encontram expressão na união entre música e palavra. Os cortejos dionisíacos, que reuniam pessoas fantasiadas entoando cantos ritualísticos, são o berço desta expressão estética intuitiva e instintiva. A tragédia surge a partir das manifestações dionisíacas na dança e no canto. É com ela que podemos pensar um processo inconsciente, conforme foi descrito por Nietzsche em *O Drama Musical Grego*. A tragédia grega é composta pela lírica e o sentimento, dois elementos que estão intimamente relacionados ao coro ditirâmico que, por sua vez, canta o sofrimento de Dionísio. O coro ditirâmico é composto por uma junção de gestos, dança e a palavra cantada. O canto evidencia as emoções líricas da narrativa contada pelo coro, as aventuras do personagem principal ganham luz sob a encenação dramática.

Nietzsche aponta o surgimento da ópera como uma tentativa de imitação da cultura clássica grega. A ópera moderna teria sido pensada como uma reprodução da arte trágica, mas sem sucesso: “O que hoje chamamos de ópera, a caricatura do drama musical antigo, surgiu através da imitação simiesca direta da Antiguidade: sem a força inconsciente de uma pulsão enquanto um homúnculo engendrado artificialmente, como um duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical” (VDM, 2005, p. 35). Segundo Anna Hartmann Cavalcanti, os desdobramentos desta construção teórica da ópera moderna produziram um caráter artificial à imitação, que rompe com as tradições populares relacionadas aos elementos culturais que constituem aquilo que seria mais genuíno nas manifestações culturais de um povo:

À medida que se rompe com as tradições da canção popular, que uniam o texto e a música, desenvolve-se o hábito de experimentar separadamente o texto, na leitura, e a música, na audição. Enquanto o grego sentia, na audição, a profunda unidade do som e da palavra, Nietzsche observa que na época moderna quase não se é capaz de experimentar, ao mesmo tempo, texto e música. (Cavalcanti, 2005, p. 85)

A separação entre música e palavra proposta pelos modernos marca uma cisão com o encadeamento entre melodia e palavra tão familiar aos gregos na canção popular. Na tragédia grega, os espectadores experimentam a ligação entre o olhar e a escuta que proporciona a eles uma experiência de contemplação completa. Por sua vez, o espectador moderno, distante da contemplação clássica, experimenta a audição separadamente. A música fica voltada à

audição enquanto o texto se resume à leitura. Não há a união completa entre os elementos que poderiam estar próximos e relacionados em uma só composição: “Estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc” (DMG, 2005, p. 51). Esse distanciamento também revela uma separação entre coração e entendimento, ou seja, entre o querer na composição e o intelecto. Na arte grega o sentido de unidade entre música e palavra cria um “sentimento comum”, dado pela construção da escuta a partir da união entre palavra e música. “A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento, e bastante frequentemente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte” (VDM, 2005, p. 53). Para Nietzsche, a relação entre música e palavra facilita e esclarece a comunicação dos sentimentos. Ela revela a profundidade não só dos sentimentos expressados pela composição do poeta lírico, como também aprofunda e intensifica a ação cênica através do coro.

É dentro desse contexto que Cavalcanti retoma um importante conceito usado por Nietzsche para a compreensão da tragédia grega. Esse conceito é conhecido como “obra de arte total”. Foi mobilizado por Richard Wagner para combater a ideia de uma primazia absoluta da música sobre as outras expressões estéticas: “Partindo da nona sinfonia, onde Beethoven une o canto coral e a orquestra, Wagner desenvolve a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que foi indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da ação e da música sinfônica” (Cavalcanti, 2005, p. 88). A partir do estabelecimento de uma íntima relação do compositor com a filosofia de Schopenhauer, Wagner passa a conceber a música como obra de arte primordial. Por outro lado, havia a amizade com Nietzsche, que também estudou o pensamento de Schopenhauer. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche destaca o papel da música como arte primordial em suas incursões pela estética de Schopenhauer: o coro, enquanto objeto central na dramatização, reflete, por sua vez, a relevância da música para a constituição daquilo que seria a tragédia grega.

