CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

O RENASCIMENTO DO TRÁGICO NO CORPO DO FLAMENCO

Felipe Augusto da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso *Suckow* da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Filipe Ceppas de Carvalho e Faria
Coorientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto

Rio de Janeiro

2024

O RENASCIMENTO DO TRÁGICO NO CORPO DO FLAMENCO

Dissertação apresentada ao Programa/Curso de Pós Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Felipe Augusto da Silva

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Filipe Ceppas de Carvalho e Faria (CEFET-RJ) (orientador)

_____

Professor Dr. Eduardo Augusto Giglio Gatto (CEFET-RJ) (coorientador)

_____

Professor Dr. Luiz César Fernandes de Oliveira (CEFET-RJ)

_____

Professora Dra. Adriany Ferreira de Mendonça (UFRJ)

SUPLENTES

_____

Professor Ms. João André Fernandes da Silva (CEFET-RJ)

_____

Professor Dr. Henry Martin Burnett Júnior (UNIFESP)

Rio de Janeiro
Janeiro / 2025

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S586 Silva, Felipe Augusto da
O renascimento do trágico no corpo do flamenco / Felipe Augusto da Silva. — 2024.
78f. + anexo : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2024.
Bibliografia : f. 74-78
Orientador: Filipe Ceppas de Carvalho e Faria
Coorientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Flamenco (Música). 3. O Trágico. 4. Estética. 5. Arte - Estudo e ensino. I. Faria, Filipe Ceppas de Carvalho e. (Orient.). II. Gatto, Eduardo Augusto Giglio. (Coorient.). III. Título.

CDD 193

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

Dedico para todos aqueles sujeitos diaspóricos que fizeram da arte um território de resistência. Para quem ainda precisa resistir e encontra na arte seu escudo e suas armas. Para o canto, a gargalhada, o grito, a dança, daqueles que ainda virão.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio durante esta jornada.

Ao CEFET-RJ, pela bolsa de pesquisa, sem a qual não seria possível realizar este trabalho.

Aos orientadores Filipe Ceppas e Eduardo Giglio Gatto, pelas contribuições e questionamentos.

Aos membros da banca de qualificação Luis Cesar Fernandes de Oliveira e Adriany Ferreira de Mendonça, pelas contribuições a este trabalho.

Por fim, especialmente, a todos os artistas de flamenco que me acompanharam durante este percurso, sem os quais não teria a inspiração e a força necessárias para a conclusão deste trabalho. Suas vozes ecoam em cada página deste trabalho, como testemunho de uma cultura que pulsa com a intensidade trágica da vida. *Gracias a la vida*!

EPÍGRAFE

“Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.”

Gilles Deleuze

“r.c.

os grandes colecionadores de mantras pessoais não saberão a metade/ do que aprendi nas canções/ é verdade/ nem saberão/ descrever com tanta precisão/ aquela janela da bolha de sabão/meu bem eu li a barsa/ eu li a britannica/ e quando sobrou tempo eu ouvi/ a sinfônica/ eu cresci/ sobrevivi/ a privada de perto/ muitas vezes eu vi/ mas a verdade é que/quase tudo aprendi/ ouvindo as canções do rádio/ as canções do rádio/quando meu bem nem/ a verdadeira maionese/ puder me salvar/ você sabe onde me encontrar/e se a luz faltar/ num cantinho do meu quarto/ eu vou estar/com um panasonic quatro pilhas AAA/ ouvindo as canções do rádio.”

Angélica Freitas

RESUMO

Neste trabalho, buscou-se compreender o pensamento trágico e musical de Nietzsche em relação aos textos da época do *Nascimento da Tragédia* e de *O Caso Wagner / Nietzsche contra Wagner* em relação ao flamenco como arte trágica e filosofia popular trágica, especialmente por meio do conceito de dionisíaco a partir de textos do poeta Federico García Lorca e das posteriores análises dessa associação realizadas pelos filósofos espanhóis Nolo Ruiz e José Martínez Hernández. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar entre artes, espanhol, literatura e filosofia, projetado para escolas bilíngues espanhol/português, em que será ensinada a estética flamenca por meio dos poemas de João Cabral de Melo Neto, García Lorca e *performances* do cinema de Tony Gatlif e Carlos Saura para abordar alguns conceitos das estéticas de Nietzsche. Os objetivos deste trabalho consistem em estudar as estéticas nietzschianas, bem como a estética e a filosofia intrínsecas a esse gênero artístico, que surgiu com base em grupos minoritários, como ciganos, judeus, árabes e negros, declarado, em novembro de 2010, patrimônio imaterial da humanidade.

Palavras-chave: Nietzsche. Flamenco. Trágico. Estética. Ensino.

ABSTRACT

This research aims to study the musical tragic thought of Nietzsche from the texts like The Birth of Tragedy and The Case of Wagner / Nietzsche against Wagner to reflect about flamenco as a tragic art and popular philosophy, especially through the concept of dyonisian from texts of the poet Federico García Lorca and the analyzes of this association carried out by Spanish philosophers Manuel Ruiz Fernández and José Martínez Hernández. This is an interdisciplinary research between arts, involving Spanish, literature and philosophy, designed by Hispanic-Portuguese bilingual schools, where flamenco aesthetics will be taught through the poems of João Cabral de Melo Neto, García Lorca and by the performances from the movies of Tony Gatlif and Carlos Saura, to address some concepts of Nietzsche's aesthetics from the periods of the artist's metaphysics and the physiology of art. The aims of this research are to study Nietzschian aesthetics, but also the aesthetics and intrinsic philosophy of this artistic genre, created by minority groups as Gypsies, Jews, Arabs and Blacks, and which later was considered an intangible cultural heritage by UNESCO.

Keyboards: Nietzsche. Flamenco. Tragic. Aesthetics. Teaching.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo estudiar el pensamiento trágico y musical de Nietzsche a partir de textos como El Nacimiento de la Tragedia y El Caso Wagner / Nietzsche contra Wagner para pensar el flamenco como arte trágico y filosofía popular trágica, especialmente a través del concepto de dionisíaco de textos del poeta Federico García Lorca y los análisis posteriores de esta asociación realizados por los filósofos españoles Manuel Ruiz Fernández y José Martínez Hernández. Se trata de una investigación interdisciplinar entre arte, español, literatura y filosofía, proyectada para que escuelas bilingües portugués-español pueda impartir clases de estética flamenca a través de los poemas de João Cabral de Melo Neto, García Lorca y performances flamencas del cine de Carlos Saura y Tony Gatlif, para enseñar algunos conceptos de las estéticas de Nietzsche de los períodos de la metafísica del artista y fisiología del arte. Los objetivos de esta investigación son estudiar la estética nietzscheana, pero también la estética y la filosofía de este género artístico, desarrollado por grupos minoritarios como gitanos, judíos, árabes y negros, que posteriormente fue declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO.

Palabras clave: Nietzsche. Flamenco. Trágico. Estética. Enseñanza.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – transfiguração de Rafael 20

SUMÁRIO

Introdução **10**
Capítulo 1 - Nietzsche, Dionísio e Apolo **16**
Capítulo 2 - Nietzsche e Carmen de Bizet **37**
Capítulo 3 - Flamenco **48**
Considerações finais **73**
Referências **76**
Anexos **81**
Anexo 1 - Material didático **82**
Anexo 2 - Teoria e jogo do duende **91**

Introdução

Em uma primeira impressão, pode parecer um tanto inusitada a associação entre Nietzsche e o flamenco. No entanto, não sou o primeiro a realizá-la[1]. Este trabalho surge com o objetivo de desenvolver a afirmação de Garcia Lorca no texto"*Teoria y juego del duende*" (1933), ao se referir ao duende como:

> poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica (...) em suma, é o espírito da terra (...) o mesmo duende que abraçou o coração de Nietzsche, que o busca em suas formas exteriores sobre a ponte Rialto ou na música de Bizet, sem encontrá-lo e sem saber que o duende que perseguia tinha saltado dos misteriosos gregos às bailarinas de Cádiz ou ao dionisíaco grito degolado da seguiriya de Silvério (Lorca, 1933).

Essa associação entre o duende e o dionisíaco foi o vislumbre para se pensar não somente o dionisíaco no flamenco, mas também o flamenco com base em uma perspectiva trágica.

Garcia Lorca foi o primeiro a relacionar o flamenco com Nietzsche, no entanto, não foi o único. O poeta e flamencólogo Félix Grande, em uma homenagem após a morte do *cantaor* Camarón de la Isla, refere-se a este como o "primo andaluz de Nietzsche", e afirma que "a arte de Camarón era um uivo de filosofia, um monumento à condição humana, um obelisco dedicado à derrota". Além disso,

> tremendo filósofo, soube sempre que tudo está perdido, mas também, como o ser fraternal que é todo artista de gênio, olhou a desgraça na cara e, apertando dentes e punhos, abraçou-a para comovê-la e a beijou na boca para transformá-la em uma mãe sombria e atormentada (Grande, 1992, tradução minha).

[1] Pode gerar estranhamento o fato de um pesquisador brasileiro estudar uma arte e filosofia de origem espanhola, ao invés de filosofias que dialoguem mais com a realidade do Brasil. No entanto, fui atravessado pelo flamenco desde meus primeiros encontros com ele em 2017, por meio de um amigo flamenco, *performances* em Buenos Aires e os cinemas de Tony Gatlif e Carlos Saura. Assim como o espanto leva à filosofia, o espanto que o flamenco provocou em mim levou-me a querer compreendê-lo melhor. Muito distante do trabalho de um flamencólogo, busca-se, neste estudo, uma tentativa de aproximação desse universo para pensá-lo juntamente a outros autores. Se, em sua origem, o flamenco é marcado pela sensibilidade dos habitantes da Andaluzia em relação às suas condições de vida; atualmente, ele se tornou uma arte desterritorializada, capaz de expressar sentimentos universais e que revela diferentes matizes conforme o território em que se manifesta. Um exemplo é o espetáculo brasileiro Flamenco Negro, da companhia de arte La Negra AnaMedeiros, que denuncia o racismo no flamenco. Além disso, o flamenco foi criado por grupos que, também, fazem parte do Brasil como os ciganos, árabes, judeus e negros, e contribuíram para a constituição da catira do folclore brasileiro. Por essas razões, não me parece tão distante o flamenco da realidade nacional.

Ressalta-se, também, que a bailaora Eva la Yerbabuena transformou em dança a filosofia de Nietzsche. Mais ainda, talvez haja, na própria filosofia de Nietzsche, uma menção ao flamenco, como questiona a pesquisadora Isadora Raquel Petry. Para ela, ao fazer o elogio da dança moura da cigana Carmen de Bizet, Nietzsche poderia apenas intitular com um outro nome o que se concebe atualmente como flamenco.

Ainda assim, Nietzsche pode ser um grande aliado para se pensar o flamenco, dada sua sensibilidade para a cultura popular, especialmente a música, indo na contramão dos estetas de sua época. O encontro entre a filosofia nietzschiana com a cultura popular do flamenco pode trazer contribuições para ambas as partes — tanto para a filosofia produzida na academia que tem muito a aprender com os saberes populares, quanto para os estudos acadêmicos do flamenco que têm acontecido no âmbito das universidades espanholas. Ademais, em tempos que o *logos* se sobrepõe ao *páthos* na arte contemporânea[2], Nietzsche e o flamenco podem revelar indicações de como repensar a arte no presente.

Em "O nascimento da tragédia no espírito da música", publicado em 1872, o então jovem Nietzsche, profundamente influenciado pela filosofia de Schopenhauer e a música de Richard Wagner, busca pensar uma alternativa para a arte moderna, que ele considerava decadente e uma desvalorização da vida em continuidade com a filosofia do século V. a.c, iniciada com Sócrates. Para tanto, ele defende um renascimento da tragédia grega na Alemanha com base em uma visão singular sobre ela. Nietzsche foi bastante criticado por filólogos da época e, no entanto, teve inegável valor enquanto obra filosófica, rompendo com a visão canônica de Aristóteles sobre a tragédia. Ainda

[2] A arte contemporânea se apresenta como um espaço de contínua experimentação, quebrando com os paradigmas clássicos e modernistas em busca de novas formas de expressão. Entre as diversas tendências que se destacam nas últimas décadas, observa-se a sobreposição do *logos* sobre o *pathos*, ou seja, a prevalência da racionalidade, da lógica e do conceito sobre a experiência emocional e sensorial. A arte conceitual, especificamente, exemplifica essa primazia do *logos*. Como afirmou Kosuth, "obra de arte é uma definição de arte" (KOSUTH, 2006, p. 220), evidenciando que o valor da obra reside na concepção de que a sustenta, ao invés de na experiência estética ou emocional que ela proporciona. Nesse cenário, o *pathos*, muitas vezes, surge, apenas, como um resquício ou uma consequência secundária do conceito racional. Essa ênfase do *logos* sobre o *pathos* tem suscitado debates acerca da acessibilidade emocional da arte contemporânea. Para muitos, a arte que prioriza a razão e a ideia em detrimento da emoção tende a se tornar distante e hermética, constituindo mais um exercício intelectual do que uma experiência sensorial. O público pode sentir-se excluído ou desorientado diante de obras que exigem um conhecimento prévio para serem compreendidas. Para o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, a arte contemporânea pode, às vezes, se tornar um processo autorreferencial, desconsiderando a capacidade de mover o observador. Se a obra de arte exige uma explicação complexa ou um contexto intelectual profundo para ser apreciada, ela perde a espontaneidade que o *pathos* oferece — a habilidade de emocionar e tocar de maneira imediata. Ao priorizar o *logos*, a arte contemporânea incita debates, desafia convenções e expande a definição em relação ao que constitui a própria arte. Contudo, a questão que permanece é: até que ponto essa abordagem se mostra eficaz sem um equilíbrio com o *pathos*?

que seja um trabalho filosófico de estética, é sobretudo “um livro escrito por um artista, dedicado a um artista e destinado aos artistas” (Burnett, 2012, p. 9).

Para o filósofo, a tragédia surge na Grécia antiga na conjunção dos impulsos estéticos do apolíneo e do dionisíaco. No fenômeno trágico, coexistem essas duas forças que estão ora em discórdia, ora em uma harmonia instável. Se, por um lado, está a força solar, luminosa, regrada e do Princípio de Individuação de Apolo, o qual Nietzsche relaciona com a arte da escultura e com o sonho; por outro lado, está a força obscura, desmedida e orgiástica de Dionísio, relacionada com a música. Na delimitação do herói individual, está o apolíneo; enquanto, em sua queda, está a representação das dores de Dionísio. De acordo com Nietzsche,

> todas as figuras afamadas do teatro grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. [...] o único Dionísio verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual (Nietzsche, 2020, p. 61).

