

## A CANÇÃO POPULAR E A SUBJETIVIDADE CÓSMICA DE ARQUÍLOCO UMA LEITURA METAFÍSICA

Larissa Medeiros

Doutoranda em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGF, UFRJ).  
Mestre em Filosofia pelo mesmo programa e graduada em Licenciatura em Filosofia  
pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS, UFRJ). É membro da Associação  
Brasileira de Estética e atua como editora de layout na revista Estudos Nietzsche,  
vinculada ao GT Nietzsche da ANPOF."

### RESUMO

Este artigo apresenta uma análise acerca da concepção de canção popular, no período de juventude do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Partindo de trechos de *O Nascimento da Tragédia* (1872), *Homero e a filologia clássica* (1869), *Introdução à tragédia de Sófocles* (1869) e *O drama musical grego* (1870), discutiremos a perspectiva metafísica da concepção de canção popular, a partir da ideia que a música dionisiaca possibilita o reencontro do ser humano com a sua própria natureza. Nietzsche propõe um espelhamento dos caracteres da Grécia antiga na Alemanha moderna, identificando na canção popular o sentido de unidade de um povo, que expressa as suas experiências coletivas por meio do canto. A melodia, em união com a palavra, dá luz a formação dos versos do poeta lírico, cuja figura é parte importante da nossa discussão. Nietzsche considera Arquíloco um artista subjetivo, que exprime o todo nas suas criações. Assim, a canção popular nasce na união entre música e palavra, é considerada a origem da tragédia grega, enquanto uma expressão artística enraizada na experiência coletiva do povo.

### PALAVRAS-CHAVE

Canção popular; poeta lírico; metafísica; música dionisiaca; Arquíloco.

### ABSTRACT

This article presents an analysis of the concept of folk song during the youth of the German philosopher Friedrich Nietzsche. Drawing on excerpts from *The Birth of Tragedy* (1872), *Homer and Classical Philology* (1869), *Introduction to the Tragedy of Sophocles* (1869), and *The Greek Musical Drama* (1870), we explore the metaphysical perspective of the folk song, based on the idea that Dionysian music enables the human being to reconnect with their true nature. Nietzsche proposes a mirroring of the characteristics of Ancient Greece in modern Germany, identifying in folk song a sense of unity of a people, who express their collective experiences through singing. Melody, united with the word, gives rise to the verses of the lyric poet,

whose figure plays a significant role in our discussion. Nietzsche sees Archilochus as a subjective artist who expresses the whole through his creations. Thus, folk song, born from the fusion of music and word, is regarded as the origin of Greek tragedy, conceived as an artistic expression deeply rooted in the collective experience of the people.

#### KEYWORDS

Folk song; Lyric poet; Metaphysics; Dionysian music; Archilochus.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendemos abordar a perspectiva metafísica da música popular. Para tanto, partiremos da concepção de caráter de povo enquanto vontade. Também nos interessa, neste momento, pensar de que modo, a partir da canção popular, acontece a experiência metafísica do ser humano de reencontro com a natureza, com sua força primordial reprimida pela civilização e que é acessada através da experiência musical dionisíaca. Nietzsche busca as origens míticas da cultura alemã. A crença num solo cultural enriquecido, de um povo que reconhece a sua origem mítica, é um dos pontos de partida para Nietzsche, amplamente inspirado na herança da cultura grega, por meio da qual pensa o espelhamento entre os mitos da cultura grega e os mitos da cultura alemã.

A arte representa um importante elemento da cultura, uma expressão intrínseca à vida, como fica evidente no prefácio para Richard Wagner, em que Nietzsche diz: “A arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NT, Prefácio, p. 23). Desse modo, Nietzsche situa a música e o mito na posição central do seu projeto estético, como fundo metafísico que exprime os seus caracteres eternos à luz das particularidades que delimitam cada povo e a sua cultura. Tais caracteres retornam ao longo do tempo, em diversas gerações, e são perpetuados nas vivências e na memória coletiva dos indivíduos. Nesse sentido, o mito carrega a trajetória coletiva de um povo, os acontecimentos que marcaram as mudanças e as vidas dos indivíduos no passado, incorporando as narrativas religiosas e as crenças que são repassadas por uma vasta tradição. Consideramos que parte da identidade de um povo está situada no núcleo dos mitos, como um espelho em que todos os indivíduos olham diretamente através de si mesmos e reconhecem as próprias características. A preocupação de Nietzsche com a relação do povo com a arte fornece indícios para pensar o renascimento de uma cultura

através da força da música popular, carregada de vivências coletivas que se manifestam nos mitos que o povo canta e dança em conjunto.

## A CANÇÃO POPULAR DO PONTO DE VISTA METAFÍSICO

Vejamos como Nietzsche encontra na canção popular uma das expressões mais intrínsecas da cultura, um conhecimento que é compartilhado coletivamente. Temos pistas dessa perspectiva num importante fragmento póstumo da primavera de 1871, no qual Nietzsche se debruça sobre a relação entre música e a palavra:

E como o [poeta] lírico canta seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível para quem não canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências do domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se nós mesmos não cantamos juntos? Somente para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante ela como perante uma música absoluta. (N 1871, 12[1])

O que podemos extrair desse trecho para corroborar nossa leitura? Mencionamos no parágrafo anterior que, na canção popular, as características de um povo ganham voz na medida em que são cantadas coletivamente por aqueles que cantam para si. Nietzsche mostra que a canção popular é compreensível para o povo que canta junto, em outras palavras, ele declara que, tal como acontece com o poeta lírico que canta os seus hinos, o povo canta animado pelos próprios afetos um conjunto de elementos e experiências. Essas construções são particulares de uma cultura, fazem parte da lírica cantada em união pelos indivíduos que cultivam os mesmos hábitos, ideias, crenças e criações. De sua parte, o poeta lírico põe em versos o seu mundo de desejos mais íntimos, que ele compartilha com todo o gênero humano, mas que surgem sob o efeito da inspiração de acordo com as próprias necessidades de criação. A lírica não seria pensada para entreter o ouvinte: ela será compreendida por quem se coloca perante a ela cantando junto, produzindo significado para aqueles que fazem parte do povo. O ouvinte, incapaz de imergir na atmosfera de encantamento produzida pelo poeta, não compreenderá o conjunto de símbolos e a linguagem cantada por ele. Nietzsche assim descreve o canto do poeta: “O lírico canta ‘como canta um pássaro’, sozinho, pela mais íntima necessidade, e tem que emudecer se um ouvinte vem inquisidoramente ao seu encontro” (N 1871, 12[1], p. 180).