Richard Wagner foi fortemente influenciado pelo pensamento musical de Schopenhauer, sobretudo na elaboração de seu *Beethoven*. Em *Beethoven*, Wagner enaltece a concepção da música como obra de arte primordial, adotada por Schopenhauer: “Mas foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que



caracteriza a poesia e as artes plásticas” (Wagner, 2010. p. 13). Seguindo a reflexão de Schopenhauer, ele dirá que a música por si só poderá ser compreendida por qualquer pessoa, em qualquer cultura, pois ela não depende da mediação de conceitos. Esse aspecto diferencia a música da poesia, que depende da formação de conceitos para ser compreendida. A música é apresentada como uma ideia do mundo, que poderia ser desvendada, caso fosse esclarecida através da análise de conceitos. Beethoven é apresentado por Wagner como o músico “cuja obra revelou ao mundo, pela primeira vez, o mais profundo segredo da música.” (Wagner 2010, p. 16) Para analisar a obra do compositor, Wagner considera importante que a concepção que Schopenhauer apresentou acerca da música seja investigada.

Beethoven foi considerado por Wagner como um artista que possuía uma relação intrínseca com a sua nação. Apesar disso, a linguagem musical expressa em suas composições, o elemento sonoro da melodia, poderia ser compreendido em qualquer cultura: “Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações” (Wagner, 2010, p. 08). Grandes poetas, como Schiller e Goethe, representavam um forte elo com a cultura popular alemã pelo domínio e uso da língua. Porém, a criação das obras musicais envolve um outro nível de complexidade e mistério. A intuição e a produção inconsciente são os elementos que proporcionam condições para a criação estética. Sendo assim, o processo de criação do músico é diferente dos poetas, por exemplo. Na criação musical, a própria música é uma ideia do mundo, como foi dito anteriormente: “Nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só se torna representação quando mediada pelo conhecimento” (Wagner, 2010, p. 24). A vontade universal transcende o indivíduo e permite que ele tenha contato com a essência íntima de si mesmo e do mundo. Na criação da melodia ele penetra num sentimento de unidade com o universo, arrisca a possibilidade de elevar o músico como “mais digno de veneração que qualquer outro artista” (Wagner, 2010. p 26) dada a sua capacidade de encantamento através da criação musical e da libertação dos limites da individualidade.

Em um momento de destaque do texto, Wagner relata sua experiência estética de audição numa noite de insônia em Veneza, e noutra ocasião, nas pastagens alpinas de Uri: “O grito agudo e jubiloso de um pastor ressoava pelas vastas dimensões do vale, convidando para a dança de roda.” (Wagner, 2010. p. 27). O grito do pastor, entoando alguma canção popular, proporcionou a Wagner uma experiência sublime. A mesma experiência de

identificação ocorreu num momento semelhante diante do canal de Veneza. Wagner relata o momento no qual um gondoleiro se comunica com outro através de gritos:

De repente, do silêncio mais completo elevou-se potente e rude o lamento de um gondoleiro que acabara de despertar em sua embarcação. Em breves intervalos, ao longo da noite, ele repetiu o seu lamento, até que, do mais distante, um grito semelhante respondeu através do canal, no escuro: reconheci a antiga e melancólica frase melódica que, em seu tempo, deu expressão musical aos conhecidos versos de Tasso, mas que em si é tão antiga quanto os canais de Veneza e sua população. (WAGNER, 2010, p. 26-7)

O que está por trás desses trechos é a concepção wagneriana da música como uma experiência sublime, uma experiência de integração e reconciliação, especialmente quando se trata da canção popular. Temos então a questão da percepção musical do espectador. Ainda no mesmo texto, Wagner usará o exemplo da experiência auditiva numa sala de concertos. A música torna o desenrolar da encenação do espetáculo por si só insignificante: “O efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade” (Wagner, 2010, p. 28). A música é a experiência auditiva de aproximação com o mundo interior de cada espectador. Segundo Wagner, o mergulho no fundo musical é próximo a um estado inconsciente de “clarividência sonambúlica”, oriundo de uma abertura excepcional da percepção às impressões produzidas na vida íntima do organismo, por meio da qual “nos aparentamos de modo imediato à natureza” (Wagner 2010, p. 20). Portanto, a encenação seria uma parte secundária na apreciação do concerto.