Sempre que um herói sofre uma queda, ele é recebido pelo coro, retornando à individualidade apolínea e à indiferenciação dionisíaca, já que a tragédia consiste na “esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.” Essa imagem se assemelha a uma *juerga* flamenca, em que a música, o baile, o cante e as palmas se reúnem para dar espaço à improvisação e, quem sabe, à manifestação do duende, do artista flamenco.

Ao contrário de Aristóteles, Nietzsche não considera que a tragédia seja o espaço para a catarse, ou seja, para a purificação do terror e da piedade, a fim de que os cidadãos se adequem a polis. Tampouco considera que seja o espaço para renúncia e resignação da vida, como Schopenhauer acreditava. O trágico é a ebulição das emoções, a afirmação e celebração da vida em todos seus aspectos, seja na alegria ou na dor. Não há lugar para a indisposição à vida nem para a ascese. A dor não é interpretada como algo a ser extirpado da existência, mas acolhido e celebrado como afirmação da vida. Para os gregos, a dor era sagrada e essencial, todo dever e crescimento implica sofrimento, como as dores das parturientes. Se, na tragédia, a dor do herói é glorificada, nada há de ser desprezado. O sofrimento não deve ser somente tolerado e sim, consagrado. Viver é uma festa*. “Las penas de los gitanos se convierten en alegría*”, canta Camarón de la Isla.

Entre o sentimento trágico das *seguiriyas* e as celebrações ao ritmo das *alegrías*, defende-se a hipótese de que o flamenco pode, também, ser considerado uma arte trágica, pois rompe com dicotomias e, principalmente, porque se alimenta de *pathos*.

“Quando canto à vontade, minha boca tem sabor de sangue[3]”, atribui-se essa frase à cantora Tía Anica La Piriñaca. Para o poeta e escritor Julio Vélez, “o sangue em seu sentido mais trágico tem muito a ver com o flamenco: sangue de inquisição, sangue de motins, sangue de chicotes e sangue de fuzis: sangue somente, sangue de homens, sangue quente” (Vélez,1976, p. 11, tradução minha).[4]

Assim como para Nietzsche,

> em um mundo construído dessa maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dioniso, no qual a inteira *desmedida* da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento. Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvalava-se como verdade. Pela primeira vez bramia a canção popular, demonicamente fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente. (Nietzsche, 2010, p. 23)
>
> Quando o som se torna música? Sobretudo nos estados extremos de prazer e desprazer da Vontade, como Vontade jubilante ou angustiada mortalmente, em suma na *embriaguez do sentimento*: no grito. (Nietzsche, 2010, p. 36-37)

Nesse sentido, o flamenco, com seu cante jondo, é uma arte essencialmente dionisíaca, ou seja, da desmedida, do excesso e do grito. Clarice Lispector, escritora brasileira, escreve sobre essa dimensão da arte flamenca em seu texto *Espanha*:

> quase não era canto, no sentido em que este é aproveitamento musical da voz. Quase não era voz, no sentido em que esta tende a dizer palavras. O canto flamenco é antes da voz ainda, é fôlego humano. Uma palavra ou outra às vezes escapava, revelando de que era feita aquela mudez cantada: de história de viver, amar, e morrer. Essas três palavras não ditas eram interrompidas por lamentos e modulações. Modulações de fôlego, primeiro estágio de voz que capta o sofrimento no seu primeiro estágio de gemido, e capta a alegria também no seu primeiro estágio de gemido. **E de grito. E mais outro grito, este de alegria por se ter gritado.** (Lispector, 2019, p. 346)

Autores como Garcia Lorca e o filósofo espanhol José Martínez Hernández concordam com a dimensão dionisíaca do flamenco. Se a aproximação estiver correta, haveria também uma dimensão apolínea que permitiria considerar essa arte como trágica no sentido nietzschiano?

Para defender a hipótese do flamenco como arte trágica, estrutura-se esta dissertação em três capítulos, além da introdução e considerações finais. O primeiro

---

[3] Cuando canto a gusto, la boca me sabe a sangre.

[4] La sangre en su sentido más trágico tiene mucho que ver con el flamenco: sangre de inquisición, sangre de reyertas, sangre de látigos y sangre de fusiles: sangre a secas, sangre de hombres, sangre caliente”.

discorrerá sobre Nietzsche e sua obra *O Nascimento da Tragédia*. A partir dessa obra e dos textos a ela relacionados, como *O Drama Musical Grego*, *Sócrates e a Tragédia* e *A Visão Dionisíaca do Mundo*, serão abordados conceitos como dionisíaco, apolíneo, dissonância musical, tragédia e o socratismo estético. Este capítulo consiste em um conjunto de ferramentas para analisar o flamenco, abordagem que será desenvolvida no terceiro capítulo, embora existam alguns apontamentos sobre a relação desses conceitos com o flamenco em determinados tópicos.

No segundo capítulo, examina-se o novo pensamento musical de Nietzsche quando abandona Wagner e elogia Bizet em contraposição ao compositor alemão. No terceiro capítulo, busca-se compreender o flamenco em sua origem e estilística, sua relação com a memória, bem como situar o flamenco como uma "filosofia popular trágica". Nesse mesmo capítulo, também se discorre sobre a crítica à razão científica do flamenco em analogia ao socratismo estético, propondo-se uma discussão sobre a estética da arte andaluza com base em Nietzsche e em outros autores da filosofia sobre o dionisíaco no flamenco, e se este pode, enfim, ser considerado uma arte trágica de acordo com a filosofia trágica de Nietzsche. Por fim, no último tópico, intitulado "Flamenco: antídoto ou tônico?", propõe-se uma reflexão aprofundada sobre a função que o flamenco desempenha na interrelação entre sofrimento e celebração. A análise, fundamentada nas ideias de Nietzsche sobre o trágico, busca responder se o flamenco atua como um antídoto que ameniza a dor existencial ou como um tônico que a exalta e intensifica.

A metodologia consiste na pesquisa bibliográfica sobre as estéticas[5] de Nietzsche e sobre o flamenco. Além disso, privilegia-se a investigação e a escuta dos cantes, que constituem o principal material para se pensar o flamenco filosoficamente.

O mestrado profissional em Filosofia do CEFET tem a especificidade de que, além da dissertação, é também necessária a produção de um material didático. Nesse caso, o material produzido aborda a estética de Nietzsche, conteúdo programático de algumas escolas, a partir do flamenco. Está concebido, especialmente, para as escolas bilíngues português/espanhol. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de seu uso em

[5] Ainda que Nietzsche não tenha elaborado uma teoria estética sistemática nos moldes de filósofos como Kant ou Hegel, sua obra é impregnada por uma estética densa e multifacetada, que se configura de acordo com as etapas de seu desenvolvimento intelectual. Embora o pensamento trágico permeie toda a sua produção, a perspectiva estética de Nietzsche inicia-se com a dualidade apolíneo-dionisíaca, se estende para uma filosofia da vida artística e culmina em uma celebração da vontade de poder como a força criativa primordial. Por essa razão, optou-se por tratar a questão estética na obra de Nietzsche como estéticas, em vez de referir-nos a uma única estética, a fim de evitar a ideia de algo único e fixo.

outras instituições brasileiras, e quem sabe, até na Espanha — onde, recentemente, foi aprovada a *Ley Andaluza del Flamenco* que torna obrigatório o ensino de flamenco nas escolas andaluzas.

Capítulo 1
Nietzsche, Dionísio e Apolo

O Nascimento da Tragédia

Em *O Nascimento da Tragédia*, e nos escritos associados da década de 1870, Nietzsche segue a tradição do final do século XVIII na Alemanha de “pensar o trágico como uma dualidade de princípios metafísicos ou ontológicos” (Machado, 2006, p. 202), defendendo que as pulsões apolínea e dionisíaca são os germens da tragédia ática.

Neste livro publicado em 1872, ele inaugura o que alguns autores chamarão de sua primeira estética, também conhecida como “metafísica de artista”. Trata-se de uma tese metafísica, pois, nesse sentido, a arte não é criada pelos homens, mas é a expressão da própria natureza, do Uno Primordial. Para Nietzsche, apenas como fenômeno estético justifica-se a existência do mundo.

Considerado pelo autor um centauro nascido do cruzamento entre arte, ciência e filosofia, o livro foi amplamente criticado pelos filólogos da época por subordinar a filologia à filosofia, o que levou o então professor de filologia da Universidade da Basiléia a ficar, praticamente, sem alunos.

Este primeiro livro insere-se no projeto de política cultural, iniciado por Winckelmann, que defendeu, em 1775, nas *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, que a forma dos alemães se tornarem inimitáveis seria por meio da imitação da antiguidade helênica. De modo menos enfático, Nietzsche também fará o elogio aos gregos. No entanto, ao contrário de Winckelmann, que fazia o elogio da serenidade grega, o filósofo apontará, também, o dionisíaco como princípio constitutivo da Grécia antiga.

Quatorze anos após o lançamento de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche, em sua tentativa de autocrítica, se opõe a algumas decisões tomadas neste livro. Dentre elas, lamenta ter comprometido suas intuições dionisíacas com fórmulas schopenhauerianas, mas, mais ainda, em ter contaminado com coisas modernas o problema grego com suas esperanças de que a alma alemã se reencontraria e faria renascer o trágico por meio da música de Richard Wagner.

Pulsão apolínea

Para introduzir o conceito de pulsão apolínea, Nietzsche utiliza a concepção do filósofo Lucrécio para quem as figuras dos deuses apareceram aos espíritos dos homens através dos sonhos. Pelos sonhos, o escultor contemplou os maravilhosos corpos dos deuses e o poeta helênico encontrou as origens da criação poética, oferecendo uma explicação semelhante à do poeta Hans Sachs em Mestres cantores:

> "Meu amigo, é precisamente esse o trabalho do poeta,
> Interpretar e compreender seus sonhos.
> Creia-me, a mais verdadeira ilusão do ser humano
> Lhe é revelada nos sonhos:
> Toda a literatura e poesia não é senão
> Interpretação da verdade dos sonhos". (apud Nietzsche, 2020, p. 22)

Para Nietzsche, as criações artísticas das artes plásticas e certa parte da poesia originam-se das figuras do mundo onírico. Por meio dessas imagens, o sujeito interpreta a realidade e se exercita para a vida. Não somente pelas imagens agradáveis, mas também por aquelas carregadas de perigos e horror que, no entanto, nos protegem da realidade por tratar-se de ser apenas um sonho. Por conseguinte, pode-se afirmar que o sonho é uma necessidade.

Essa necessidade da experiência onírica se concretizou na figura do deus Apolo para os gregos. Apolo, deus profético e das forças plasmadoras que governa a bela aparência do mundo interior. Análogo às artes em geral, que tornam a vida possível e digna de ser vivida, estão a perfeição dos estados oníricos em oposição à realidade cotidiana juntamente à profunda consciência da natureza que cura e auxilia nos sonhos. Com seu olho solar, conforme sua origem de divindade da luz, Apolo transforma a fúria e o aborrecimento em bela aparência.

Apolo é a manifestação do *principium individuationis,* termo que Nietzsche se apropria da obra de Schopenhauer, o qual, por sua vez, trouxe o termo da escolástica. Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer afirma que o sujeito neste mundo permeado de tormentos segue tranquilo, pois se apoia e confia no Princípio de Individuação. Tal princípio confere ao sujeito uma identidade pessoal, uma consciência de si delimitada pelo espaço e tempo, e que distingue o eu do outro.

Essa força que transforma a realidade por meio do sonho, da bela aparência e delimita o eu por meio do Princípio de Individuação é o que se denomina de pulsão

apolínea. Um poder artístico que irrompe da própria natureza sem o intermédio dos humanos que, contudo, a imitam em suas criações nas artes plásticas e nas poesias nas quais as palavras prevalecem sobre os sons. No caso da música, antes considerada apolínea, para Nietzsche, será fruto dos rituais dionisíacos, e, de acordo com este filósofo, a música apolínea são apenas sons insinuados como da cítara, uma "arquitetura dórica em sons"(Nietzsche, 2020, p. 28), marcada pela métrica do ritmo. Porém, sem o poder abalador dos sons, do fluxo da melodia e do mundo da harmonia que são expressão do dionisíaco.

Ao mencionar que o apolíneo se reflete na música dórica, Nietzsche refere-se ao nómos praticados em Dória. Nómos (leis) são pequenas fórmulas musicais impostas pelo estado que originariam os modos musicais:

> cada nómos corresponde a sua respectiva nacionalidade, conservando assim o êthos (costumes; hábitos; normas) de seu lugar de origem (ex: dórico, Dória; frígio, Frígia etc.). Desse modo, no que tange o universo musical grego, podemos afirmar que há uma teoria do êthos que subjaz a teoria musical, uma vez que a música, para os gregos, tem o poder de despertar estados de ânimo no ouvinte e, por conseguinte, influenciar na sua formação e em suas ações. (Gonçalves, 2022, p.106).

Segundo Nasser, os instrumentos mais utilizados pelos dóricos eram a cítara e a lira. Associado a elas, estava o nómos dórico: austero, firme, capaz de manter o espírito firme diante de qualquer desafio (Nasser, 1991, p. 250). Na República, Platão considera a cítara e a lira como os instrumentos de Apolo úteis à cidade, e elege as harmonias dórica e frígia para a formação dos cidadãos por induzirem a coragem e a temperança, respectivamente. Aristóteles, por sua vez, afirma que a harmonia dórica incute a circunspecção e moderação, enquanto a frígia induz ao entusiasmo. Interpretação que faz mais sentido, considerando que os cantos dionisíacos eram compostos em modo frígio, assim como o flamenco. Na obra *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche menciona essa contradição ao afirmar que, no período mais antigo da música, o *genos dithyrambichon* (gênero ditirâmbico) era, ao mesmo tempo, o *hesychastichon* (o que é próprio para acalmar a alma).