A combinação desses apontamentos de Nietzsche nos leva a pensar que a canção popular apresenta particularidades para quem canta, baseadas nas características de sua cultura. São aspectos particulares que diferenciam os povos nas suas singularidades. Temos em mente que a canção popular reflete o sentido de unidade de um povo, perpassado pelas circunstâncias nas quais ele está inserido. As individualidades dos povos se evidenciam no curso dos acontecimentos que marcam sua história, e que passam a se inscrever no conjunto de símbolos que retroalimentam as suas vivências.

Poderíamos perguntar, agora, qual seria o vínculo entre a origem da canção popular e a concepção de vontade. Para responder a essa questão, voltemo-nos à preleção Homero e a filologia clássica. Homero é apresentado por Nietzsche como um indivíduo genial que, por meio das suas criações, manifesta as vozes de um povo. Desse modo, a criação da poesia nacional dependeria da existência de um indivíduo capaz de reunir em suas poesias o canto de inúmeros outros indivíduos que fazem parte do povo. A poesia popular irradia uma essência que é compartilhada por camponeses, artesãos e trabalhadores. É como se o poeta, nesse caso, fosse uma figura que representa a unidade poética de uma nação: por meio dela, cada indivíduo que se exprime na massa popular [*Volksmasse*]. Assim, Nietzsche sugere que uma geração inteira de indivíduos se esconde por trás da figura do poeta, e a poesia nacional reúne uma pluralidade de vozes de aedos que cantam em conjunto. Para ele, nota-se que a figura de Homero manifesta a vontade popular, mobilizada pelas massas que se manifestam em coletivo na poesia e na música: “aqui devia ter entrado em ação um poder mais profundo e originário que o de cada indivíduo criador isolado, a nação [*Volk*] mais venturosa em seu período mais venturoso devia ter gerado aqueles poemas incomparáveis na vivacidade suprema da fantasia e da força de criação poética” (HFC, p. 188).

Para Nietzsche, a noção de caráter de povo seria uma acentuação da vontade, que delimita nuances e singularidades em um ato de exteriorização particular. Ele lança mão, nesse contexto, de um modelo tipológico, inspirado em Schopenhauer e Burckhardt, para pensar as características próprias que distinguem os traços de um povo e se repetem ao longo da história. É pela noção de “vontade popular” que ele marca essas diferenciações entre os mais diversos povos, identificando-a ao fundo íntimo da existência que expressa os impulsos das massas nas épocas, em variados contextos - como acontece no caso do povo grego, por exemplo. Os gregos se diferenciam dos demais povos graças à vontade helênica, a essência metafísica presente nas artes e na cultura. É por um ato metafísico dessa vontade que se dá o emparelhamento dos

impulsos apolíneo e dionisíaco, numa união que é ocasião para o nascimento da tragédia grega. (NT 1, p. 24). Ao conceber a cultura grega pelas lentes da teoria dos tipos e das grandes individualidades históricas dos povos, Nietzsche pensa o retorno da manifestação dos caracteres do povo grego na cultura alemã moderna, por meio do resgate dos mitos e da música dionisíaca.

Desse modo, a canção popular enquanto criação musical de um povo, tem origem a partir da vontade, que se faz sentir nos afetos transmitidos na sua música. Ao dar à luz a canção popular, o poeta lírico imprime na sua criação a união de vozes e desejos coletivos dessa massa popular, na qual se expressa a comunicação entre a essência metafísica do povo e a essência metafísica do mundo. Os indivíduos que fazem parte do povo cantam juntos e compreendem essa canção, pois ela representa um caráter metafísico presente em cada um deles: há uma profunda identificação coletiva com a criação do poeta lírico, que acessa a vontade mesma e expressa o fundo da existência na sua música.

Assim, o canto do poeta lírico é acompanhado pelo canto do seu povo. Nascida da união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, a canção popular promove uma profunda identificação do ouvinte com a linguagem, o canto e reacende nele as memórias atemporais de sua pátria natal, figurações apolíneas arquetípicas que nascem da torrente do dionisíaco. A palavra, assim como a imagem, está sob o domínio do princípio apolíneo, que delimita a formação dos conceitos e da linguagem, enquanto o impulso dionisíaco rege a música e a melodia, como veremos na próxima seção. Rompendo as barreiras da individuação estabelecidas pelo impulso apolíneo no âmbito dos fenômenos, o poeta lírico entra em contato com a essência íntima da existência, a qual Nietzsche nomeia como Uno-primordial. Nas palavras de Nietzsche:

[...] Sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. (NT 6, p. 45)

Nietzsche escreve, nessa passagem, que a canção popular se propaga entre os povos. Se, como afirmamos antes, o caráter de povo enquanto vontade delimita as particularidades dos povos e a música de cada um deles, por trás de todos eles ecoa a música universal da vontade cósmica ou do Uno-primordial. Assim, vemos a canção popular como fruto da expressão subjetiva e cósmica, relacionada à vontade, que fala através do poeta lírico nas criações que irrompem do solo da cultura. A duplicidade da

ligação entre palavra e música dá vida a essa expressão artística, que traduz em símbolos todo um universo de vivências míticas. Em uma importante passagem ainda do fragmento póstumo da primavera de 1871, Nietzsche argumenta: “A música de cada povo começa inteiramente em aliança com a lírica e, muito tempo antes de se poder pensar em música absoluta, ela percorre nessa união os mais importantes degraus de sua evolução” (N 1871, 12[1] p. 170).