Na tragédia grega, repousava no coro essa união das artes que resultava na expressão musical dramática. Ao contrário dos modernos, segundo Nietzsche, os gregos buscavam dar primazia ao coro das representações trágicas. Primeiro vinha o coro, em seguida a interpretação dos atores em cena, e a palavra. “Esse coro contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dionísio e é por isso eternamente o coro *servente*: ele vê como este, o deus, padece e se glorifica, e por isso ele próprio não *atua*” (NT, 2007. p. 58). Anna Hartmann Cavalcanti destaca essa influência do coro na encenação:

Nietzsche esclarece que isso significa, de um lado, como quer S.W Schlegel, que o coro como “espectador ideal” indica e orienta o modo como os acontecimentos devem ser compreendidos. Mas significa, ainda, e de um modo mais fundamental que o coro amplifica e intensifica extraordinariamente a ação cênica, como observou Nietzsche em uma nota desse período, o coro é a “chave do drama” [KSA 7,1(49)] (Cavalcanti, 2005, p. 90)

O coro simboliza a intensificação da emoção na tragédia. Ele garante a intensidade da lírica e a representação dos dramas vividos por Dionísio, como numa união de diversos modos de arte, mas na qual a música tem clara primazia. A tradição grega estava habituada pela apreciação do espetáculo trágico através da música e da palavra. O ritmo da música criava a intensidade necessária para compreender a dimensão dramática que a palavra tentava alcançar através do canto do coro. O fundo sonoro gera variações e níveis de intensidade que estimulam a criação da palavra cantada, como vimos anteriormente. Para os gregos, essa interpretação da música era uma forma de vivenciar e acessar a saga do herói trágico através das suas próprias emoções que eram estimuladas pela dramatização do coro. Assim, a intensidade que o ritmo produz, juntamente com a dinâmica e o conjunto harmônico, comunicavam os sofrimentos que alimentavam o imaginário popular acerca dos heróis trágicos: “O mundo da vontade exigia uma expressão simbólica inaudita. As potências da harmonia, da dinâmica e da rítmica crescem repentinamente com ímpeto.” (VDM, 2005, p. 40) Os espectadores das tragédias vivenciavam a experiência teatral como um lugar de aproximação com os mitos que povoavam o imaginário popular. Era a encenação do coro que dava vida aos anseios que uniam os sentimentos, do povo e dos personagens.

A concepção de uma obra de arte total pensada pelo pintor alemão Anselm Feuerbach, em *Der Vatikanische Apollo*, permitiu a Nietzsche inicialmente um vislumbre em como o coro deveria ser considerado o elemento primordial da tragédia grega, em diversos aspectos. De acordo com essa concepção, a obra de arte não seria limitada a uma expressão singular. Numa citação destacada por Nietzsche, o pintor considera: “Não é de se admirar, que, por uma afinidade eletiva profundamente fundamentada, as artes isoladas se fundam finalmente de novo em um todo inseparável em uma nova festa de reunificação das artes gregas. Seu modelo era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto” (VDM, 2005, p. 42). A tragédia, por exemplo, seria resultado da união da música, poesia, dança e encenação, num conjunto de expressões que se elevam e complementam. De acordo com Cavalcanti (2005, p. 89): “A poesia domina, segundo o autor, a alma do todo, mas não como uma forma isolada e destacada do conjunto trágico. Unindo-se ao coro e à dança, assim como no recitativo, a poesia eleva a expressão do lirismo e do sentimento em todas as nuances”. Sendo assim, a poesia não se destaca do todo, mas potencializa o sentimento na lírica.