Nietzsche reconhece o efeito supremo da cultura apolínea em relação ao que ele intitulará de "o ingênuo na arte". Ingênuo é um termo introduzido por Schiller para caracterizar a poesia que se aproxima da natureza destituída de subjetividade e reflexão. No entanto, Nietzsche se distancia desse significado, pois, para o filósofo, o artista ingênuo não está unido à natureza, mas, sim, se opõe às terríveis forças desta através da cultura. Para o autor, a nostalgia dos homens modernos pela harmonia com

a natureza é o reflexo de uma época que considera o Emílio de Rousseau um artista e que imagina encontrar em Homero esse Emílio “artista educado no coração da natureza” (Nietzsche, 2020, p. 31). Assim como o apolíneo derruba o império de titãs e abate monstros por meio de prazerosas ilusões, a ingenuidade homérica é a vitória da ilusão apolínea sobre a sabedoria do sofrimento ou a sabedoria de Sileno, para quem o melhor de tudo é inalcançável aos seres humanos: não haver nascido, não ser, nada ser, e depois disso, o melhor é brevemente morrer.

Essa ideia sobre Homero torna-se mais evidente ao se analisar o texto *A disputa de Homero*, do livro *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Nesse texto, o autor parte da premissa de que os gregos possuem uma natureza cruel e um desejo selvagem de destruição, que ele vai definir como momento pré-homérico. Naquele momento, a vida era dominada pelos filhos da Noite como a Morte, a Discórdia e a Velhice, forças que Hesíodo vai personificar em Teogonia. Todavia, Nietzsche demonstra como os gregos procuraram se proteger da crueldade por meio da ilusão artística homérica. Para isso, ele utiliza a distinção feita por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* da existência de duas Éris, duas discórdias: a primeira é má e fomenta a guerra, levando os homens a se matarem movidos pelo ódio; a segunda é boa e incita os homens a uma disputa justa, ou seja, ao *agon*. É por meio da boa Éris que o grego é movido a realizar atos honrosos devido à inveja, ao ciúme e à ambição. Para Machado:

> essa noção de agon, resposta épica à questão do sofrimento, da crueldade, da morte, só pode ser compreendida profundamente pela noção de individualidade. Com isso quero dizer que o agon é ocombate individual que dá brilho à existência, tornando a vida do indivíduo digna de ser vivida não pela busca da felicidade, como acontecerá a partir de Sócrates, mas pela busca do *kleos*, da glória. (Machado, 2006, p. 204).

Assim, a poesia épica — arte apolínea — cria o indivíduo homérico por meio da competição pela glória, com o intuito de ter seus feitos cantados pelos aedos. Viver é afirmar-se como indivíduo e ser lembrado. Para tanto, é preciso enfrentar o combate e a morte, arriscando heroicamente a vida. O herói atenua as barbaridades ocorridas no caminho — o que importa, de fato, são seus feitos honrosos. Assim, o herói, tendo como modelo os deuses olímpicos, torna-se o exemplo a ser seguido pelos gregos, fazendo esquecê-los dos aspectos tenebrosos da vida cotidiana. Por essa razão, Homero com suas epopeias, torna-se emblema da arte ingênua.

Se a realidade é uma aparência, uma representação do Uno Primordial gerada a cada momento, o sonho é uma aparência da aparência. Nisso consiste o processo primordial do artista ingênuo e da cultura apolínea. Como exemplo, Nietzsche analisa a

obra *Transfiguração* de Rafael (figura 1):

> em sua Transfiguração, a metade inferior nos traz, com o garoto possuído, os carregadores em desespero, os discípulos perplexos e amedrontados, o reflexo da eterna dor primordial, do fundamento único do mundo: a “aparência” é ali reflexo da eterna contradição, da mãe das coisas. Dessa aparência eleva-se então, como um aroma de ambrosia, um novo mundo aparente, semelhante a uma visão, do qual aqueles envolvidos na primeira aparência nada veem – um luminoso flutuar na mais pura volúpia e numa contemplação indolor, que refulge de um amplo olhar. Ali temos diante dos olhos, no supremo simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria de Sileno (...) (Nietzsche, 2020, p.33).



Figura 1 – transfiguração de Rafael

Fonte: Wikipedia, 2005.

Nesta obra, é mostrada, por meio do *principium individuationis* de Apolo, a realização do objetivo do Uno Primordial, que tanto necessita da visão extasiante quanto da redenção pela aparência, de modo que se torna essencial o mundo de sofrimento

para que o indivíduo produza a visão redentora e, em sua contemplação, “fique tranquilamente sentado em seu pequeno barco oscilante, no meio do mar.” (Nietzsche, 2020, p. 33). A individuação tem apenas uma lei: o indivíduo e seus limites. Apolo, que exige beleza, ou seja, medida, harmonia, simetria, equilíbrio, ordem, proporção e delimitação, exige em sua dimensão ética o autoconhecimento: os famosos “Conhece-te a ti mesmo!” e “Nada em excesso!” inscritos no templo de Apolo.

> Conhecimento de si que não é uma introspecção psicológica, uma consciência reflexiva, a constituição de um mundo interior, mas um espelhamento na figura, na imagem do deus, um jogo de espelhos pelo qual o homem se vê como belo reflexo do deus da beleza e da medida, que ele mesmo criou (Machado, 2006, p. 209).

Não se trata, portanto, de uma reflexão de si como proposta por Sócrates, mas de uma experiência estética do belo.

Em suma, a pulsão apolínea versa sobre transfigurar em beleza o lado sombrio da realidade e individualizar as coisas, criando formas.

No flamenco, observa-se um aspecto apolíneo que se manifesta em suas estruturas musicais e coreográficas. A música flamenca é baseada em composições rítmicas precisas, conhecidas como *compases*, que conferem uma estrutura rígida e organizada à performance. O *compás* constitui a espinha dorsal do flamenco, uma métrica que orienta tanto o canto quanto a dança, mantendo a ordem e a previsibilidade em meio à turbulência emocional. Essa regularidade é uma clara expressão da pulsão apolínea: a busca por forma e medida em um contexto que, sem isso, seria caótico.

Na dança flamenca, o apolíneo se reflete na postura do *bailaor* ou da *bailaora.* A elegância dos movimentos, o controle do corpo e a simetria dos gestos remetem à serenidade e à precisão. Cada gesto é deliberado, cada passo é calculado para criar uma estética que supera a mera expressão de sentimentos, tornando-se arte em sua forma mais pura. O *bailaor* atua, simultaneamente, como um canal para emoções dionisíacas e um escultor apolíneo, moldando e delimitando essas emoções em movimentos graciosos e definidos. O apolíneo no flamenco oferece a ordem necessária para que o dionisíaco se manifeste de forma significativa. Sem essa estrutura apolínea, o flamenco se perderia em um emaranhado de impulsos desconexos. Por outro lado, na ausência do ímpeto dionisíaco, o flamenco seria, apenas, uma forma vazia, desprovida do calor e da intensidade que o tornam singular.

A dualidade do flamenco se revela na transição de uma melodia suave e controlada para um clímax emocional, em que a voz do *cantaor* se transforma em um grito pungente. Contudo, mesmo nos momentos de maior emoção, a estrutura do

compás e a técnica refinada dos artistas trazem a *performance* de volta ao equilíbrio. Esse retorno ao controle apolíneo, após o êxtase dionisíaco, celebra o ser humano como um criador de formas que, mesmo movido por emoções intensas, consegue organizá-las em uma arte inteligível.

No cante flamenco, a presença do apolíneo pode ser mais sutil, mas não menos relevante. Embora o *cante jondo* seja reconhecido por seu tom profundo e doloroso, ele segue uma linha melódica específica que demanda precisão vocal e domínio técnico. Esse controle e essa disciplina vocal são, em essência, apolíneos, pois evitam que a voz se perca em um mero lamento desestruturado.

No *toque*, ou violão flamenco, o apolíneo se manifesta na habilidade do músico em manter uma harmonia que equilibra o ritmo frenético e as dissonâncias. Os acordes e dedilhados complexos, que acompanham e complementam a voz e a dança, são executados com precisão e clareza, oferecendo um fundo ordenado que ressalta ainda mais a intensidade da performance.

Portanto, o flamenco não é apenas uma arte de excessos emocionais e desmedida dionisíaca. Ele também expressa o apolíneo, representando ordem, controle e a beleza da forma. A coexistência desses dois elementos — o *pathos* intenso e a estrutura ordenada — nos ensina que, mesmo na expressão mais crua da dor e do êxtase, é possível encontrar beleza e equilíbrio, componentes essenciais para a compreensão do significado mais profundo da experiência humana.

Apolo e a poesia xamânica

Há, contudo, uma outra faceta de Apolo não abordada por Nietzsche. Como contemporâneos, torna-se necessário ampliar e repensar a perspectiva do filósofo. Giorgio Colli aponta que estudos recentes sobre a religião grega ressaltam uma origem asiática e nórdica do culto de Apolo:

> aqui surge uma nova relação entre Apolo e a sabedoria. Um fragmento de Aristóteles nos informa que Pitágoras - justamente um sábio - foi denominado pelos crotoniatas como Apolo hiperbóreo. Os hiperbóreos eram, para os gregos, um povo fabuloso do extremo norte. Daí parece provir o caráter místico, extático, de Apolo, manifestando-se no arrebatamento da pítia, nas palavras delirantes do oráculo délfico. Nas planícies nórdicas e da Ásia central atesta-se uma longa persistência do xamanismo, uma técnica particular de êxtase. Os xamãs atingem uma exaltação mística, uma condição extática, na qual são capazes de executar curas milagrosas, ver o futuro e profetizar (Colli, 1992, p. 15).

Apolo Hiperbóreo, como era denominado, possuía como sacerdotes os iatromantes (do grego *iatros*, "Curador" e *mantis*, "Profeta"), que se diziam ser *Phoibolamptoi* o *Phoiboleptoi* ("Possuído por Febo-Apolo"). Esses eram os xamãs indígenas da Grécia. Eles realizavam algumas funções que retratam o xamã grego: feiticeiro (*iatros*), vidente (*mantis*), purificador (*cathartes*), autor de oráculos (*cresmólogos*), viajante do ar (*aitrobatos*), autor de milagres (*taumatourgos*). Esse Apolo era o deus do êxtase, mas era distinto do êxtase dionisíaco. Aqui não havia movimento desenfreado, mas imobilidade, uma quietude em que se encontrava uma tal liberdade que um dos nomes dados a esses sacerdotes era “caminhante celeste”. Eles transitavam, livremente, por outros níveis de consciência.

Este é o cenário do culto délfico de Apolo. Na obra *Fedro*, Platão, ao contrapor a moderaçãoà loucura, exalta a última como superior e divina. Ele afirma que os maiores bens chegam por meio da loucura, que é concedida por um dom divino, e refere-se à profetisa de Delfos:

> Sócrates: [...] A profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, em seus delírios prestaram inestimáveis serviços à Hélade, tanto nos negócios públicos como nos particulares, ao passo que no juízo perfeito pouco fizeram, ou mesmo nada (Fedro, 244a).

Aqui se evidencia uma relação entre “mania” e Apolo. Posteriormente, definem-se quatro tipos de loucura: a profética, a dos mistérios, a poética e a erótica. A loucura profética e a dos mistérios são inspiradas por Apolo. No diálogo, destaca-se a mania profética que é considerada o fundamento do culto délfico. Platão justifica seu juízo por meio da etimologia: “mântica”, a arte divinatória, deriva de mania e é a sua mais pura manifestação. A partir disso, Colli (1992) vai defender a hipótese de que a loucura poética constitui a obra de Apolo e a erótica de Dionísio.

Desse modo, Apolo deixa de ser somente a divindade de origem solar ligada ao Logos, racionalidade e ordem, mas também o deus do êxtase que inspira a loucura poética de raízes xamânicas. Ademais, se os iatromantes eram curadores-profetas, pode-se afirmar que Apolo era também o deus que inspira a cura.

O transe imóvel do êxtase apolíneo pode ser encontrado na introspecção dos *cantaores* de flamenco em suas performances. Conforme o poeta Félix Grande, “o *cantaor* de flamenco se concentra claramente em si mesmo: ensimesma-se” (Grande, 1992, p. 82 apud Washabaugh, 2005, p. 51, tradução minha). O antropólogo William Washabaugh se apropriou do termo des-aparição do filósofo Drew Leder para abordar a corporalidade flamenca. O ponto de partida da teoria de Leder é a observação de que, na maior parte do tempo, não há plena consciência de nosso próprio corpo. Por

exemplo, ao caminhar, raramente, presta-se atenção em cada movimento dos pés ou no funcionamento dos músculos. Dessa forma, na vida cotidiana, o corpo tende a se retirar para o fundo de nossa consciência, permitindo que o indivíduo se concentre no mundo exterior ou em atividades intelectuais. Leder descreve essa ausência como a des-aparição do corpo, um processo em que o corpo funcional "se apaga" para que possamos nos envolver, totalmente, com o ambiente ou com nossos próprios pensamentos. O filósofo identifica diferentes modos em que essa des-aparição ocorre. Entretanto, nesta disssertação, considera-se a des-aparição no fundo (*background disappearance*), em que o corpo se recolhe para o fundo de nossa consciência. Isso ocorre quando estamos imersos em algo, como ao assistir a um filme ou ler um livro. No caso do cante flamenco, ao cantar. Washabaugh observa que "a des-aparição nos prepara para uma experiência de dissolução do eu, isto é, para uma perda total do eu na atividade que realizamos, uma experiência relacionada com a *communitas*: a entrega não consciente do próprio eu aos outros." (Turner, 1969, apud Washabaugh, 2005, p. 51, tradução minha). Como exemplo, cita o cantaor José Menese, que descreve que quando canta, lhe saem coisas inesperadas, "como se seu eu consciente tivesse ficado completamente anulado como resultado da sua introversão" (Álvarez Caballero, 1981, p. 172 apud Washabaugh, 2005, p. 51). Além de ficar "abatido, desfeito, completamente quebrado" (Álvarez Caballero, 1981, p. 48, apud Washabaugh, 2005, p. 51) e capaz de capaz de "fazer as pessoas se retorcerem" (Álvarez Caballero, 1981, p. 172 apud Washabaugh, 2005, p. 52) quando se encontra completamente absorvido pelo cante. Além disso, o antropólogo afirma que a des-aparição é uma corporificação da resistência ao poder e à opressão e, citando Ray Pratt ao falar da música popular norte-americana, afirma que esta tem "a capacidade de nos isolar do tempo e de estabelecer uma dimensão do "presente" que é independente de um passado excessivamente carregado de lembranças" (Washabaugh, 2005, p. 52), de modo que, sem lembranças nem ansiedade pelo ocorrido no passado, as pessoas são capazes de se reconstruirem e se recriarem.