Em outro trecho do mesmo fragmento, Nietzsche aponta: “Por meio do mundo simbólico dos afetos, o lírico interpreta para si a música, enquanto ele mesmo, no repouso da intuição apolínea, está descarregado daqueles afetos.” (N 1871, 12[1], p. 177). Podemos notar, aqui, a dimensão que a música ocupa na criação do poeta lírico. Em primeiro lugar, atentemos ao que Nietzsche diz a respeito da interpretação da música realizada pelo poeta lírico. Pouco depois dessa passagem, ele declara que o poeta lírico não é estimulado unicamente pelas figuras e palavras do texto. Antes, o poeta seria invadido por um estado de excitação musical que surge como o fundo daquelas palavras na canção. Como argumenta Rosa Dias: “Quando um músico faz música para um poema, não se inspira nem nas imagens, nem no conteúdo sentimental do texto. Quando isso se dá é porque o poema por si mesmo já era musical [...]” (DIAS, 2005, p. 75). No entanto, o que chama a nossa atenção nesse texto é justamente o fato de que a canção popular necessita da relação entre a palavra e a música para existir. O que está em destaque na análise de Nietzsche é justamente a importância dessa união para a poesia lírica.

O êxtase gerado pelo impulso dionisíaco é propício à criação da música, porém ele não atuará sozinho na canção popular: as palavras tornam o texto compreensível para quem canta. Podemos dizer que, na canção popular, as palavras manifestam a dimensão simbólica que o impulso apolíneo produz através de imagens oníricas que surgem para o poeta durante a sua criação. A melodia é o berço da poesia e externaliza ao seu redor as imagens, que brotam desse êxtase dionisíaco de criação. No texto da seção 6 de *O Nascimento da Tragédia*, a posição de Nietzsche fica evidente: “Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música [...]” (NT 6, p. 46). Portanto, se por um lado, não há canção popular sem música, por outro, ela tampouco é possível sem a linguagem da palavra. Mas Nietzsche é claro no que diz respeito à primazia da melodia perante a palavra: “Com isso, assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a

imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música.” (NT 6, p. 46)

Em suma: a canção popular representa a união necessária entre os impulsos naturais de criação, o apolíneo e o dionisíaco. Na abordagem metafísica, é necessário levar em consideração que tanto a canção popular quanto a tragédia grega nascem à luz deste par de impulsos. Rosa Maria Dias chama atenção para essa união: “Dessa forma, antes de haver a união entre música e palavra, do dionisíaco e do apolíneo na tragédia, haveria na música o encontro desses dois opostos, que têm propósitos artísticos diferentes.” (DIAS, 2005 p. 35). Os afetos que a canção popular mobiliza estão relacionados diretamente à vontade: num primeiro nível, à vontade coletiva do povo; num nível ainda mais profundo, à vontade como essência metafísica da natureza em geral.

Para dar continuidade à nossa argumentação, de acordo com as hipóteses, vejamos como a canção popular possibilita o reencontro dos indivíduos com o seio materno da natureza. Discutimos nos parágrafos acima a união da música e da palavra na formação da canção popular por meio dos impulsos de criação apolíneo e dionisíaco. Podemos dizer que, mais uma vez, Nietzsche dialoga com a Metafísica da Vontade de Schopenhauer na conceitualização desses dois impulsos. Tais impulsos correspondem, grosso modo, aos conceitos de vontade e representação da metafísica de Schopenhauer, embora Nietzsche desenvolva uma mudança no sentido tradicional de metafísica e situe o artista na posição central de seu projeto. Vejamos como Nietzsche apresenta esses impulsos de criação no seu projeto metafísico.

O impulso apolíneo corresponde ao âmbito das representações e dos conceitos. De acordo com a herança metafísica de Schopenhauer, o apolíneo representa o mundo dos fenômenos, ou seja, das representações empíricas situadas no tempo e no espaço. Entre os gregos, Apolo é reconhecido como o deus da justa medida e, na música, ele representa o ritmo. Para Nietzsche, Apolo seria o deus da harmonia das formas, do sonho e da individuação, que dialoga com o conceito de “*principium individuationis*”: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante parte da poesia” (NT 1, p. 25). Conforme podemos notar neste trecho, o impulso apolíneo corresponde ao mundo da poesia e das palavras, que através das criações do poeta refletem o universo onírico de Apolo, o deus resplandecente das belas formas.

É importante destacar que o impulso apolíneo na tragédia grega corresponde à encenação e à palavra cantada, enquanto o dionisíaco representa o fundo musical. Ele delimita as formas dos indivíduos no tempo e no espaço e é responsável pelas aparições que são apreendidas pela percepção. Sendo assim, tal impulso projeta imagens oníricas que surgem na percepção do poeta, enquanto a música cria condições para a criação dos versos. No estado do sonho, as imagens oníricas provenientes do impulso apolíneo se manifestam causando a sensação de agrado ou de desagrado nos indivíduos e, no caso do poeta lírico, essas imagens se transformam em poesias. Rosa Dias caracteriza o mundo do sonho apolíneo:

O sonho é a força artística que se projeta em imagens e produz o cenário das formas e figuras. Apolo é o nome grego para a faculdade do sonhar; é o princípio de luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador, que tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. (DIAS, 2005, p. 26)

Como podemos notar nesse comentário, o impulso apolíneo concebe a organização em meio ao caos do transe dionisíaco. No estado do sonho, ocorre a projeção de imagens que se propagam na percepção do indivíduo. Algumas destas imagens são intrinsecamente agradáveis, harmônicas e são observadas com prazer. Outras, apesar de seu caráter doloroso ou tenebroso, têm seu efeito negativo dissipado pelo brilho da bela aparência apolínea. Na seção 1 de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche elabora: “Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório.” (NT 1, p. 26) e complementa: “Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (NT 1, p. 26).