Entretanto, na interpretação elaborada por Nietzsche, sobretudo em *O Nascimento da Tragédia*, a música ocupa uma função primordial na tragédia. O coro reflete a essência do

drama trágico, através da união entre melodia e o caráter sentimental da lírica, que se desenvolve em conjunto com o todo. O drama é uma das maiores marcas da canção dionisiaca, e sua essência fica evidente na construção do coro. “Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico, do verdadeiro drama” (NT, 2007, p. 57-58) É através da música que a palavra encontra sua finalidade, a melodia proporciona à lírica a expressão completa da sua essência. E através dessa união, que se dá na formação do coro, o espectador consegue alcançar o estado de contemplação das narrativas dos heróis trágicos. De acordo com Nietzsche:

O primeiro pensamento, portanto, no projeto de um poema dramático tinha que ser: inventar um grupo de homens ou mulheres que tem estreita ligação com os personagens atuante; depois tinham que ser procuradas oportunidades em que as disposições lírico-musicais da massa pudessem irromper. [...] Quando Schlegel o designou como o “espectador ideal”, isso queria dizer somente um lado: antes de tudo é importante que aquele que representa o herói grite através do coro, como através de um megafone, seus sentimentos em uma colossal ampliação ao espectador. Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural. (VDM, 2005, p. 50)

Cavalcanti interpreta o papel da música em *O Drama musical Grego* nos seguintes termos: “A música é compreendida, desse modo, como um meio para um fim, o de transformar em compaixão o sofrimento dos deuses e heróis. Embora esse seja também o papel da palavra, esta não pode cumpri-lo, pois só pode sobre a sensibilidade através da mediação do conceito” (Cavalcanti, 2005, p. 91). Segundo a comentadora, a ação do coro intensifica o sentimento dos personagens. Essa intensificação favorece a empatia do espectador pelo drama vivido pelos heróis trágicos, que conduz a experiência musical através do efeito que a música exerce na construção da cena. Deste modo, a música é o elemento que destaca a potência da palavra.

Cavalcanti ainda aponta que há, neste momento, uma ambiguidade na compreensão nietzscheana do papel da música. Primeiramente, o drama musical é um modo de arte múltiplo, que une diversos outros modos de arte (como a música, a palavra, a dança e a encenação) em uma única obra de arte. No entanto, a música nasce diretamente do coro ditirâmico, que movimenta o sentimento trágico na tragédia grega. É o elemento musical que cumpre o papel central na compreensão da tragédia. Essa tese, que surge explicitamente em *A Visão Dionisiaca do Mundo*, remete à concepção de música de Schopenhauer em *O*

*Mundo como Vontade e Representação*, que foi estudada com afinco por Nietzsche durante estes anos. Nesta concepção, a música ocupa um lugar central no universo das artes. E Nietzsche, inspirado na abordagem de Schopenhauer, também apresenta a música como elemento central na arte trágica.

Agora, veremos alguns aspectos da relação entre música, gesto e sentimento em Schopenhauer, tal como apresentados por Cavalcanti. A linguagem e seus signos são compreendidos pelo autor como instrumentos da razão para o desenvolvimento dos empreendimentos humanos nos mais diversos campos, desde as artes até as ciências. Ademais, segundo Schopenhauer, eles correspondem diretamente à classe das representações abstratas. As representações abstratas incluem os conceitos e a linguagem discursiva, mas não abarcam a dimensão do sentimento, que pode ser expresso em gestos e sons:

Essa discussão sobre o gesto e a palavra, também desenvolvida por Nietzsche em DW, nos permite compreender a distinção elaborada por Schopenhauer entre uma linguagem de palavras e uma de sentimentos. Assim como a linguagem dos gestos, agindo sobre a vontade, tem um alcance maior de compreensão que a de palavras, que age somente sobre o intelecto, Schopenhauer distingue entre o conhecimento abstrato e o intuitivo. (Cavalcanti, 2005, p. 110)

Schopenhauer apresenta a música como a imitação da essência do mundo; ela expressa intimamente a vontade e todas as nuances e movimentos do sentimento. De acordo com Cavalcanti, é o compositor que consegue alcançar a essência da existência através da criação musical, de forma quase inconsciente, através do conhecimento intuitivo. É neste âmbito intuitivo que ficam evidentes as diferenças presentes na criação intuitiva que o compositor domina, rica em sentimentos e destituída do uso da razão: “Desse modo, existe, para Schopenhauer, uma incongruência entre o mundo da linguagem, necessariamente mediado pelo entendimento, e aquele do sentimento, somente acessível por uma intelecção imediata” (Cavalcanti, 2005, p.111). É a partir do conhecimento intuitivo que acontece a criação da melodia.. Durante o momento de inspiração, o compositor acessa intimamente a vontade e o sentir. A inspiração dá sentido ao processo de criação, enquanto a linguagem, por outro lado, está voltada ao entendimento.