Não fica nítido o entendimento de Washabaugh sobre o conceito de Leder. Se anteriormente falava da des-aparição como ação política e base para o cante flamenco, em capítulo posterior, mencionará que os corpos doloridos tomam consciência do corpo e se ensimesmam. Para isso, descreve a apresentação de Manuel Agujetas no programa *Rito y geografía del cante* de número 45, no qual o cantaor é tomado pela dor. Para o antropólogo:

> Agujetas é um especialista da dor. Seus cantes se entrelaçam com lamento, ira e ódio. Costumam começar sossegadamente, com um

> ayeo sem palavras que inicia sua exibição de dor. Mas, de repente, se transforma em um homem possuído pela dor. Sem cantar sobre a dor, seu canto é dolorido. A dor toma possessão da totalidade de seu corpo, não só da voz. Todos os músculos estão doloridos e todos os movimentos transmitem dor. (WASHABAUGH, 2005, p. 137)

Em seguida, discorrerá sobre a introspecção de Agujetas. De acordo com o antropólogo, todo seu corpo se dedica à tarefa de apresentar realidades interiores sem, entretanto, expressar qualquer significado. Na inutilidade das expressões dos corpos doloridos reside sua força, em uma sociedade ávida por significados e utilidades. Embora não concorde com a posição do autor, por acreditar que a performance do flamenco esteja imbuída de significados culturais, acredito que essa introspecção do cantaor seja um transe apolíneo, uma forma de estado meditativo.

Pulsão dionisíaca

A essência do dionisíaco pode ser vislumbrada por meio do êxtase que vem do âmago do ser humano e da natureza quando há a ruptura do Princípio de Individuação apolíneo por meio da embriaguez. Seja com bebidas narcóticas ou pela chegada da primavera com seu transbordamento de vida na natureza, as emoções dionisíacas são intensificadas e levam a subjetividade ao total esquecimento de si. Essa força dionisíaca encontra-se, por exemplo, nos coros das bacantes na Grécia. Com base nessa força, não apenas se renova a aliança entre um ser humano e o outro, como também a aliança entre o ser humano e a natureza. Dissolvem-se as diferenças entre escravo-livre, "masculino-feminino, bárbaro-civilizado, velho-jovem, louco-sábio..." (Machado, 2006, p. 213):

> cantando e dançando se manifesta o ser humano, como membro de uma comunidade superior; ele desaprendeu de andar e de falar e está em vias de ascender pelos ares a dançar. Em seus gestos fala o encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra dá leite e mel, também ressoa de dentro dele algo sobrenatural: ele se sente deus, agora caminha encantado e elevado, como via os deuses andarem nos sonhos. (Nietzsche, 2020, p. 25).

Dessa forma, o ser humano deixa de ser artista para tornar-se obra de arte. "O poder artístico de toda a natureza revela-se aí nos paroxismos da embriaguez, para suprema gratificação do Uno Primordial" (Nietzsche, 2020, p. 25). Contudo, somente nas festas dos gregos dionisíacos, "a natureza alcança seu júbilo artístico" (Nietzsche,

2020, p.27) e “a ruptura do principium individuationis se torna um fenômeno artístico” (Nietzsche, 2020, p. 27). Nietzsche faz questão de diferenciar os bárbaros dionisíacos dos gregos dionisíacos. Enquanto os primeiros realizavam festas marcadas pela volúpia e crueldade, a força dionisíaca se manifestava nos gregos por meio da mescla e dualidade dos afetos. Ou seja, do fenômeno em que a dor se converte em prazer e que “da mais alta alegria sai o grito de horror ou o saudoso lamento por uma perda irreparável” (Nietzsche, 2020, p. 27).

Ainda assim, essas celebrações de afetos duais provocavam horror e temor nos gregos homéricos, especialmente pela sua música. Assustavam os sons extáticos das mágicas melodias dionisíacas que expressavam a desmedida da natureza em prazer, dor e conhecimento até alcançar o grito agudo, pois lhes eram desvelados o substrato de sofrimento e conhecimento encoberto pela cultura apolínea. De acordo com o psicanalista Jean-Michel Vivès,

> o ditirambo é barulhento como é o deus para o qual ele se endereça.A fala aqui é inaudível, mas esta explosão é, portanto, endereçada e então orientada. Esta selvageria que caracteriza o ditirambo encontra sua origem na comemoração de um sacrifício que implica que os celebrantes tenham alcançado, através das práticas relativas ao culto de Dionísio, um nível de transe que torna possível o ritual omofágico (devoração da carne crua da vítima dilacerada). O ditirambo ritual que começa por uma caça ritual ou um simulacro de caça tumultuosa à uma ou mais vítimas, resulta na formação de uma ronda feroz, geradora de excitação e de êxtase coletivo de onde saiu o “coro cíclico” quecontinua a ressoar no ditirambo literário através da dimensão dos gritosque o assombra. O ditirambo literário — e depois a tragédia — se construirão sob o recalcamento desta explosão vocal que continuará aassombrá-la, reaparecendo regularmente. Isso mostra claramente que se a tragédia, tem em seus temas, na maioria das vezes, “nada a ver com Dionísio”, os gritos, os lamentos, as interjeições que a estrutura, indicam suficientemente suas origens dionisíacas (Vivès, 2019, p. 48, tradução de Tiago Sanches Nogueira).

A interpretação do psicanalista afasta-se da de Nietzsche, para quem todo personagem trágico é uma máscara de Dionísio. Para Vivès, os temas da tragédia não têm a ver com Dionísio. Porém, sua análise aproxima-se da do filósofo, ao conferir aos sons dionisíacos as origens da tragédia, ainda que com base no recalcamento da explosão vocal dionisíaca que, entretanto, segue ressoando nela.

A historiadora Nicole Loraux (1943-2003), em seu livro *La voz enlutada* (2020), realiza uma história dos sons da tragédia. Ao invés de ater-se nos textos e na dimensão visual como outros autores, para ela, a compreensão da tragédia grega ocorre por meio da escuta do que se esconde por trás das palavras. Um dos exemplos dados é a interjeição “aiaî”, um som sem palavras que evoca o luto do herói quando diante do

trágico. Segundo a autora, há uma contiguidade do “aiaî” com a palavra *aeí* cuja tradução inexata aproxima-se do advérbio “sempre”:

> entre aeí e aiaî não há, portanto, outro parentesco senão a contiguidade — contiguidade contextual, na expressão de uma dor que se eterniza e se nutre de si mesma, contiguidade sonora também, já que aeí pode assumir a forma de aieí, através do qual o advérbio se aproxima foneticamente da interjeição. E, de fato, são numerosas as menções do luto em que aeí parece apelar a aiaî. É o caso de Electra de Sófocles, onde, depois de evocar à maneira do aién, do sempre, o desconsolado rouxinol de acordo com o seu ânimo, Electra se dirige a Níobe:
> — Quanto a mim, é grato ao meu pensamento o pássaro que, gemento, se lamenta – Itis, sempre Itis (à Itun, aièn Itun olophúretai)
> — Ah, Níobe, cheia de desgraças! Tenho você como deusa, você que em seu túmulo de pedra, aiaî, chora. ” (Loraux, 2020, p. 91-92, tradução minha[6]

Na tragédia, este “sempre” estará presente no sofrimento do herói trágico que nunca termina e será expresso por meio da emissão vocal do “aiaî”. No entanto, a dimensão sonora da tragédia não cessa aí. A antropóloga Ana Lidia M. Domínguez Ruiz, em *Historia cultural del grito* (2022), revela que o mundo trágico gira em torno do ouvido. Desde a arquitetura até as máscaras, havia uma diversidade de artefatos acústicos para amplificar a intensidade passional das histórias. Para os gregos, as emoções escondidas nos recôncavos do corpo podiam ser invocadas por meio das vibrações e ressonâncias da voz, sendo o grito seu principal recurso. Nas tragédias, os gritos provêm das entranhas, das emoções mais viscerais e modulam as dinâmicas dos eventos, tornando-os mais intensos até os personagens se perderem de si.

Nos textos trágicos, além do “aiaî”, há uma imensidão de gritos manifestos em interjeições, palavras onomatopéicas e gritos rituais. Inclusive, o uso de máscaras foi um recurso utilizado para amplificar essas vozes. As máscaras gregas eram chamadas de *personae*, do latim *per sonare*, que significa “ressoar” ou “fazer soar através de”, devido ao fato de que sua função era aumentar a potência das vozes e dos gritos em

---

[6] Entre aeí y aiaî no hay por tanto otro parentesco que la contigüidad – contigüidad contextual, en la expresión de un dolor que se eterniza y se nutre de sí mismo, contigüidad sonora igualmente, puesto que aeí puede tomar la forma de aieí, mediante la cual es adverbio se aproxima fonéticamente a la interjección. Y, de hecho, son numerosas las menciones del duelo en las que aeí parece apelar a aiaî. Tal es el caso en la Electra de Sófocles, donde, después de evocar en el modo del aién, del siempre, el desconsolado ruiseñor acorde con su ánimo, Electra se dirige a Níobe:
<En cuanto a mí, es grato a mi pensamiento el pájaro que, gimiendo,
se lamenta – Itis, siempre Itis (à Itun, aièn Itun olophúretai)
¡Ah, Níobe, colmada de desgracias! yo a ti te tengo por diosa, tú que en tu tumba de piedra, aiaî, lloras.”>

aproximadamente 18 décibeis.

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz explica que, de acordo com Thomas Vovolis (2019), o gesto inscrito nas máscaras é o mesmo que ao vociferar a letra *iota*, principal componente vocal dos gritos trágicos, isto é: “os olhos desenfocados, ligeiramente entrefechados, tensão e concentração na frente, a boca aberta, a língua livre e os músculos da mandíbula relaxados. O pescoço esticado e o queixo para frente, de maneira que a cara irradie grande intensidade e presença” (Vovolis, 2009, p. 47 apud Dominguez Ruiz, 2022, p. 120). Vovolis afirma que esse gesto surge quando o ator alcança o estado de *kenosis* — do grego *kenoo*, que significa “esvaziar” — ou seja, o esvaziamento do eu, a renúncia de si, o que permite o ator vociferar com grande intensidade.

Se Aristóteles separou o logos da *phoné* (voz), diferenciando o homem que seria apto a fazer política por ser portador de *logos* (linguagem) dos animais que pela voz apenas expressam prazer ou dor, a tragédia e a música dionisíaca reaproximam o humano da natureza e recuperam a potência da voz para expressar o que as palavras não alcançam: o prazer e a dor do Uno Primordial. Como canta a *copla*:

> Dijo a la lengua el suspiro:
> “Lánzate a buscar palabras
> que digan lo que yo digo”.[7]

No *cante jondo* do flamenco, a música não se limita a uma estrutura rítmica; ela emerge como um grito visceral que ultrapassa a esfera do apolíneo e adentra o universo do dionisíaco. As *coplas* são carregadas de metáforas e expressões que evocam experiências de dor e êxtase. No entanto, o *quejío*, um lamento característico do cante jondo, é uma manifestação do grito dionisíaco — uma voz que transcende a linguagem estruturada; é uma expressão primal que surge das profundezas do ser, um grito que abrange vida e morte, dor e alegria, refletindo, assim, a condição humana.

Tragédia

Para Nietzsche, a tragédia origina-se da conjugação das pulsões apolínea e dionisíaca. Essas duas pulsões convivem em luta incessante e eventuais reconciliações.

[7] Disse o suspiro à lingua: / Atire-se a procurar palavras / que digam o que eu digo.

Elas:

> existem lado a lado, geralmente em franca discórdia e instigando-se mutuamente na geração de frutos cada vez mais vigorosos, para neles perpetuar o conflito inerente a essa oposição, o qual é só aparentemente superado pela palavra que têm em comum, “arte”, até que enfim, por um milagre metafísico da “vontade” helênica, aparecem unidos, e nessa união produzem finalmente a obra de arte dionisíaca e apolínea que é a tragédia ática (Nietzsche, 2020, p. 21).

Nietzsche, em *Ecce Homo*, afirma que seu primeiro livro tem “cheiro indecorosamente hegeliano”, pois, na sua concepção de tragédia, a “oposição é transformada em unidade”. No entanto, trataria realmente de uma dialética? Sarah Kofman pensa essa relação com base em Heráclito: “de uma relação conflitual entre dois tipos de força, cada um por sua vez vencedor, o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de uma harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes.” (Kofman apud Machado, 2006, p. 220). Considerando as palavras iniciais de *O Nascimento da Tragédia*, “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte” (Nietzsche, 2007, p. 24), parece fazer sentido a interpretação da autora.

Além disso, em *A filosofia na época trágica dos gregos*, Nietzsche elogia Heráclito por transformar o devir em sublimidade ao concebê-lo como polaridade de uma mesma força em atividades opostas que tendem de novo a unir-se.

> O mel é, segundo Heráclito, a um só tempo doce e amargo, e o próprio mundo é um caldeirão que precisa ser constantemente mexido. Todo vir a ser se faz da guerra entre os opostos: as qualidades definidas, que a nós parecem persistentes, expressam apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas a guerra não termina com isso; a contenda continua pela eternidade. (Nietzsche, 2023, p. 60)

Se o livro é ou não dialético, fica aberto o debate. Todavia, talvez a tragédia funcione da mesma forma que o devir em Heráclito. Ela não é uma síntese, um modelo estancado, mas uma permanente luta entre as pulsões apolínea e dionisíaca, emanações do Uno Primordial que tanto necessita da visão extasiante quanto da redenção pela aparência. Além disso, o livro foi influenciado por Schopenhauer que não apreciava a dialética, e o próprio Nietzsche fará no livro a crítica à dialética de Sócrates.

Mas como ocorre essa luta? Segundo Nietzsche, o gérmen da tragédia e ditirambo dramático ocorre quando a antiguidade grega coloca Homero e Arquíloco lado a lado como progenitores da poesia grega. O primeiro, o sonhador, artista ingênuo,

apolíneo, representante da poesia épica; o segundo, o apaixonado, movido pelo *páthos*, servidor das musas, dionisíaco, representante da poesia lírica. A estética moderna considera o primeiro um artista objetivo, enquanto o segundo um artista subjetivo. No entanto, para Nietzsche, essa oposição é inadequada, pois:

> na medida em que o sujeito é artista, já se encontra redimido de sua vontade individual e se tornou como que um médium, através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência (Nietzche, 2020, p. 40).

Já se abordou Homero, mas o que qualifica Arquíloco como um dos progenitores da poesia lírica? De acordo com alguns estudiosos, ele introduziu a canção popular na literatura. Segundo o filósofo, a canção popular é o perene vestígio de uma união do apolíneo com o dionisíaco, e este, por sua vez, é o fundamento e pressuposto da canção popular, mas, antes de tudo, é "espelho musical do mundo, como melodia originária que busca uma manifestação onírica paralela e a expressa na poesia. A melodia é, portanto, o elemento primeiro e universal" (Nietzche, 2020, p. 41).