A serenidade é outro aspecto do impulso apolíneo. Apolo é o deus que projeta harmonia diante dos conflitos do mundo, busca o equilíbrio não apenas das formas: ele concebe uma justa medida para todas as coisas que existem. Sob a serenidade apolínea, a vida ganha harmonia e equilíbrio nas mais diversas circunstâncias dolorosas, pois Apolo ordena tudo aquilo que atormenta o ser humano com a sua capacidade de lidar com os conflitos e estabelecer leis. O contraste entre a realidade da vida cotidiana e do mundo resplandecente de imagens apolíneas do sonho revela a aptidão divinatória de Apolo, que apresenta uma imagem digna da vida (NT 1, p. 26). Sob o olhar solar de Apolo, a vida ganha a tranquilidade que emana desse deus das aparências, manifestando a beleza em todas as formas que existem. Apolo transmite uma visão harmoniosa e



tranquila nas artes mais esplêndidas. É a ele também que Nietzsche remete o conhecimento racional, que organiza esquematicamente os fenômenos regidos pelo princípio de individuação, lançando um véu sobre o terror da existência, como veremos a seguir.

Diferentemente de Apolo, Dionísio é o deus do êxtase e da melodia. O impulso dionisiaco rompe com o princípio de individuação e dissolve as barreiras das aparências dadas pelas representações, conduzindo o artista ao sentido íntimo da existência, a vontade. O êxtase do rompimento do princípio de individuação apresenta ao ser humano o lado da existência que entra em contato com os seus maiores medos. Surge um estado de êxtase e terror perante o fundo mais íntimo de toda existência, que é revelado pela embriaguez. Nesse momento, a serenidade apolínea é afastada e não há mais justa medida para os conflitos da vida: resta o caos e as intensidades.

Libertos dos limites do princípio de individuação, os artistas acessam um estado de transe que proporciona a união dos seres humanos. Nesse momento, todas as barreiras são derrubadas, e Nietzsche se refere a esse fundo pré-individuado (a vontade de Schopenhauer) pelo termo Uno-primordial. Assim, o Uno-primordial é alcançado através do êxtase dionisiaco, quando o indivíduo ultrapassa todas as barreiras das imagens e dos conceitos e vivencia um estado de união com o todo. A embriaguez dionisiaca promove essa união de todos os seres nas festividades primaveris de culto ao deus Dionísio, que reúnem multidões para cantar e dançar os seus hinos. Esse êxtase dionisiaco proporciona a criação musical: imerso nesse estado, o artista dionisiaco rompe com o mundo dos conceitos e se desvencilha do princípio de individuação. Nietzsche descreve esse estado de êxtase, na seção 1 de *O Nascimento da Tragédia*, nos seguintes termos:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como um membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NT 1, p. 28)

Nesse trecho, fica evidente o estado de conexão dos seres humanos por meio do transe que possibilita o acesso ao Uno-primordial e a reconciliação dos indivíduos com a sua natureza (NT 1, p. 28). É o estado de transe dionisiaco que proporciona aos seres a experiência de união com a existência. No caso do artista, ocorre o arrebatamento que

sintoniza o indivíduo à essência íntima da existência e, nesse momento, ele esquece a sua identidade e torna-se parte de uma comunidade de seres ávidos pela criação, cujo fruto manifesta todas as forças artísticas do seio da natureza. Assim, é alcançado o princípio de toda vida, e a vontade metafísica revela ao artista o núcleo originário de criação, que dá à luz tudo que existe. O artista repete então, na sua criação, o ato de criação do próprio mundo. E é na música que essa torrente criadora se exterioriza esteticamente, carregando consigo o ouvinte, que participa agora desse ato. O arrebatamento dionisíaco se dá como uma experiência coletiva de encantamento e transmutação, na qual o artista dionisíaco concebe a criação da melodia e a transmite ao ouvinte.

Nietzsche se preocupou em mostrar que a melodia é o elemento nuclear no nascimento da canção popular grega. Preocupou-se igualmente em mostrar que essa canção se originou nas festividades dionisíacas através da embriaguez: “Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria [...]” (NT 1, p. 27). Na canção popular, essa manifestação genuína do povo grego, os indivíduos entoam hinos em louvor a Dionísio, experimentando o êxtase narcótico que mobiliza as massas num canto coletivo.

Se o apolíneo e o dionisíaco são impulsos naturais ou “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza” (NT 2, p. 29), o que o artista faz ao criar é se colocar como um “imitador” que transita entre os dois impulsos e cria a partir deles. Não apenas como um artista apolíneo, ou como artista dionisíaco: o artista imita um processo da natureza, em que ela cria e destrói as aparências (DIAS, 2005, p. 30). Nas palavras de Nietzsche: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim - como por exemplo na tragédia grega - enquanto artista ao mesmo tempo onírico e estático [...]” (NT 2, p. 29).

Essa mesma ideia aparece no fragmento 12[1] nos seguintes termos: “A ‘vontade’, como a mais originária forma da aparência, é objeto da música: nesse sentido, ela pode ser denominada imitação da natureza, porém na forma mais original da natureza” (NT 1871, 12[1], p. 176). O poeta lírico acessa a vontade, compreende a natureza e por fim traduz esse fundo íntimo da existência na poesia, para o seu ouvinte. Na próxima seção, buscaremos descrever em mais detalhes como se dá o processo no qual o poeta lírico, no estado de transe dionisíaco, traduz a melodia em palavras, ou,

para usar novamente um termo chave para Nietzsche, busca fazer com que as palavras imitem a melodia.