Cavalcanti ressalta ainda o paralelo apresentado por Schopenhauer entre música e vontade, de modo que a união dos elementos fundamentais para a formação da música, o ritmo e a harmonia, é compreendida em analogia com os movimentos da vontade. A melodia seria o lugar de manifestação da vontade, em suas possíveis alternâncias de graus:

O ritmo pode ser descrito como quantitativo, pois constitui-se pela duração, enquanto a harmonia é qualitativa, pois está associada à altura e profundidade do som. Ambos têm como base relações aritméticas, isto é, o tempo, correspondendo o ritmo à duração relativa dos sons e a harmonia à rapidez relativa de suas vibrações. A melodia perfeita compõe-se, segundo Schopenhauer, da separação e reconciliação alternadas do ritmo e da harmonia (WII - p. 580 - 581). (Cavalcanti, 2005, p. 112)

Como foi dito anteriormente, a linguagem é um elemento essencial para a formação da tragédia grega. Nietzsche mostra que o ditirambo dionisíaco, constituído pela união entre palavra e canto, é a forma histórica mais originária da tragédia grega. É a partir da linguagem, em seus aspectos gestuais, tonais e conceituais, que podemos compreender a tragédia, assim como a arte dionisíaca. Neste aspecto, de acordo com os estudos de Nietzsche, a linguagem apresenta uma relação íntima com a expressão do sentimento. Segundo ele, a linguagem articulada se divide em gesto e som. Essa análise se dá em torno do ditirambo dionisíaco. “O que interessa a Nietzsche agora é compreender a gênese e o desenvolvimento da arte dionisíaca a partir da articulação entre o aspecto tonal da linguagem, expresso no canto, e seu aspecto gestual, expresso na dança, na gesticulação e na mímica facial” (Mattioli 2016, p. 187). Conforme foi dito anteriormente, o ditirambo foi uma expressão artística grega movida pela influência da cultura popular, das festas populares gregas. Nessas festividades trágicas o poeta ocupa papel de expressão do sentimento musical na composição do canto e também na dança. É na poesia e encenação trágica do ditirambo que se dá a união estética da música (como canto) e da imagem (como gesto):

Agora concebemos o significado da linguagem dos gestos e da linguagem dos sons para a obra de arte dionisíaca No original ditirambo primaveril do povo o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas sim como homem representante da espécie. O fato dele cessar de ser homem individual é exprimido pela simbólica do olho, pela linguagem do gesto, de tal modo que ele passa a falar como sátiro, como ser natural entre seres naturais, em gestos e deveras na linguagem dos gestos intensificada, no gesto da dança. Através do som, todavia, ele exprime os mais íntimos pensamentos da natureza: não somente o gênio da espécie, como no gesto, mas o gênio da existência em si, a Vontade se faz aqui imediatamente inteligível. (VDM, 2005, p. 36)

De acordo com Cavalcanti (2005, p. 119), essas reflexões de Nietzsche acerca do som e da linguagem incorporam um novo elemento na análise: a noção de símbolo. Influenciado por Schopenhauer e Eduard Von Hartmann, Nietzsche aproveita um pouco de tudo aquilo que conseguiu analisar a partir destes autores, especialmente a noção de Vontade e Representação que Hartmann apresenta em *Philosophie des Unbewussten*. Nietzsche dirá que tudo aquilo

que provoca prazer, que causa a sensação de agrado, é favorável à vontade. As coisas que causam desgosto, por sua vez, são desfavoráveis a ela: “Segundo Hartmann, devemos distinguir, no sentimento, dois componentes: o componente propriamente patético e o componente representacional. O primeiro corresponde à moção volitiva, cuja satisfação constitui o prazer e cuja não satisfação constitui o desprazer. No que diz respeito a esta moção volitiva, os prazeres e as dores só se distinguem quantitativamente, ou seja, segundo grau e intensidade” (Mattioli 2016, p. 188). Os estados de vontade se alternam de acordo com as sensações. E os sentimentos correspondem diretamente à vontade, nesses estados oscilantes.