Na canção popular, se observa o predomínio do som sobre a palavra, a linguagem empenha-se em imitar a música, por isso contrapõe-se à cultura homérica. Na poesia lírica, a palavra, a imagem e o conceito buscam uma expressão semelhante ao poder da música. Por essa razão, é imitação da música em imagens e conceitos. Mas, como aparece a música no espelho das imagens e dos conceitos? Ela aparece como vontade,compreendida na acepção schopenhaueriana de Princípio Fundamental da Natureza, força cega e incontrolável que move o mundo, o oposto da disposição estética que é contemplativa e liberta do desejo. Nesse sentido, torna-se fundamental distinguir a essência da aparência. A essência da música não é a vontade, pois, nesse caso, ela deixaria de ser arte já que é o oposto da estética, mas é apenas aparência.

> Para expressar em imagens a sua aparência, o lírico necessita de todas as comoções da paixão, do murmúrio da inclinação à fúria do delírio; sob o impulso de falar da música em símiles apolíneos, ele entende a natureza inteira, e a si mesmo dentro dela, apenas como aquilo que eternamente quer, anseia, deseja. Mas, na medida em que interpreta a música por imagens, ele próprio repousa na calmaria da contemplação apolínea, por mais que tudo o que olha a seu redor pelo *medium* da música se ache em movimento impulsivo e arrebatador. De fato, quando ele enxerga a si próprio pelo mesmo *medium*, sua própria imagem se mostra pra ele num estado de descontentamento: seu próprio querer, ansiar, gemer, exultar é para ele um símile com que se interpreta a música para si. Este é o fenômeno do poeta lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música pela imagem da vontade, enquanto ele mesmo, completamente desprendido da cobiça da vontade, é um puro e desanuviado 'olho solar' (Nietzsche, 2020, p. 43).

A música não necessita da imagem e do conceito, somente os suporta juntamente a si. A poesia lírica nada pode acrescentar ao que já se encontra na música. Por ser instrumento e símbolo das aparências, a linguagem jamais poderá expressar o mais profundo âmago da música nem alcançar sua universalidade que simboliza a contradição e a dor primordiais no coração do Uno Primordial, estando, assim, aquém e além de toda aparência que é sempre apenas símile.

Essa união entre as pulsões dionisíaca e apolínea que teve início na canção popular para posteriormente ser introduzida na poesia lírica trouxe as condições para o nascimento da tragédia grega. Mas como a tragédia nasce, afinal? Conforme a tradição antiga, a tragédia surgiu do coro. Entre várias concepções possíveis do coro trágico, Nietzsche se apoia na percepção de Schiller no prefácio de *A noiva de Messina,* "em que via o coro como uma muralha viva que a tragédia levanta ao seu redor para se isolar do mundo real e preservar seu solo ideal e sua liberdade poética" (Nietzsche, 2020, p. 46). Como coro de seres da natureza que permanecem os mesmos apesar de todas as mudanças geracionais, nele surge o consolo metafísico que a tragédia nos outorga: a consciência de que "apesar de toda mudança dos fenômenos, a vida é indestrutivelmente forte e prazerosa" (Nietzsche, 2020, p. 47). É o coro que consola o grego que, diante do sofrimento, corre o risco de buscar uma negação da vontade. "Nisso, nesse supremo perigo para a vontade, aproxima-se, como uma feiticeira que salva e cura, a arte; somente ela sabe transformar os pensamentos enojados sobre o horrível ou absurdo da existência em representações com que podemos viver" (Nietzsche, 2020, p. 49).

Esse consolo metafísico, entretanto, não se trata de um purgante como Nietzsche interpreta a catarse de Aristóteles, nem de um calmante como propunha Schopenhauer. Trata-se, porém, de um tônico que estimula o indivíduo a afirmar a vida alegremente mesmo diante do sofrimento e da morte, porque "a destruição da individualidade não é o aniquilamento da vida, do mundo, da vontade" (Machado, 2006, p. 240). Relaciona-se a uma alegria metafísica que provém da tradução da sabedoria dionisíaca instintiva e inconsciente em imagens. A morte do herói mostra-se apenas um fenômeno, enquanto a eterna vida da vontade não se declina com sua aniquilação. A tragédia acredita na vida eterna; enquanto a música é a expressão dessa vida.

No coro, os integrantes são encantados. No encantamento, se esquecem completamente de si, de seu passado e posição social, e se veem como sátiros que contemplam o deus. Nessa transformação, além de se sentirem como deus, é também necessário a visão desse deus. Nesse momento, entra em cena a pulsão apolínea com

seu mundo de imagens. Assim, nasce o drama. Drama que é por um lado um fenômeno onírico e, portanto, épico; mas, por outro, o estado dionisíaco objetivado. “Por conseguinte, o drama é a materialização apolínea de conhecimentos e efeitos dionisíacos” (Nietzsche, 2020, p. 53). O Dionísio real aparece mascarado em diferentes figuras, semelhante a um ser humano com seus intentos, erros e sofrimentos. Seu aparecimento tão nítido deve-se a Apolo que interpreta o sonho e, por meio desse aparecimento simbólico, interpreta para o coro o estado dionisíaco que ele se encontra. Contudo, o herói é o Dionísio, sofredor, dos Mistérios, que sofre a dor da individuação. Reside, nesse sentido, a visão de mundo da tragédia: a origem de todo mal é a individuação, e a arte é a esperança de que o feitiço da individuação possa ser rompido e a unidade restaurada.

Socratismo estético

Nietzsche acusa Eurípides de banir Dionísio da tragédia mediante uma voz demoníaca que falava por meio dele: Sócrates foi o grande opositor de Dionísio e, portanto, responsável pelo perecimento da tragédia grega. Não por acaso, em Atenas, havia a lenda na qual Sócrates ajudava Eurípides a escrever suas obras e apenas assistia às tragédias do dramaturgo. Inclusive, tanta é a relação entre os dois que, no oráculo de Delfos, Sócrates é designado o homem mais sábio e Eurípides é o segundo. Desse modo, surge o socratismo estético no qual Eurípides é o seu poeta e, cuja lei é: “para que algo seja belo, tem de ser sensato” — análoga a máxima socrática: “Apenas o sabedor é virtuoso”. Da mesma forma, oposto ao poeta inconsciente, havia o Princípio Estético: “tudo tem de ser consciente para ser belo”, axioma esse semelhante ao socrático: “tudo tem de ser consciente para ser bom”. Com a introdução dessas fórmulas socráticas, está a morte da tragédia, pois o herói torna-se um dialético otimista que crê na compreensão do mundo para sobrepujá-lo.

Dentre os artifícios introduzidos na nova tragédia pelo poeta do socratismo estético, estavam o realismo em que os heróis trágicos não eram mais os heróis sofredores no lugar do deus sofredor, mas, sim, pessoas comuns com diálogos permeados de retórica e dialética; o prólogo, que anunciava, no início da tragédia, o que sucederia; e o deus *ex machina* que surgia para solucionar os conflitos que a própria dramaturgia não conseguia resolver — a representação de um deus descia por um

guindaste e solucionava a história.

Sócrates, que reconhecia a própria ignorância, em suas perambulações por Atenas, sempre se deparou com a pretensão do conhecimento. Observou que os maiores políticos, oradores, escritores e artistas, possuíam uma compreensão parca até mesmo de seus próprios ofícios, exercendo-os apenas por instinto. Ao condenar o instinto, Sócrates condena toda arte e ética existentes na Grécia antiga e coloca-se na presunçosa posição de dever corrigir a existência. A essência de Sócrates pode ser revelada por meio do fenômeno conhecido como *daímôn* de Sócrates, uma voz interior que costumava detê-lo: estaria Sócrates tão doente a ponto de divinizar seu superego? Na análise de Nietzsche,

> enquanto em todas as pessoas produtivas o instinto é a força criadora-afirmativa e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasiva, em Sócrates o instinto se torna crítico e a consciência, criadora — uma verdadeira monstruosidade *per defectum* (por faltar algo)! De fato, percebemos aí um monstruoso *defectus* (falta) de qualquer disposição mística, de modo que Sócrates poderia ser caracterizado como o não místico, no qual a natureza lógica se acha desenvolvida tão excessivamente, por superfetação, quanto a sabedoria instintiva no místico (Nietzsche, 2020, p. 77).

Contrapondo-se ao instinto, Sócrates contrapõe-se à tragédia. Para ele, esta não dizia a verdade e, por isso, não se dirigia aos filósofos, mas para aqueles sem muito discernimento. No entanto, havia uma lacuna em Sócrates, pois, muitas vezes, em sonhos, lhe era recomendado praticar música. Até seus últimos dias lhe tranquilizava o pensamento de que a filosofia era a mais elevada arte das musas. Porém, na prisão, ele decidiu fazer jus a essa voz e compôs um proêmio para Apolo, versificando algumas fábulas de Esopo. Para Nietzsche, este foi o único indício de questionamento de Sócrates sobre os limites da natureza lógica. Quem sabe, ele não tenha se indagado sobre a possibilidade de haver um reino de sabedoria em que a lógica esteja banida, ou talvez que a arte seja um suplemento necessário à ciência?

A influência de Sócrates não se deteve somente na tragédia grega, mas se estendeu até a atualidade, seja na ciência, ou, inclusive, na arte, basta, para tanto, visitar uma galeria de arte contemporânea com suas obras conceituais. Ele é o protótipo do otimista homem teórico, o ancestral da ciência, que crê no conhecimento como antídoto da vida. Por meio de Sócrates, veio ao mundo a crença de que o pensamento é capaz de alcançar o abismo do ser e de não apenas conhecê-lo, mas também corrigi-lo. Ele foi o primeiro que, guiado por esse pensamento que é o mesmo da ciência, foi capaz de viver e de morrer pela razão. Sócrates, moribundo, foi o homem que se livrou do temor da morte mediante o saber e os argumentos. Essa figura é o estandarte da

ciência, recordando-a de sua missão de conhecer a realidade e, então, justificá-la, ao contrário do conhecimento trágico no qual a vida se justifica por si mesma.

Dissonância musical e o prazer trágico

Para explicar como pode o feio e o desarmônico do mito trágico suscitar um prazer estético, Nietzsche recorre a uma metafísica da arte, na qual até mesmo o feio o e desarmônico tornam-se um jogo artístico que a vontade joga consigo mesma a seu bel prazer. Esse fenômeno, próprio da arte dionisíaca, pode ser compreendido com base na dissonância musical. De acordo com Nietzsche, “o prazer gerado pelo mito trágico tem a mesma origem que a sensação prazerosa da dissonância musical. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido até mesmo na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (Nietzsche, 2020, p. 129). Se a dissonância já estava presente na música das tragédias e cultos dionisíacos, ressalta-se que elas também estão presentes na obra *Tristão e Isolda* de Wagner que viola as convenções do sistema tonal de resolver as dissonâncias — um dos motivos pelos quais Nietzsche deposita suas esperanças em Wagner como o responsável pelo renascimento do trágico na Alemanha.

M. S. Silk e J. P. Stern observam que a dissonância é qualquer som que deve ser resolvido seguido de uma consonância, enquanto a consonância é um som que não quer resolução, definido por um efeito de finalização. Portanto, o modo essencial da dissonância é que ela evoca uma necessidade que não pode se satisfazer, e, ao não satisfazê-la, evoca o sentimento de dor e, ao não ter resolução, evoca o infinito. A consonância, por sua vez, remove essa dor ao impor limites, de modo que, se a dissonância é dionisíaca, a consonância é apolínea. No entanto, Nietzsche não trata da consonância, a dissonância impera por si só, o que demonstra que, de fato, Dionísio prevalece sobre Apolo na tragédia.

Outra associação possível é que, se a consonância é estável e a dissonância instável, a última se relaciona com o devir. Como afirma Nietzsche no parágrafo seguinte da menção à dissonância musical: “devemos reconhecer um fenômeno dionisíaco, que sempre nos revela novamente o jogo de construir e destruir o mundo individual como emanação de um prazer primordial” (Nietzche, 2020, p. 130). Afinal, se a consonância leva à sensação de repouso; a dissonância leva ao movimento, ao fluxo.

Ademais dessas, outra interpretação possível para essa breve passagem de Nietzsche sobre a dissonância é a de Henry Burnett. Para o autor,

> os acordes dissonantes funcionam como multiplicadores, quer dizer, os acordes naturais são alterados e incrementados; isso dá ao produtofinal um estranhamento, como se a melodia que se fazia acompanhar de acordes simples se transformasse em algo inexplicável. A dissonância exporia a face mítica da canção, que se manteve oculta pela clareza dos acordes naturais, sinônimo daquela cultura alexandrina bem comportada que depositava esperanças na figura deum homem bom e ingênuo (Burnett, 2012, p. 63).

Por fim, como *O Nascimento da Tragédia* trata-se também de um elogio a Wagner, não se pode deixar de mencionar a dissonância do cromatismo wagneriano, tendo por cromatismo aquilo “que impede a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical, forma de uma vontade que só se afirma através do impulso em direção ao aniquilamento das individualidades” (Safatle, 2006, p. 17). Contudo, esse cromatismo não se trata de uma invenção de Wagner. Pierre Boulez recorda que já nas obras corais de Bach e na lamentação de Dido, em Dido e Enéas de Purcell, o cromatismo já era utilizado como expressão do trágico, em uma acepção comum do termo.

Se Nietzsche afirma que a dissonância é o que conecta a música ao mito trágico, é porque, na obra de Wagner, a música já não reafirma nem justifica mais o centro tonal, mas sim abre o "desenvolvimento para uma multiplicidade aparentemente infinita de desdobramentos cromáticos" (Safatle, 2006, p. 18). Em *Tristão e Isolda*, torna-se difícil encontrar uma tonalidade definida, “o que embaralha a partilha segura entre consonância e dissonância, abrindo, com isto, o espaço para uma melodia infinita que se assemelha ao “lúdico construir e destruir do mundo individual” (Safatle, 2006, p. 18).