### **A CANÇÃO POPULAR E A POESIA LÍRICA: A SUBJETIVIDADE CÓSMICA DE ARQUÍLOCO**

Dando continuidade aos tópicos discutidos na seção anterior, investigaremos a relação entre música, palavra e dança na canção popular. Também pretendemos discutir a forma e a estrutura da canção popular, além de apresentar o seu principal expoente antigo: o poeta lírico Arquíloco. Nossa análise se inicia com uma abordagem acerca do papel da melodia e as reverberações dela na formação dos versos. Como vimos, a melodia, representada por Dionísio, é primogênita na criação da canção popular e da tragédia grega, ela é o fundo que sustenta a criação das palavras e que corporifica esteticamente o processo de nascimento das formas do mundo fenomênico: “A canção popular, antes de mais nada, se apresenta como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NT 6, p. 45). Além disso, precisamos destacar que a forma estrófica da canção popular nasce a partir de uma relação entre a música e a palavra. É essa mesma união que funciona também como alicerce para a formação da tragédia grega. Nela, a experiência auditiva dos espectadores era conduzida pelo coro, que cumpria um papel de destaque no espetáculo trágico, em junção com a encenação dos atores em palco: “A tarefa principal é estabelecer a natureza do coro trágico, uma vez que é claro pela tradição antiga que a tragédia se originou no coro e uma vez consistiu apenas no coro” (SILK, STERN, 1981, p. 68. Tradução nossa).

Ao fazer remontar as origens da tragédia à canção popular e buscar um paralelo compreensível ao homem moderno para a canção popular antiga, Nietzsche cita a coletânea de canções populares alemãs *Des Knaben Wunderhorn* (a corneta mágica do menino) dos romancistas alemães Clemens Brentano e Achim von Arnim. Seguindo a tendência de uma vasta tradição de pesquisadores e autores de meados do século XIX, Nietzsche também volta seu interesse a essas canções tradicionais do interior da Alemanha, que caracterizam uma tradição popular e antropológica (BURNHAM, JESINGHAUSEM, 2010, p. 65). A busca pelas origens do popular, tanto na música quanto na poesia, representa parte de uma pesquisa realizada por diversos intelectuais da época, como o filósofo Johann Gottfried Herder, que reuniu os resquícios de

músicas, poemas e contos de camponeses numa coletânea. No caso de Nietzsche, o exemplo de *Des Knaben Wunderhorn* expressa um interesse estético na leitura e interpretação da coletânea, que ostenta o estilo da canção popular moderna, no qual conta menos o interesse em destacar o elemento “nacional” dessas canções, do que a tentativa de ver nelas um fruto legítimo de uma cultura: “Seu uso por Nietzsche é sobretudo estético e talvez até mesmo antigermânico - a despeito de sua idolatria pelo drama musical wagneriano, que não é isenta de tensões, mesmo se nos restringirmos a’ O Nascimento da Tragédia.” (BURNETT, 2021, p. 37).

Desse modo, seria possível afirmar que a canção popular se apresenta como uma manifestação por excelência da música dionisíaca, na qual a melodia, sendo universal e primeira, apenas tolera que a palavra permaneça junto de si. A melodia é o fundo primordial a partir do qual as palavras afloram, e a linguagem apenas se propõe a imitá-la na criação da poesia lírica. Como argumenta Nietzsche: “Toda essa discussão se prende firmemente ao 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 6, p. 48). Desse modo, a música se deixa acompanhar por conceitos que a imitam, mas ela não necessita das palavras e imagens para existir, pois é ela é o fundo a partir do qual as palavras são geradas.

Dito isso, vale sublinhar que há uma relação entre música, palavra e dança que se desdobra na canção popular e na tragédia grega; uma relação que se expressa diretamente na encenação trágica e no coro ditirâmico, como veremos em *O drama musical grego*. A arte trágica promove a ligação de várias expressões artísticas, reunindo, nas festividades gregas das grandes dionisíacas, um público pronto para apreciar a união das expressões simbólicas em palco, mesclando a dança ao canto. Ao assistir às encenações, os espectadores vibravam com fervor e refugiavam-se de sua vida pública (DMG, p. 42). Ao contrário do homem moderno, os gregos não buscavam uma mera distração na contemplação da arte. Nietzsche assim descreve essa experiência, cujas raízes remontam às procissões de bacantes que vagavam pelos bosques: “Trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza na aproximação da primavera.” (DMG, p. 20). Nessa pulsão, os espectadores eram tomados por um estado de ânimo entusiasmado e contemplavam cada espetáculo trágico como se fosse a primeira vez.

O coro ditirâmico cantava os sofrimentos de Dionísio, o grande herói em palco. Ele conduzia os acontecimentos de acordo com as manifestações líricas criadas pelo poeta, e se punha em diálogo com os atores encarregados de incorporar a presença deste grande indivíduo em palco. A dança era outro elemento presente na encenação, que incorpora em gestos a expressão da poesia: “Foi o coro que prescreveu os limites da fantasia do poeta que se mostra na tragédia: a dança religiosa do coro, com o seu andante solene, circunscrevia o espírito inventivo de costume sobremaneira animado do poeta [...]” (DMG, p. 23). Desse modo, o coro tinha condições de manifestar plenamente o drama musical em uma combinação de união entre música, dança e a palavra cantada. O canto dá à luz as emoções líricas exprimidas pelo coro, num entrelaçar de manifestações artísticas que se complementam e se expandem. Desse modo, Anna Hartmann Cavalcanti comenta esse estado de complementaridade entre poesia, canto e dança: “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” (CAVALCANTI, 2005, p. 89).

Notamos que o drama é uma expressão artística formada por diversos elementos, formando um único modo de arte. É importante destacar que Nietzsche mobiliza o conceito de “obra de arte total”, pensado pelo compositor alemão Richard Wagner. Tal conceito se apresenta ainda em *O drama musical grego*, quando Nietzsche caracteriza o drama antigo e a apreciação estética dos espectadores modernos. A adoção do termo foi, em certa medida, importante para que Nietzsche estabelecesse o coro como o elemento central da tragédia, tendo em vista, no coro, estão unidas a mímica facial, gestual, a dança e a música cantada com palavras, incorporando a comunhão de todas essas expressões de arte. Em Wagner, esse conceito surge com o intuito de articular a música na qualidade de uma arte singular que, ainda assim, está acompanhada pela dança, poesia e a palavra cantada (CAVALCANTI, 2005, p. 88).