Porém, Nietzsche aponta que a linguagem, especialmente a linguagem verbal, encontra dificuldades para expressar os sentimentos. Nem todos os sentimentos presentes no nosso interior serão externalizados por ela. Em todo caso, ela expressa a parte dos sentimentos ligados às representações conscientes. Outras camadas de vivências e sentimentos não são convertidas pela linguagem verbal na nossa comunicação. Os símbolos comunicados pela linguagem conceitual dão expressão a uma parte pequena dos conteúdos mentais dos quais eles se originam, ficando a maior parte oculta no inconsciente, que não é acessível à linguagem verbal.

Mas além da linguagem verbal, há também outros tipos de linguagem que Nietzsche indica em alguns fragmentos póstumos. Ele apresenta a linguagem gestual como antecedente à linguagem verbal, e discute a possibilidade de compreender o gestual como parte da realização do ditirambo dionisíaco. Para isso, Nietzsche se inspira em Eduard Von Hartmann. De acordo com Eduard von Hartmann, inicialmente, a linguagem gestual parece insuficiente em comparação à linguagem articulada. Em outros momentos, porém, ele parece destacar a importância da linguagem gestual para o desenvolvimento da linguagem verbal. É a partir desta análise que Nietzsche começa a pensar a linguagem gestual como antecedente à linguagem verbal. Ele ainda destaca que é possível obter prazer com o som e a cor: o prazer da cor está no mundo da aparência, enquanto elemento de desenvolvimento da arte apolínea. Os gestos, por sua vez, são considerados uma linguagem simbólica: “Partindo de *Philosophie des Unbewussten*, Nietzsche compreende a linguagem dos gestos como uma linguagem de símbolos universalmente compreensíveis, imediatamente identificáveis pelo olhar, assim como os sons são símbolos imediatos e instintivos.” (Cavalcanti, 2005, p. 124) Ao contrário da linguagem verbal, o gestual, enquanto expressão instintiva, é considerado universalmente compreensível para todos os seres humanos. Trata-se de uma expressão

simbólica e visual. São as representações simbólicas dos sentimentos, que podem ser observados e copiados por outros corpos.

Nas artes apolíneas, Nietzsche entende o gestual por remissão às epopéias que se desenrolam no domínio da aparência. O ator, no drama, cumpre outro papel: o de representar o lado real da aparência, a vontade expressa no sentimento. No caso do artista plástico, a aparência prevalece na sua criação artística, vinculada aos aspectos da arte apolínea. Esses aspectos se opõem ao drama, por exemplo. Na arte apolínea, o artista ameniza a vontade e entra num estado de contemplação desinteressada. No entanto, no drama, o artista busca se aproximar ao máximo da realidade do sentimento: “O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta.” (NT, 2007, p. 43)

Cavalcanti menciona que Nietzsche encara a linguagem dos sons como uma linguagem que está diretamente ligada à vontade e ao sentimento: “Enquanto o gesto representa a superfície do sentimento, suas representações, o mundo fenomênico, o som, por sua vez, simbolizam as formas de prazer e do desprazer, enquanto exteriorizações da aspiração da vontade” (Cavalcanti, 2005, p. 126). Sabemos que a linguagem gestual está no âmbito das representações, como foi dito anteriormente. A linguagem dos sons estaria mais próxima da linguagem gestual do que da linguagem verbal, porém existem algumas diferenças entre elas. O gesto está no âmbito da visão, daquilo que é perceptível através das representações fenomênicas. O som, por sua vez, extrapola todo esse âmbito da simbolização visual: “Se, todavia, o gesto simboliza no sentimento as representações paralelas, sob que domínio são comunicadas à nossa inteligibilidade as comoções da Vontade mesma? Qual é aqui a intermediação instintiva? A intermediação do som.” (VDM, 2005, p. 125)