Essa dissonância não ocorre somente musicalmente, mas também pode ser reconhecida na dança. Didi-Huberman, ao escrever sobre o *bailaor* Israel Galván, afirma que ele é um bailaor do nascimento da tragédia e enfatiza a dissonância de seus gestos:

> bailaor trágico, porque não dança senão até renunciar a si mesmo, porque está deslocado como indivíduo; trágico porque se vê metamorfoseado pela sua penetração em uma natureza estranha, e então as fronteiras da individuação saltam pelos ares. Trágico porque cria, não só uma representação, senão uma musicalidade, e essa musicalidade sempre deixa estalar o conflito, a disjunção, o “eterno antagonismo, pai de todas as coisas”. Isso é, musicalmente falando, a dissonância. Nietzsche, outra vez: “E neste perigo supremo da vontade, se aproxima a arte. (...) O trágico não é possível de nenhum modo derivá-lo honestamente da essência da arte, tal como se concebe ordinariamente esta, segundo a categoria única da aparência e da beleza; só partindo do espírito da música compreendemos a

> alegria pela aniquilação do indivíduo, (...) Este fenômeno primordial da arte dionisíaca, difícil de apreender, só se torna compreensível por um caminho direto e é de imediato apreendido no significado milagroso da dissonância musical que é a matriz comum da música e do mito trágico". (...) No entanto, o que é um gesto dissonante? O que é um gesto de nascimento da tragédia? Pois bem, justamente não é um gesto trágico no sentido habitual do termo. Não é um gesto dramático, terrível ou triste, não. (...) São gestos de quando o trágico não existe ainda como gênero. São gestos antes de qualquer gênero, gestos nos quais destoa a própria noção de gênero, o que dinamita o psicologismo e o academicismo conseguintes. Esses gestos contêm tanto o "sublime, submissão artística do espantoso" como "o cômico, descarga artística da náusea do absurdo" (Huberman, 2008, p. 91-92, tradução minha).

Os gestos mencionados, antes de serem categorizados por gênero, exemplificam a ruptura e a disjunção, refletindo uma rejeição ao psicologismo e ao academicismo. Esses gestos são o ponto de encontro entre o sublime e o cômico, simbolizando a dualidade da arte dionisíaca que mescla a entrega ao terrível com a comicidade diante do absurdo. Dessa forma, o *bailaor* trágico encarna uma musicalidade que não se limita à estética bela, mas que possui uma profundidade visceral que ressoa com o espírito da dissonância e da tragicidade essencial, como discutido por Nietzsche.

Por fim, afirma-se que o prazer trágico provém dessas sensações de infinitude, dor e devir que apontam para a própria realidade e se afirma em citações como: "não a realidade desse mundo fenomenal, pois nos diz precisamente: "Olhem! Olhem bem! Esta é sua vida! Este é o ponteiro das horas no relógio de sua existência!" (Nietzsche, 2020, p. 128).

Capítulo 2
Nietzsche e Carmen de Bizet

Elogio à Carmen de Bizet

Em *O Caso Wagner*, Nietzsche faz o elogio à Carmen de Bizet em contraposição à música de Wagner. Ao classificar a música do compositor alemão como simultaneamente brutal, artificial e inocente, o filósofo afirma que ela se comunica aos três sentidos da alma moderna — que ele definirá como decadente na mesma obra, e a denomina de "siroco". Esse vento quente e seco que o cobre, de repente, com um suor desagradável e o afasta de seu tempo bom, enquanto a música de Bizet "aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira" (Nietzsche, 2016, p. 12), daí a primeira sentença de sua estética: "O que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados" (Nietzsche, 2016, p.11).

Revelando tê-la ouvido pela vigésima vez, ele afirma que essa vitória sobre sua impaciência o aperfeiçoa e que os sujeitos tonam-se a própria "obra-prima". Cada vez que ele ouvia Carmen, ele tornava-se um melhor filósofo: "tão indulgente, tão feliz, indiano, sedentário... Cinco horas sentado: primeira etapa da santidade!" (Nietzsche, 2016, p. 11). Acrescenta, ainda, que a música de Carmen o torna um homem melhor, um músico melhor, um ouvinte melhor e o leva a refletir, "Já se percebeu que a música faz livre o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?" (Nietzsche, 2016, p. 12). Sobre a música da ópera, ele também afirma:

> esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular — ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do pólipo na música, a "melodia infinita" (Nietzsche, 2016, p. 11).

Nesse sentido, lança, novamente, uma crítica a Wagner. Ao ler o capítulo sobre Charles Baudelaire que portava o subtítulo "Teoria da decadência" no primeiro volume dos *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, Nietzsche se apropriará do termo "décadence" para suas reflexões sobre a arte e a sociedade moderna. Para Bourget, a sociedade e a literatura deveriam ser pensadas como um organismo vivo. Sendo um organismo, no qual as células, ao se tornarem independentes, fazem com

que os organismos que compõem o organismo total deixem de subordinar sua energia à energia total, estabelecendo uma anarquia que constitui a decadência do todo, o organismo social e a linguagem também agiriam de acordo com essa lei. No caso da linguagem:

> um estilo de decadência é aquele no qual a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, no qual a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra (Bourget, 2016, p. 176, tradução de Isadora Petry).

Nietzsche aplicará esse conceito à obra de Wagner, acusando-a de fragmentação. Em carta ao organista e diretor musical Carl Fuchs, o filósofo explicitará sua crítica à forma do músico:

> a expressão wagneriana 'melodia infinita' manifesta, da maneira mais charmosa, o perigo, a ruína do instinto e da boa fé, da boa consciência. A ambiguidade rítmica, mediante a qual já não se sabe e nem se deve saber onde começa o rosto e termina o pescoço, consiste, sem dúvida alguma, num expediente artístico com o qual efeitos maravilhosos podem ser alcançados – o Tristão, por exemplo, é pródigo nisso –, mas, como sintoma de toda uma arte, ela é e continua a ser, apesar disso, o sinal de dissolução. A parte assenhora-se do todo, a frase da melodia, o instante do tempo (e também do tempo musical), o páthos do ethos... Mas, isso é décadence, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo (Nietzsche apud Barros 2012, p. 139-140).

Safatle observa que essa crítica pode parecer conservadora em uma primeira impressão. Afinal, pode-se pensar que Nietzsche "age como quem ainda acreditava na potencialidade construtiva do tonalismo com suas estruturas harmônicas capazes de individualizar claramente momentos e processos, assim como guiar desenvolvimentos eresoluções" (Safatle, 2006, p. 19). No entanto, na carta a Fuchs, pode-se averiguar que a crítica de Nietzsche se dirige à perda de definição rítmica na música, "a completa degeneração do sentimento rítmico, o caos no lugar do ritmo..." (Nietzsche, 2016, p.52). Nietzsche considera a melodia infinita uma "blasfêmia rítmica" que substitui o dançar pelo nadar, como "alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e se entrega por fim à mercê do elemento, é preciso nadar" (Nietzsche, 2016, p. 52). Enquanto, na música anterior, havia o dançar em "gracioso, solene ou vivaz movimento, em rapidez e em lentidão" (Nietzsche, 2016, p. 52). Suas objeções à música de Wagner são fisiológicas, "afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada" (Nietzsche, 2016, p. 50).

Além disso, os artistas da *décadence* eram aqueles que buscavam se

desvencilhar da ideia de que a arte deveria imitar a natureza. Para isso, buscavam se afastar o máximo possível desta e aproximar-se do artificial. Eis outra razão para Nietzsche apreciar Carmen. Para ele, a música de Bizet marcava um "retorno à natureza, à saúde, alegria, juventude, virtude" (Nietzsche, 2016, p.13), por isso, sua fórmula: "é preciso mediterranizar a música" (Nietzche, 2016, p. 13).

Mais adiante, ele seguirá o elogio à Carmen em oposição a Wagner:

> alguém já ouviu num palco entonações mais dolorosamente trágicas?E a maneira como são obtidas! Sem caretas! Sem falsificação! Sem a mentira do grande estilo! — Por fim: esta música trata o ouvinte como pessoa inteligente e até como músico — e também nisso é o oposto de Wagner, que, seja o que mais for, era o gênio mais descortês do mundo (Wagner nos trata como se —, ele repete uma coisa com tal frequência que esperamos — que acreditamos nela) (Nietzche, 2016, p. 11/12).

Ao exaltar a veracidade de Carmen, subjaz a crítica de que Wagner seria um ator. O músico seria um ator por usar de artifícios como o *leitmotiv* e a melodia infinita em sua obra de arte total na tentativa de dissimular sua decadência, ou seja, sua fragmentação.

Embora, inicialmente Nietzsche denomine a música wagneriana de siroco, ou seja, a um vento quente e seco que o faz transpirar, em seguida ele se refere ao ideal de Wagner como um norte úmido ao afirmar que com Carmen o sujeito se despeça desse norte úmido. O clima da música de Bizet:

> (...) tem sobretudo o que é da zona quente, a secura do ar, a*limpidezza* no ar. Em todo aspecto o clima muda. Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada da Europa — esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada... Como nos fazem bem as tardes brônzeas da sua felicidade! (Nietzsche, 2016, p. 12).

Em seguida, Nietzsche faz o elogio à dança moura de Carmen. Sobre essa dança, Isadora Petry questiona se Nietzsche não estaria se referindo ao Flamenco:

> o que é a dança moura exaltada por Nietzsche, dança que "nos fala de modo tranquilizador", se não apenas um outro nome para o que hoje chamamos de 'Flamenco'? Ora, no estilo flamenco, acontecimento artístico que engloba ao mesmo tempo, canto, música e dança, ocorre exatamente aquele procedimento no qual cada meio não é jamais levado ao seu completo esgotamento. Se nos basearmos em um dos estilos tradicionais do Flamenco, tal como o que se chama hoje Alegría, podemos afirmar que há sempre um determinado momento em que a música cede lugar para acompanhar o som do sapatear do dançarino/dançarina, outro momento, por sua vez, em que o sapatear

> cessa para dar voz ao cantor/cantora e, ainda, um terceiro momento no qual sapateado e canto cessam para dar lugar unicamente aos sons do violão. Por fim, o canto, a música e a dança se unem, celebrando juntos a festa flamenca. Cada meio, mesmo quando atua sozinho, atua em uma relação com o outro, nenhum meio existe sozinho, 'em si', mas apenas na relação com o todo. O flamenco, que Nietzsche chama de "dança moura", dança de uma alegria africana, que "tem a fatalidade sobre si", "curta, repentina, sem perdão", parece representar a possibilidade de um sincero sentimento do popular; mas 'popular' no sentido de que ele não é um retornar à raiz comum de um povo, como pretendia Wagner ao defender, na linhagem da escola romântica, que o verdadeiro sentimento alemão se encontrava na origem dos mitos cristãos. No caso de Bizet, a sinceridade do popular que Nietzsche parece reconhecer diria respeito à ascensão na mistura; pois tal é, afinal, a genealogia do povo cigano — do qual pensava-se ter se originado o Flamenco —, do qual provém Carmen. Talvez seja por isso que Nietzsche se permita dizer acerca de Bizet: "Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço a sua causa". Escutar a causa dessa música é, por sua vez, escutar a causa de um povo — povo que é mistura, e não eugenia de uma raça —, e não meramente a expressão de um indivíduo, seja ele qual for. "Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. (Petry, 2017, p. 129/130).

Além de relacionar a dança moura ao flamenco, destaca-se, nesta análise, também, a perspectiva de Nietzsche sobre Bizet e sua obra *Carmen*, evidenciando sua apreciação pela sinceridade e pelo caráter popular dessa música, que é marcada por uma fusão de influências e pela representação de um povo — os ciganos — cuja genealogia é mestiça e plural. A autora sugere que essa mescla contrasta com a noção de pureza racial e exalta uma riqueza cultural que está além do indivíduo, evocando uma autenticidade coletiva que Nietzsche valoriza, em oposição ao nacionalismo e suas identidades fixas, tal como afirma em:

> nós, os sem-pátria, por raça e ascendência somos demasiado múltiplos e misturados, enquanto 'homens modernos', e, portanto, muito pouco inclinados a partilhar essa mentirosa autoadmiração e indecência racial, que agora desfila na Alemanha como sinal de mentalidade alemã e que, no povo do 'sentido histórico', é algo duplamente falso e obsceno. (NIETZSCHE, 2005, p. 144).

Ou falando diretamente sobre a música e Bizet:

> Ainda hoje na França se procura compreender aos homens raros, dificilmente encontráveis, de vistas mais largas, para poder encontrar a sua satisfação nos limites estreitos dos sentimentos ultrapatrióticos, que sabem amar o Sul em o Norte e o Norte no Sul, em suma os "bons europeus", os europeus do futuro. Para eles foi escrita a música de "Bizet", deste novo gênio que entreviu novas belezas e novas seduções e que descobriu a fímbria do "sul da música". (NIETZSCHE, 2001, p. 187).

Retornando: se Bizet não estava tão comprometido em reproduzir a música de

Sevilha onde se passa Carmen, ainda assim tentou dissimular flamenco em alguns momentos. Em *Seguidilla*, há a insinuação de uma dança flamenca. Susan McClary analisa que a música é:

> intensamente física e destaca ambiguidades modais que a tornam escorregadia, difícil de definir tonalmente. Às vezes, ela parece estar em Fá sustenido maior, depois em Ré maior e, finalmente, em Si menor. Na seção intermediária, quando Carmen ao mesmo tempo se oferece e se esquiva, sua armadilha cromática torna-se quase intolerável à medida que os pontos de referência tona, tanto no baixo como na melodia, serpenteiam por semitons em movimento contrário. (McClary, 2020, p. 123/124).

Portanto, trata-se de um cromatismo semelhante ao utilizado por Wagner, conforme foi exposto anteriormente, "impede a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical, forma de uma vontade que só se afirma através do impulso em direção ao aniquilamento das individualidades" (Safatle, 2006, p. 17), e costuma marcar o trágico e o doloroso em obras musicais.

Já em *Canção Cigana* (Mi menor) do Ato II, há uma progressão de tetracorde descendente que costuma estar associada ao flamenco. No entanto, ao invés de concluir a progressão com a nota mais grave do tetracorde como ocorre na música flamenca, Bizet encerra a cena concluindo com a nota que se intui ser a tônica, ou seja, a nota que se iniciou a descida. No entreato do ato III, regressa a música "exótica" e pseudocigana do Ato II. Nele, "Bizet insinua a música flamenca através de inflexões modais, acompanhamentos à semelhança de violões, pontuações rítmicas incisivas, percussão exótica, cromatismo sinuoso e tetracordes descendentes" (McClary, 2020,p. 147).