Deixemos de lado momentaneamente *O drama musical grego* para nos voltarmos aos principais representantes dessa tradição popular entre os gregos. Trata-se de um ponto relevante para a nossa análise, que surge na seção 5 de *O Nascimento da Tragédia*, na qual Nietzsche acompanha os rumos que a união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco tomaram no mundo helênico. Ele cita os poetas Arquíloco e Homero como exemplos de progenitores (NT 5, p. 40) da poesia grega, que se destacam

pela originalidade das suas criações poéticas: “[...] com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior.” (NT 5, p. 40). Os dois poetas também servem como referências para pensar determinados contrastes entre a poesia épica e a poesia lírica. Temos Homero, um poeta épico, considerado por Nietzsche como um artista naif apolíneo, que narra as trajetórias dos heróis gregos, suas vitórias e seus mitos. Homero emprega nas suas epopéias um estilo que reúne imagens representando a grandiosidade e o esplendor das conquistas dos heróis. Assim, o poeta épico é considerado um poeta objetivo: “Por “objetivo” entende-se um poeta (como Homero) que escreve sobre outras pessoas e lugares (sejam reais ou imaginários).” (BURNHAM, JESINGHAUSEN, 2010, p. 62). A relevância de Homero para a cultura grega, como ponto de união de várias tradições orais, é um dos temas principais discutidos por Nietzsche em Homero e a filologia clássica, como vimos no capítulo anterior.

Analise agora a figura de Arquíloco, o poeta subjetivo “servidor das musas” (NT, 5, p. 40), que aparece entre as seções 05 e 06 de *O Nascimento da Tragédia*. Considerado o primeiro poeta lírico na Grécia, Arquíloco é conhecido pela expressão do seu “eu” nas poesias. Sua contribuição para a história da canção popular é fundamental, pois ele foi o responsável por introduzir a canção popular, antecessora histórica da poesia lírica, na literatura. (SILK, STERN, 1981, p. 68) Nietzsche começa atribuindo à Arquíloco as criações relacionadas aos desejos íntimos dos seres humanos, representados nos anseios e paixões que o artista carrega no seu “eu”: “Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz ‘eu’ e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos.” (NT 5, p. 40). O poeta lírico é “possível enquanto artista”, pois suas paixões não são apenas movimentos subjetivos de uma alma individual, mas expressões da vontade universal. Podemos dizer, portanto, que o poeta lírico é um artista dionisíaco que, realizando a junção entre música e palavra, se concilia ao Uno-primordial através das suas dores e paixões mais profundas, buscando reproduzi-lo nas suas criações musicais. Num trecho da seção 05, Nietzsche esclarece:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com a 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 olhe torna visível, como numa imagem similiforme do sonho, sob a influência apolínea do sonho. Aquele afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado.(NT 5, p. 41)

De acordo com o trecho anterior, podemos notar que, durante o processo de criação, a música torna-se visível como imagens oníricas no interior do artista lírico, sob a influência do impulso apolíneo, criador do sonho. Assim acontece o espelhamento da dor primordial na música (NT, 5, p. 41), e o poeta lírico acessa o sentido íntimo da existência como um artista dionisíaco, ao passo que visualiza essas imagens oníricas que emanam do seu “eu” sob efeito da transfiguração apolínea. O arrebatamento proporcionado pelo êxtase dionisíaco permite que o artista objetive os seus desejos mais íntimos na criação lírica. A essa altura, o artista renuncia a sua subjetividade empírica enquanto se torna parte do todo, um só com o Uno-primordial. No entanto, as imagens que emanam do interior do poeta lírico não se confundem com a produção de imagens do artista épico, que apenas produz imagens agradáveis e belas. No caso do poeta lírico, ele começa descrevendo uma experiência de criação na qual estabelece uma união com os seus poemas, expressando o seu lado mais profundo e íntimo nas criações.

Outro ponto que chama a nossa atenção é a maneira como Nietzsche atribui a Arquíloco as criações dos ditirambos dramáticos que darão origem às tragédias. Ele explica: “O encantamento dionisíaco-musical do dormiente 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 5, p. 41). Arquíloco seria o primeiro lírico entre os gregos que expressa nas suas criações a presença de Dionísio e as Mênades, espelhamentos míticos da vontade com a qual ele se fundiu. Assim, diferentemente das imagens projetadas pelo poeta épico, essas imagens nada mais são que um espelho dele mesmo: “[...] as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio” (NT, 5, p. 42).

Nietzsche aborda a figura de Arquíloco também em outros textos. Em Introdução à tragédia de Sófocles o poeta grego aparece como um poeta popular, que, com sua música dionisíaca, atua fora do contexto litúrgico dos ritos: “Mas a poesia lírica e a música dionisíaca tinham, entretanto, dado origem a gênios isolados: Arquíloco, Olímpio. Elas são inteiramente populares, não sacerdotalmente monádicas.” (ITS 2, p. 34). Deste modo, Nietzsche introduz o indivíduo como o centro das criações musicais,

enquanto artista e espectador. Ele desloca a música e a poesia dos ritos religiosos, e reconhece o caráter subjetivo dessas criações artísticas, que escapa dos aspectos sacralizados:

Com Arquíloco, a subjetividade começa a se expressar liricamente. A canção popular com ele se consoma. O caráter da poesia compreende a vida social. Ao lado dessa música sacralizada corporativa e da canção popular subjetiva houve então um elemento totalmente móvel, não associado a nomes: a poesia popular de massa durante as fascinantes demoníacas dionisiacas, nas quais irrompia toda a embriaguez dos sentimentos superiores. (ITS 2, p. 36)