As reflexões acerca da linguagem gestual e da linguagem sonora serviram como um caminho para o desenvolvimento dos estudos de Nietzsche sobre a tragédia grega, especialmente em torno do ditirambo. A música dionisíaca propriamente dita seria uma expressão do sentimento e da vontade. O grito é o elemento sonoro mais originário analisado por Nietzsche, que surge nas manifestações mais intensas da vontade. Os graus de manifestação da vontade mudam gradativamente, assim como a sua expressão. Na expressão sonora do grito, por exemplo, a vontade está intensamente presente, “como Vontade jubilante



ou angustiada mortalmente, em suma, na embriaguez do sentimento: no grito”. (VDM, 2005, p. 37)

O grito enquanto expressão intensa da vontade seria o estado primordial da linguagem, a origem de todos os símbolos. Cavalcanti comenta alguns trechos de VDM, nos quais Nietzsche admite que a palavra falada é gerada pelo fenômeno da imagem criado no movimento da boca e, ainda assim, ela possui um forte elemento tonal, que mescla inúmeros símbolos. Os símbolos exprimem intensamente o sentimento, tanto por meio da palavra, quanto do gesto. Sendo assim, o conceito aparece como a perda aparente da expressão da palavra. Essa reflexão cabe aos estudos do ditirambo, no canto enquanto expressão do elemento tonal, carregado de sentimento. Surge então a correspondência entre palavras e som, na poesia, um conjunto de palavras gera a melodia. E assim a palavra cantada simboliza o sentimento, dando nascimento à poesia lírica. Sobre o aspecto simbólico da expressão musical, Nietzsche considera todas as linguagens, até mesmo a melodia, como símbolos que representam o estado interno e inconsciente oriundo da vontade. O gesto seria uma representação simbólica carregada de sentimento, no âmbito da imagem. A palavra, por sua vez, deriva de um elo entre música e gesto.

A canção popular é um exemplo dessa união, na construção das histórias e narrativas que acompanham a melodia. No ditirambo, também é possível encontrar esse vínculo entre o canto e a dança. A experiência gerada a partir da união entre representação e som é ocasião para o sentimento dionisíaco. Segundo a comentadora, é o prazer gerado pela empatia dada pela vivência que movimenta o espectador do drama: “O poderoso sentimento de unidade produzido pelo drama possibilita o prazer da compaixão, de cantar junto, despertando através do herói, do outro, os sentimentos de cada um.” (Cavalcanti, 2005, p. 128). No drama, assim como na canção popular, manifesta-se um sentimento de união e proximidade entre o espectador e a obra de arte, não meramente voltada ao âmbito da representação, como ocorre no caso da Epopéia. Essa compaixão é simbólica e comovente, nela é possível acessar a essência da criação.

## CONCLUSÃO:

Neste trabalho, apresentei como Nietzsche, no *Nascimento da Tragédia* e nos textos preparatórios, entende a Canção Popular, tanto na tradição moderna na Alemanha no século XIX, quanto em suas origens na Grécia antiga. A Canção popular grega serviu como inspiração para Nietzsche desenvolver o seu projeto cultural na Alemanha, ressuscitando os aspectos clássicos da cultura grega como uma referência para pensar a música e a poesia moderna. A partir do legado deixado pela tradição de pesquisadores de sua época, Nietzsche encontrou caminhos para elaborar os desdobramentos de uma perspectiva que pensa o nascimento da tragédia a partir do germe da canção popular grega, e a possibilidade de um renascimento da tragédia a partir da cultura regional dos camponeses, trabalhadores e poetas comuns. Sendo assim, a tragédia grega nasce distante de qualquer rastro de erudição, seu lugar de origem é orgânico e tradicional, quase ingênuo. É no seio do povo que Nietzsche enxerga a potência da canção dionisíaca e a sua mais intensa manifestação na tragédia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um Pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

DIAS, Maria Rosa. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. São Paulo: Zahar, 2006.

MATTIOLI, William. *O Inconsciente no Jovem Nietzsche: da Intencionalidade das Formas Naturais à Vida da Linguagem*. Tese (doutorado em Filosofia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*. Tradução de Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação I*. Tradução, Apresentação, Notas e Índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. São Paulo: Zahar, 2010.