Além disso, de fato, há o apreço de Nietzsche pela cultura popular, como demonstrado em *O Nascimento da Tragédia* no elogio das canções populares *Des Knaben Wunderhorn* e das festas de São João e São Guido. Portanto, é bastante pertinente a associação da autora. Analisados os comentários de Nietzsche sobre a ópera de Bizet, cabe refletir sobre a relação de Nietzsche com Carmen. Alguns comentadores afirmam que o filósofo faz um uso irônico da obra como forma de oposição a Wagner, especialmente devido à carta endereçada a Carl Fuchs em 1888:

> o que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como antítese irônica a Wagner isto funciona bem; seria uma absoluta falta de gosto se eu partisse de um elogio de Beethoven, digamos. Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: Carmen é o maior sucesso da história da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, de todas as óperas de Wagner reunidas. (Nietzsche, 2016,p.

104).

Safatle recorda, por meio de Ernst Behler, que Nietzsche evitava o termo ironia por lhe parecer demasiado romântico, preferindo a noção de dissimulação que pode ser traduzida por “máscara”. Para entender melhor essa afirmação, Safatle menciona um trecho de *A Gaia Ciência*: *“*a aparência é para mim a própria vida e a própria ação, a vida que troça bastante de si para me fazer sentir que há nela apenas aparência, fogo-fátuo, dança dos elfos” (Nietzsche, 2000, p. 63). Para Safatle, somente a ironia é capaz de afirmar, sem cristalizar as coisas, e afirmar o mundo como ficção criadora, de forma a reconciliar “o pensamento filosófico ao plano de imanência da vida como jogo de forças, já que ele indica a distância que o enunciador toma em relação ao enunciado, mostrando assim que a enunciação não aspira a naturalização alguma” (Safatle, 2006, p.22). Afinal, “tudo que é profundo aprecia o disfarce, as coisas mais profundas têm inclusive ódio à imagem e ao símbolo” (Nietzsche, 2001, p. 51), e é no riso irônico que melhor se manifesta esse apreço pelo disfarce, “único jogo capaz de desvelar a força plástica da vida e de afirmar a temporalidade radical de um mundo onde nenhuma configuração deve subsistir de maneira perene” (Safatle, 2006, p.22).

Musicalmente, essa ironia se manifesta por meio do caráter paródico de Carmen, no qual Bizet opera “um jogo “livre” com clichês do folclore meridional, *vaudeville* e música de programa.” (Safatle, 2006, p. 24). Há um distanciamento em relação aos materiais musicais.

Todavia, essa interpretação não é unânime. O filósofo Benoît Goetz, por exemplo, aponta seu estranhamento com o fato de que os estudiosos, costumeiramente tão atentos às sutilezas da escrita, esqueçam de mencionar que o destinatário da carta era um conhecido wagneriano com quem Nietzsche interveio para que fosse executada a ópera *O Casamento Secreto* de seu amigo Peter Gast. Além disso, Goetz defende que Nietzsche não somente amava muito a Bizet, como o gosto por sua música e seu espanto pelas músicas do sul são um evento absolutamente central em seu pensamento. Não apenas um acontecimento para o pensamento de Nietzsche, como também para a história do pensamento, fazendo eco a afirmação de Heidegger: “a hostilidade de Nietzsche contraWagner se tornará compreensível enquanto necessidade histórica” (Heidegger, 1938, p. 13, tradução de Claudia Drucker), embora uma história distinta da premeditada por Heidegger. Em 1881, Nietzsche assistiu Carmen pela primeira vez. Em *EcceHomo*, ele afirma que, nesse ano, houve uma mudança súbita e profunda de seu gosto, especialmente na música, uma fênix musical havia voado sobre ele e Peter Gast “com uma plumagem mais leve e colorida do que alguma vez mostrara”

(Nietzsche, 2008 ,p 74), e que Zaratustra poderia se considerar música por inteiro. Portanto, é inegável que esse renascimento musical de Nietzsche é indissociável de sua filosofia.

Paolo D'Iório também defende esse amor de Nietzsche por Bizet ao analisar as cartas endereçadas a Peter Gast e as anotações na partitura de Carmen do filósofo. Ao assistir a ópera pela primeira vez, Nietzsche escreve a Peter Gast:

> urra! Amigo! Novamente conheci uma coisa boa, uma ópera de François Bizet (quem é ele?): Carmen. Ouvi-a como a uma novela de Merimée, brilhante, forte, aqui e ali emocionante. Um verdadeiro talento francês da ópera cômica, em nenhum momento desorientado por Wagner, ao contrário, um verdadeiro discípulo de Hector Berlioz. Algo assim, eu não considerava possível! Parece-me que os franceses estão num caminho bem melhor em termos de música dramática; e deram um passo adiante dos alemães em um aspecto fundamental: a paixão não é, para eles, algo a ser buscado além (como, por exemplo, em todas as paixões na obra de Wagner) (eKGWB/BVN-1881, 172) (Nietzsche apud D'Iório, 2012, p. 215).

Após insistir com mais duas cartas, a última sem resposta, para que Gast escutasse Carmen, Nietzsche compra uma partitura da ópera para canto e piano e envia ao amigo com anotações à margem. Gast percebe a importância da obra para Nietzsche e dois dias depois lhe escreve:

> a partitura para canto e piano, como todas as partituras italianas é realmente deselegante para quem resguarda as cores musicais, mas confie em mim: posso imaginar muito do que não está escrito. Por exemplo, o coro das ciganas deve ser realmente mágico, com a linha ondulante de violinos e o jogo das duas sopranos. É música de Nausícaa, das ilhas do Oriente e do Ocidente, ou, como quer que se chame a sua feliz harmonização: a brisa dos jardins de Epicuro! [...] O maior prazer tive na leitura de suas interessantes anotações sobre a música, graças às quais sou levado a admitir que você é muito mais musical do que eu, que sou músico! (Gast apud D'Iório, 2012, p. 216).

Para Gloria Sica, provavelmente, Nietzsche via em Carmen sua filosofia expressa. Ele via nela "a expressão de um imoralismo alegre que exalta o amor e a liberdade, o verdadeiro apego à terra, à aceitação fatal da morte como o próprio destino: características fundadoras do além-do-homem" (Sica, 2002). Como canta Carmen para Don José no dueto 16:

"o céu aberto, a vida errante, pelo país, o universo, e por lei… sua vontade! E sobretudo o deleite mais embriagador de todos: A liberdade! A liberdade!"[8] (Bizet, 1875, p. 41).

[8] El cielo abierto, la vida errante, por país, el universo, ¡y por ley... tu voluntad! Y sobre todo el deleite más embriagador de todos: ¡la libertad, la libertad!

Sobre o amor, Carmen canta em Habanera:

> o amor é um pássaro
> rebelde, que ninguém
> pode enjaular e é inútil
> chamá-lo
> se ele não quiser responder
> São inúteis ameaças ou
> orações, um diz coisas bonitas
> o outro se cala;
> é o outro quem eu prefiro,
> ele não diz nada, mas eu gosto mesmo assim
> O amor! O amor!... O amor
> é um pequeno cigano
> que nunca conheceu nenhuma lei,
> se você não me ama, eu amo você, e se eu te amo
> Tenha cuidado!
> O pássaro que você pensou Surpreender bateu suas asas
> E voou para longe...
> Se você tentar caçá-lo,
> O amor vai embora mas se você não tenta, ele
> retornará
> Voa ao seu redor, rapidamente
> Vem e vai, logo volta; se você acha que o pegou, ele o pegará, se acha que escapou, ele o pegará
> O amor! O amor!...[9]

Especialmente o tema do amor chamará a atenção de Nietzsche:

> Finalmente o amor, o amor retraduzido em natureza! Não o amor de uma "virgem sublime"! Nenhum sentimentalismo de Senta! Mas o amor como fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel — e precisamente nisso natureza! O amor, que em seus meios é a guerra, e no fundo o ódio mortal dos sexos! — Não sei de caso em que a ironia trágica que constitui a essência do amor seja expressa de maneira tão rigorosa, numa fórmula tão terrível, como no último grito de don José, que conclui a obra:
> "Sim! Eu a matei,
> eu — minha adorada Carmen!
> — Uma tal concepção do amor única digna de um filósofo) é rara: ela distingue uma obra de arte entre mil. Pois na média os artistas fazem como todos, ou mesmo pior — eles entendem mal o amor. Também Wagner o entendeu mal. Eles acreditam ser desinteressados do amor, por querer o benefício de outro ser, às vezes contra o benefício próprio. Mas em troca desejam possuir o outro ser... Nisso nem mesmo Deus é exceção. Ele está longe de pensar: "que te interessa, se te amo?" — ele se torna terrível, quando o seu amor não é correspondido.

[9] El amor es un pájaro / rebelde que nadie lo / puede enjaular y es / inútil llamarlo / si él no quiere contestar / De nada sirven amenazas o / rezos,uno dice cosas bonitas / el otro se calla; / es al otro a quien yo prefiero / él no dice nada, pero me gusta igual / ¡El amor! ¡El / amor!... El amor / es un gitanillo / que nunca conoció ley alguna / si tú no me amas, yo te amo, y si yo te amo / ¡Ten cuidado! / El pájaro que creíste / Sorprender batió sus alas y/ voló lejos… / Si tratas de cazarlo, / el amor se va mas si no lo intentas, él / retornará / Vuela tu alrededor, rápidamente / Viene y va, luego vuelve; si piensas que lo / agarraste, el té si piensas que escapaste, él te ten / ¡El amor! ¡El amor!

> L'amour— uma frase verdadeira entre os homens e entre os deuses — *est de tous les sentiments le plus égoïste, et par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux* [O amor é, de todos os sentimentos, o mais egoísta, e, em consequência, o menos generoso quando é ferido] (B. Constant)." (Nietzsche, 2016, p. 13)[10]

Esse fascínio pelo amor livre e transitório de Carmen está inclusive expresso nas anotações da partitura enviada a Gast: "este coro é como a brisa que sopra do jardim de Epicuro. Reflita sobre o que foi aqui idealizado" (D'Iório, 2012, p. 216). Ele se refere ao coro quando as ciganas cantam:

> a doce conversa dos amantes
> é fumaça!
> Suas promessas e êxtases
> são fumaça!
> Com o olhar seguimos a fumaça que
> pelo ar sobe até o céu
> A fumaça, ah![11]

O amor transformado em fumaça revela a natureza efêmera do amor. Para D'Iório:

> cantar e idealizar o aspecto transitório da paixão amorosa constituía um bom prelúdio para uma filosofia do futuro como a de Nietzsche e uma antítese profunda à filosofia do Tristão (e d'O Nascimento da Tragédia), onde a união eterna de dois amantes tinha um valor metafísico como primeiro passo para a reconciliação do indivíduo transitório para o ser imutável" (D'Iório, 2012, p. 2012).

Em outra margem, Nietzsche escreve: "um epigrama sobre a paixão, o que de melhor se escreveu sobre esse tema desde Stendhal sobre o amor" (D'Iório, 2012, p. 217). D'Iório analisa que Nietzsche já não deseja que a música expresse uma dimensão metafísica, mas a capacidade de manifestar precisão psicológica e "elementos complexos como os da paixão; o amor, a mais complexa das paixões" (D'Iório, 2012,p. 218).

Bizet, ouvinte de Wagner

[10] Ressalta-se que, de forma alguma, Nietzsche está fazendo uma apologia à violência contra a mulher e ao feminícidio. Para mais informações sobre a relação de Nietzsche com as mulheres, recomenda-se a leitura de: MARTON, Scarlett. Nietzsche e as mulheres. Editora Autêntica, 2022.
[11] El dulce hablar de los amantes, / ¡es humo! / Sus promesas y éxtasis, / ¡son humo! / Con la mirada seguimos el humo que / por el aire asciende al cielo / ¡El humo, ah!

Se Nietzsche pensava Bizet como antítese a Wagner, a crítica francesa o considerava wagneriano. De um lado, críticos antiwagnerianos o acusavam de "(…) erudição, obscuridade e melodias intermináveis." (Dean, 1965, p. 117 apud McClary, 2020, p. 159), características consideradas wagnerianas. Escudier escreve: "em Carmen, o compositor decidiu nos mostrar o quão douto ele é, e como resultado, consegue ser frequentemente monótono e obscuro. Faz questão de nunca concluir as frases, até que o ouvido se canse de esperar por uma cadência que nunca chega" (Dean, 1965, p. 118 apud McClary, 2020, p. 159), enquanto Baudouin afirma que a ópera apresenta "a mais completa ausência de luz – música que, do começo ao fim, habita o limbo da obscuridade." Por outro lado, alguns o elogiavam por essa influência de Wagner como Banville para quem Bizet é um wagneriano "que se posiciona contra expressar paixão em canções com melodias de dança" (Curtiss, 1958, p. 433-434 apud McClary, 2020, p. 160) e "para quem (...) a música, mesmo a cênica, deve ser, não um entretenimento, uma maneira de passar a noite, mas uma linguagem divina, expressando as angústias, a insensatez, as aspirações celestiais daquele ser que (...) perambula aqui embaixo, em exílio." (Curtiss, 1958, p. 409 apud McClary, 2020, p. 160). Também houve aqueles que reclamaram de a ópera ser insuficientemente wagneriana: "lamentei não ter encontrado nela uma afirmação suficientemente elevada das doutrinas professadas pelo jovem compositor" (Curtiss, 1958, p. 433-434 apud McClary, 2020, p. 160), escreveu Ernest Reyer.

Há inúmeros registros da relação de Bizet com a música germânica. No conservatório, ele estudava a música de Bach, Beethoven, Weber e Mendelssohn. Gounod, seu professor, era influenciado pelos compositores alemães, sobretudo Schumann, e o incentivava a estudar os alemães como modelo. Bizet posicionava Beethoven no topo da máxima excelência, considerando-o o "Prometeu da música", chegando, inclusive, a se afirmar alemão: "sou alemão por convicção, coração e alma, mas às vezes me perco em casas artísticas de má fama" (Dean, 1965, p. 22 apud McClary, 2020, p. 76).

Sobre Wagner, este se mostrava ambivalente. Em alguns momentos o criticava, em outros expressava admiração. Quando ouviu a música de Wagner pela primeira vez, afirmou que o compositor criou a excentricidade por carecer de inspiração melódica e inventividade harmônica. Entretanto, não possuía originalidade tampouco personalidade. Posteriormente, afirma:

> Wagner não é meu amigo, e nutro por ele indiferença; mas não posso esquecer o imenso prazer que devo ao seu gênio inovador. O encanto

> de sua música é incomunicável, inexprimível. É voluptuosidade, ternura, amor! Se eu tocasse essa música para você por uma semana, você ficaria apaixonada. Além disso, os alemães, que infelizmente se equivalem a nós musicalmente, compreenderam que Wagner é um de seus esteios mais fortes. O espírito germânico do século XIX encarnou nesse homem (Dean, 1965, p. 90-91 apud McClary, 2020, p. 77).