Gostaríamos de chamar atenção para o papel de Arquíloco como artista subjetivo que consoma a canção popular das festividades religiosas e resgata um contexto social que foge da dimensão sacralizada regida pelo sacerdócio. Aqui, música e poesia não eram usadas a favor dos ritos religiosos incorporados na tradição grega; Arquíloco marca a criação da poesia popular das massas, que falam através da subjetividade do poeta lírico (ITS 2, p. 42). Ainda em Introdução à tragédia de Sófocles, Nietzsche dirá que a poesia das massas se expressava nas dionisiacas, os cantos agrários de louvor à Dionísio, marcados pelo apelo popular enquanto uma música do povo. A tragédia surge logo depois (ITS 2, p. 43) como uma expressão dessa massa de poetas dionisiacos, indivíduos que fazem parte de uma vida social,. Para Nietzsche, a tragédia se desenvolve enquanto o elemento dionisiaco se intensifica nela, e, com a poesia popular dionisiaca se convertendo em ditirambo dramático, essa música natural mais tarde se fixa na forma da tragédia grega (ITS 2, p. 43).

Retomando a análise da seção 5 de *O Nascimento da Tragédia*, notemos que Nietzsche afirma, no terceiro parágrafo, que Arquíloco seria uma visão do gênio universal, a expressão de sua dor e sofrimento. Nas palavras de Nietzsche:

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta. (NT 5, p. 42)

Este não é o único momento do texto em que Nietzsche emprega a expressão “gênio universal”, que remonta ao vocabulário do romantismo alemão. Babette Babich comenta: “[...] é a referência ao “gênio do mundo” que muitos comentadores que abordam esta questão traduzem em termos de Ur-Eine” (BABICH, 2016, p. 110. Tradução nossa). Pensamos que Nietzsche estabelece, mais uma vez, um diálogo com a metafísica da vontade de Schopenhauer, quando evoca o Uno-primordial



para descrever o artista Arquíloco enquanto a expressão da essência íntima do universo, o fundo oculto pelas aparências dadas pelas representações do impulso apolíneo. Apesar de se distanciar da ideia schopenhaueriana de que a poesia lírica tem sua origem na tensão entre os movimentos interiores da vontade individual e o silenciamento da vontade na contemplação na paisagem exterior, é da metafísica da música de Schopenhauer que ele parte para explicar essa origem. Enquanto artista lírico, Arquíloco expressa nas suas criações a dor da existência, que está presente em todos os seres humanos. Podemos dizer que, durante a criação da poesia lírica, Arquíloco não é mais meramente um indivíduo: ele torna-se parte do todo e, como artista dionisíaco, acessa diretamente o Uno-primordial.

A fim de contextualizar o diálogo de Nietzsche com Schopenhauer, vale retomar aqui o conceito de vontade desenvolvido por ele. Segundo Schopenhauer, as representações não proporcionam o conhecimento da essência íntima do mundo; essa essência está além delas e se identifica àquilo que o sujeito reconhece em si como vontade: “[...] e tal palavra recebe o nome de vontade. Esta, e somente esta, fornece-lhe a chave para a sua própria aparência, manifesta a significação, mostra-lhe a engrenagem interior do seu ser, do seu agir, dos seus movimentos” (MVR, 2013, 8, p. 116 - 117). A vontade, então, é uma essência metafísica que não está presente no tempo e no espaço, mas que se manifesta em todos os seres, em diferentes graus. Ela não é delimitada pelo princípio de razão e se expressa numa pluralidade de aparições situadas no mundo concreto. A vontade é una e indivisível, está presente no todo e em cada ser que habita o universo, manifestando-se nos mais altos graus nos seres humanos.

Por não estar submetida ao princípio de razão, não é possível acessar a vontade através das representações. Ela se apresenta por meio da vivência direta dos movimentos do corpo do indivíduo e é afetada pelos mais diversos estímulos, dando sinal de si nos sentimentos de dor e prazer. Assim, o corpo, como objeto imediato, é o ponto de partida para o conhecimento da vontade: “Sim, corpo inteiro não é nada mais senão a vontade objetivada, que // se tornou representação.” (MVR, 2013, p. 117). Deste modo, os atos da vontade se exteriorizam em atos do corpo, e todos os afetos que atravessam o corpo podem afetar diretamente a vontade, causando agrado, ou desagrado. É necessário destacar que a vontade se apresenta no corpo em movimentos isolados, de forma fragmentária através das ações, mas não em sua totalidade: “Conheço minha vontade não no todo, como unidade, não perfeitamente conforme sua essência, mas só em seus atos isolados, portanto no tempo [...]” (MVR, 2013, p. 119).

Schopenhauer dirá que o gênio, na música, tem acesso privilegiado à vontade, esse conteúdo da existência que é inacessível através do conhecimento das representações para o homem comum. O gênio é capaz de acessar a vontade a partir do conhecimento intuitivo, destituído de razão, na medida em que se faz puro sujeito do conhecimento, contemplando a vontade cósmica ao mesmo tempo em que se liberta de sua vontade individual: “[...] isto é, deixar de lado o próprio interesse, o próprio querer e os seus fins, com o que a personalidade se ausenta completamente por um tempo, restando apenas o puro sujeito que conhece” (MVR 2013, 36, p. 214).

Quando fala do gênio artístico em geral, Schopenhauer destaca a faculdade de clarividência e sua relação com a fantasia, que proporcionam a ele o conhecimento da totalidade da existência e das ideias eternas. A arte é o objeto de criação do gênio e se dá por meio da repetição das ideias, na medida em que ele se detém na contemplação de um objeto destacado do todo, enquanto cria a sua obra: “ A arte repete as ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todas as aparências do mundo; de acordo com o estofamento em que ela o repete, tem-se a arte plástica, poesia ou música” (MVR, 2013, 36, p. 213).

A essa altura, pretendemos nos ater à poesia, em particular, a criação do poeta lírico. Na seção 51 de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer defende que a poesia também manifesta as ideias, esses graus de manifestação da vontade apreendidas intuitivamente (MVR, 2013, 51. p. 280). O que a poesia exprime em particular são as ideias mais elevadas da natureza, nas quais a vontade se expressa nos mais altos graus, ou seja, os seres humanos e a essência íntima da humanidade: “O poeta, ao contrário, apreende a ideia, a essência da humanidade exterior a toda relação, a todo tempo, vale dizer, apreende a objetividade adequada da coisa em si em seu grau mais elevado” (MVR, 2013, 51, p. 289). Assim, o poeta conhece e expõe a ideia de humanidade através das suas criações. No caso do poeta lírico, isso se dá pela exposição do seu próprio estado, reproduzindo e corporificando na poesia lírica tudo aquilo que está presente no coração dos seres humanos, os desejos mais íntimos da humanidade inteira: “O poeta é o espelho da humanidade, e traz à consciência dela o que ela sente e pratica” (MVR, 2013, 51, p. 289).

Retomando Nietzsche, podemos notar algumas semelhanças no diálogo estabelecido com Schopenhauer sobre o poeta lírico e o seu poetar. Gostaríamos de destacar que Nietzsche aponta que o artista lírico torna-se um médium liberto da vontade individual: ele se dissolve para incorporar os sentimentos que povoam a

humanidade e, de modo ainda mais geral, os movimentos volitivos do Uno-primordial, que se exprimem na sua criação poética. Vejamos: “Mas na medida que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um medium através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NT 5, p. 44). Por outro lado, Nietzsche suspende a posição do indivíduo como criador da arte: antes de tudo, ele é objeto consumado da arte em si mesma (NT 5, p. 44).

Podemos dizer que a subjetividade do poeta lírico se identifica com a subjetividade cósmica criadora do mundo, o fundo metafísico da existência, conhecido como Uno-primordial. Pensamos que na medida em que o poeta dá à luz a poesia lírica, é invadido pelo todo e a essência do mundo. Como artista dionisíaco, a essência metafísica se manifesta no poeta: “Apenas o artista dionisíaco no ato da criação tem algum conhecimento direto da verdade, graças à sua identidade com a realidade suprema e o criador supremo”. (SILK, STERN, 1981, p. 68. Tradução nossa). Assim, Nietzsche interpreta a vida como uma criação artística, e os próprios seres humanos seriam, nessa visão, criações artísticas fenomênicas lançadas no mundo, que têm na arte um meio para justificar a existência: “pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NT 5, p. 44).

## CONCLUSÃO

Nietzsche encontra no resgate da música popular alemã um caminho para restabelecer o vínculo da cultura com seu núcleo originário, a essência universal presente em todos os seres. Por meio da música dionisíaca, o poeta lírico tem a oportunidade de alcançar o Uno-primordial e expressar esse fundo íntimo da existência nos versos de suas criações poéticas. Vimos que a música ocupa uma posição central no projeto de renovação da cultura. A melodia dionisíaca suporta múltiplas objetivações das palavras, provenientes do impulso apolíneo. A canção popular é primeiramente resultado da complementaridade entre os impulsos naturais de criação apolíneo e dionisíaco, união esta que também se manifesta nos elementos artísticos que compõem a tragédia grega.

Sendo assim, não seria possível conceber a cultura sem uma relação intrínseca com a música de seu povo, criada por trabalhadores, camponeses e poetas. Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, havia intensas discussões na Alemanha sobre a concepção de povo e de cultura. Alguns intelectuais buscavam conhecer os

movimentos populares que aconteciam no interior do país, com o objetivo de fortalecer tais manifestações genuínas e orgânicas. Suas pesquisas renderam um vasto material sobre os aspectos populares da cultura naquela época. Essas expressões artísticas deram origem a um repertório de música popular, com uma pluralidade espontânea de criações musicais transmitidas entre diversas gerações ao longo dos anos.

Uma das conclusões desse artigo é que os indivíduos compartilham um caráter metafísico representado na canção popular. O poeta lírico reúne múltiplas vozes que cantam sua criação, manifestando a essência universal na música. Nietzsche enxerga na transmissão desse legado do cancionário popular uma voz coletiva acompanhada de suas tradições, que são transmitidas e retornam em diversas épocas e contextos culturais e sociais. São uma herança do povo que não pode ser afastada ou ignorada, e estão presentes no todo e na trajetória de cada indivíduo que faz parte desse coletivo. Desse modo, a canção popular é compreendida por aqueles que cantam juntos e possuem uma profunda identificação com esse canto.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABICH, Babette. *Nietzsche's Archilocus*. The journal of the Nietzsche society. Volume 10, numbers 1 and 2. 1996, 2016

BURNETT, Henry. *Espelho musical do mundo*. Campinas, SP: Editora Phi, 2021.

BURNHAM, Douglas and JESINGHAUSEN, Martin. *Nietzsche's The birth of tragedy: a reader's guide*. New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Arte como movimento de renovação da cultura*. In: *Wagner em Bayreuth: Quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas: Anna Hartmann Cavalcanti - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DIAS, Rosa Maria. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da Tragédia*. Cadernos Nietzsche 3, p 07 - 21, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisiaca de mundo*, Tradução e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, 2001

\_\_\_\_\_, F. Fragmento póstumo NR. 12. [1], da primavera de 1871. Traduições e notas: Oswaldo Giacobina Júnior. Discurso, n. 37, 2007.

\_\_\_\_\_, *Homero e a filologia clássica*. Tradução, apresentação e notas: Juan A. Bonaccini. Natal: Revista Princípio, vol. 13, nº 19 - 20, jan/dez. 2006, p. 169-199.

\_\_\_\_\_, *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução e notas: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

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

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação I*. Tradução, Apresentação, Notas e Índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SILK, STERN. M. S, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge university press, 1981.