Em outro momento, descreveu Wagner como “esse músico gigantesco (...) acima e além de todo e qualquer compositor vivo.” (Curtiss, 1958, p. 107 apud McClary, 2020, p. 77) Ainda assim, defendia sua autonomia artística: “obviamente, se eu achasse que estou imitando Wagner, a despeito de minha admiração, eu não escreveria nem mais uma nota sequer em minha vida. A imitação é o trabalho dos tolos. É muito melhor escrever música ruim, mas que seja própria, do quea dos outros” (Dean, 1965, p. 91 apud McClary, 2020, p. 78). No entanto, além dos críticos franceses que o acusavam de copiar Wagner, Winton Dean demonstra a influência do compositor alemão em diversos momentos da música de Bizet. Para Théophile Gautier, Bizet introduziu algumas técnicas wagnerianas em sua ópera cômica para renová-la. Um exemplo é que o compositor francês rompeu com o costume da ópera cômica de alternar entre canto e linguagem falada, de forma que, para os franceses, isso se tratava da “melodia infinita” de Wagner.

Capítulo 3
Flamenco

O flamenco é um fenômeno artístico complexo, que não surge de instituições acadêmicas, mas sim como uma reinterpretação de músicas e danças populares, principalmente de origem tradicional. Acredita-se que o flamenco, enquanto forma de expressão artística, se consolidou entre as décadas de 1830 e 1840 na Andaluzia, no sul da Espanha, em um contexto onde convergiam diferentes influências culturais e sociais. As primeiras referências ao flamenco retratam cenas de bailes e cantos em festas populares, registradas em crônicas de viajantes, artigos e gravuras da época. No entanto, até a metade do século XIX, o flamenco ainda não era visto como um gênero autônomo, e seus elementos não eram formalmente estruturados. Apenas com a inauguração dos cafés cantantes na segunda metade do século XIX, o flamenco se profissionalizou e começou a ser reconhecido fora da comunidade andaluza.

As influências árabes, ciganas, africanas e judaicas são fundamentais para compreender a essência do flamenco. O povo cigano, em particular, desempenhou um papel crucial na formação deste estilo, ao integrar elementos de sua música e dança, que são fruto de sua trajetória nômade que teve início na Índia. Assim, o flamenco reflete uma mescla cultural singular, expressando as lutas e a resistência das classes populares.

O flamenco apresenta características que evidenciam tanto a cultura andaluza quanto a vivência histórica dos ciganos na Espanha. Entre os temas recorrentes, destacam-se o amor não correspondido, a solidão, a marginalização e a busca por identidade, especialmente entre os povos ciganos, que enfrentaram séculos de discriminação. Essas temáticas ecoam a tragédia popular que permeia o flamenco, revelando uma visão de mundo que encara a vida de maneira honesta e direta, sem ilusões, mas carregada de intensidade e paixão. As formas métricas mais frequentes nas *coplas* são as cuartetas e quintillas, ligando o flamenco às tradições líricas populares hispânicas.

A trajetória do flamenco é um testemunho da força e resiliência de uma cultura que encontrou na arte um meio profundo e universal de expressão. Mais do que apenas uma dança ou música, o flamenco é uma filosofia de vida que acolhe a dor e a alegria com a mesma intensidade. Em seus movimentos, canções e ritmos, o flamenco reflete a complexidade da experiência humana e convida o mundo a celebrar a vida.

O flamenco é composto de três elementos principais: o cante (canto), o toque (guitarra) e o baile (dança). Cada um desses elementos possui uma função distinta e vital na *performance* flamenca.

Cante: o canto flamenco é caracterizado por sua expressividade e profundidade emocional. É por meio deste que se narram histórias de dor, amor, perda e esperança. As letras costumam ser poéticas e carregadas de simbolismo, abordando vivências individuais e coletivas que refletem temas universais.

Toque: o violão flamenco vai além de um simples acompanhamento; ele é uma extensão dos sentimentos e da narrativa do cante. O toque flamenco possui técnicas específicas que incluem batidas rápidas, dedilhados complexos e a habilidade de imitar ritmos percussivos.

Baile: a dança flamenca é uma manifestação corporal que traduz a emoção e a história expressas pelo cante, com o acompanhamento do violão. O *bailaor* ou *bailaora* utiliza movimentos fortes e decididos, com ênfase no uso dos braços, nas palmas e nos pés, que acentuam o compasso de forma dramática.

A Memória no Flamenco

O flamenco é profundamente ligado à memória cultural e histórica, atuando não apenas como arte, mas também como um meio de preservação e expressão do passado. Essa conexão se torna clara na relevância atribuída à tradição, sendo comum que diferentes gerações de artistas flamencos se dediquem a manter as práticas e os estilos de seus predecessores vivos. Essa herança é transmitida por meio de apresentações e gravações, nas quais é frequente a homenagem a personalidades históricas.

A memória pode ser compreendida em diversos níveis, como o pessoal, o coletivo e o cultural. No universo do flamenco, essa memória se revela em práticas e gestos que são codificados. Aspectos como as letras das músicas, os movimentos da dança e os gestos corporais contêm significados profundos, enraizados nas vivências do passado. Esses elementos não representam, apenas, eventos ou personalidades, mas recriam e atualizam, constantemente, a história no presente, preservando, assim, a ligação com as tradições das gerações anteriores.

O *cante* flamenco, de maneira especial, emprega tanto elementos verbais quanto não verbais para manifestar memórias. As letras das canções frequentemente tratam de temas como dor, perda e resistência, refletindo acontecimentos históricos como a Guerra Civil Espanhola e a repressão franquista. Em canções como Romance de Juan García, interpretada por José Menese, o *cante* flamenco denuncia a violência e a repressão política, ou o disco Persecución de Juan Peña El Lebrijano que recorre à discriminação que os povos ciganos espanhóis sofrem desde o final do século XV. Por exemplo, em No le temblaron las manos, conta-se a história da primeira lei *antigitana* na Espanha em 1499:

> Não foram os judeus ou os mouros
> foram os reis cristãos
> seu nome era Isabel
> ele se chamava Fernando
> Quando eles assinaram a lei
> suas mãos não tremeram.
>
> No final do século XV
> noventa e nove foi o ano
> uma lei sem compaixão
> nasceu em Medina del Campo.
>
> Quando assinou a lei
> suas mãos não tremeram.
> Quando assinou a lei
> suas mãos não tremeram.
>
> O velho mel da estrada
> se transforma em medo amargo
> e a velha liberdade
> fecha o século tremendo.
>
> Ele ordenou que em sessenta dias
> a partir de hoje contados
> abandonassem as estradas
> e deixassem de ser ciganos.
> Abandonem suas carroças
> e deixem de ser ciganos
> abandonem seus costumes
> e deixem de ser ciganos
> tornem-se servos
> e deixem de ser ciganos
> renunciem à sua liberdade
> e deixem de ser ciganos
> renunciem à sua liberdade
> e deixem de ser ciganos.
>
> Vossas Majestades, Vossas Majestades
> Dona Isabel, Dom Fernando
> antes de assinarem suas assinaturas
> pensem nisso, pelo amor de Deus, pensem nisso.

Ordenou que se eles não obedecerem
receberão cem chicotadas
e com sangue em suas costas
serão banidos do Reino
e pela segunda vez
com facas afiadas
suas orelhas serão cortadas
eles serão novamente banidos
e pela terceira vez
se eles não obedecerem ao mandato
que sejam aprisionados e
para toda vida sejam escravos.

Final do século XV
Noventa e nove foi o ano
toda a Espanha nos persegue
de Medina del Campo.

“Nasceremos por muitos séculos
séculos de sangue e horror

fugiremos muitos século
para continuarmos sendo ciganos.

A memória era uma casa
fechada a sete chaves
por dentro está o século XV
por fora, Medina del Campo.

Quando assinou, assinou a lei
suas mãos não tremeram.
Quando assinou, assinou a lei
suas mãos não tremeram.[12]

Além das letras, a técnica vocal — englobando os *ayeos* e *jipíos* — desempenha uma função importante para a criação de uma performance única, recriando uma

[12] No fueron los judíos ni los moros / fueron los reyes cristianos / ella se llamó Isabel / el se llamaba Fernando / cuando firmaron la ley / no les temblaron las manos. / Finales del siglo quince / noventa y nueve era el año / una ley sin compasión / nace en Medina del Campo. / Cuando firmó la ley / no les tembló la mano. / Cuando firmó la ley / no les tembló la mano. / La vieja miel del camino / se convierte en miedo amargo / y la vieja libertad / cierra el siglo tiritando. / Mandó que en sesenta días / a partir de hoy contao / abandonen los caminos / y dejen de ser gitanos. / Abandonen sus carretas / y dejen de ser gitanos / abandonen sus costumbres / y dejen de ser gitanos / se conviertan en sirvientes / y dejen de ser gitanos / renieguen su libertad / y dejen de ser gitanos / renieguen su libertad / y dejen de ser gitanos. Majestades, majestades / doña Isabel, don Fernando / antes de poner la firma / pensadlo,por Dios pensadl/ Mandó que si no obedecen / se le den cien latigazos / y con sangre en las espaldas / del Reino sean desterrados / y por la segunda vez /con cuchillos "afilaos" / que les corten las orejas / vuelvan a ser otra vez desterraos / y por la tercera vez / si no cumplen lo / mandao" / que lo apresen y sean / por "toa" la vida ya esclavos / Finales del siglo quince / noventa y nueve era el año / toa España nos persigue / desde Medina del Campo. / najaremos muchos siglos / siglos de sangre y espanto / najaremos muchos siglos / pa seguir siendo gitanos. / La memoria era una casa / cerraíta de cal y canto / por dentro está el siglo quince / por fuera, Medina del Campo. / Cuando firmó, firmó la ley / no les tembló la mano. / Cuando firmó, firmó la ley / no les tembló la mano.

memória coletiva, como se o artista estivesse canalizando a voz de cantores de épocas anteriores.

O baile flamenco, ao utilizar o corpo como forma de expressar uma interação intensa com o tempo e o espaço, possui, também, um significado histórico. Os gestos, posturas e estilos de movimentos podem ser interpretados como signos que remetem a uma visão particular do mundo. O espetáculo *Quejío* (1972), do grupo La Cuadra, é um exemplo de como a dança flamenca foi utilizada para criticar, simbolicamente, a repressão do regime franquista, por meio de coreografias que transmitiam a sensação de sufocamento e resistência, representando a vivência da opressão.

Os *jaleos*, expressões rítmicas e verbais que permitem a interação do público durante uma apresentação flamenca, reforçam a dimensão coletiva da memória. Ao incentivar o artista e conectar o público ao momento da *performance*, os *jaleos* transformam a apresentação em um evento compartilhado, onde a tradição local é celebrada e ressignificada. Em contextos de denúncia social, essa participação ativa do público faz do flamenco um espaço para o testemunho de memórias dolorosas, como o sofrimento de comunidades andaluzas durante o franquismo.

Como recita o poeta Félix Grande, em Libres como el aire do disco Persecución:

> Quando é de noite
> O fogo da fogueira
> Pinta o rosto dessas pessoas
> Com a cor de seus amados...
> Enquanto os jovens
> Talvez cantando
> Aguardam a mão compassiva do sonho
> Quem sabe alguma velha egípcia
> Estenda lentamente sua memória
> Em premonição
> Santíssima senhora murmura:
> Tenha piedade dos meus netos
> E dos netos dos meus netos.
> Tenha misericórdia, Maria
> Do que acontece aqui
> E do que acontecerá.[13]

A memória para os flamencos, especialmente os ciganos, não é apenas uma vênia ao passado, mas uma ode ao futuro.

---

[13] Cuando es de noche / el fuego de la hoguera / pinta los rostros de esas gentes / con el color de sus amados… / mientras los jóvenes / tal vez cantando / aguardan la mano compasiva del sueño / quizás alguna vieja egipciana / en la premonición / Santísima señora murmura / ten piedad de mis nietos / y de los nietos de mis nietos. / Ten Misericordia, Maria / cuanto aquí ocurra / y lo que va ocurrir. / Déjame tu mano de diosa / a esta vieja gitana / que sabe la buenaventura

Contudo, nem só de tradição vive o flamenco. O flamenco contemporâneo, seguindo a verve experimental de sua genealogia, continua em um constante devir, no qual a tradição se vê constantemente desafiada por novas formas de expressões e modos de se narrar a história do gênero. Um conceito central para este processo é o de contra-memórias, tratado pelo musicólogo Pedro Ordónez Eslava. Este conceito implica a construção de relatos alternativos aos oficiais, aqueles tradicionalmente construídos para legimitar visões do flamenco muitas vezes associados à pureza e a autenticidade. Esta construção hegemônica não somente inviabiliza as hibridizações e as influências externas que moldaram o flamenco como as conexões com a África e a América Latina, como também exclui vozes, práticas e memórias periféricas. Por essa razão, a contra-memória se posiciona como um ato de resistência e ressignificação, compreendendo o flamenco não como uma essência fixa, mas como um espaço de negociação cultural em permanente transformação, onde convergem diferentes temporalidades, geografias e subjetividades.

Neste contexto, os artistas flamencos contemporâneos estão questionando a pureza das formas tradicionais, abrindo espaço à hibridização e a experimentação. Um exemplo é a revisão dos papéis de gênero, inclusão de discursos feministas, queer, e a incorporação das memórias migrantes e diaspóricas. Musicalmente, artistas como Rocío Márquez, Álvaro Romero e Rosalía desafiam os cânones tradicionais, integrando elementos de outros gêneros musicais e questionando as normas sobre legitimidade.

Flamenco como filosofia popular trágica

O flamenco pode ser considerado uma filosofia? Alguns autores defendem essa posição. Fernando Quiñones é um desses, e ressalta a condição filosófica do flamenco, embora negue que esse aspecto filosófico possa dotá-lo de grandeza:

> a filosofia popular, meditativa ou inventiva, em que as letras aparecem banhadas, sua carga de ideia, seus fios críticos, sentimentais, humorísticos ou aprofundadores nos grandes assuntos humanos, não teriam bastado, apesar de seu valor e em uma maioria dos casos, para elevar o importante cante ao seu verdadeiro tamanho.[14] (Quiñones,

[14] La filosofía popular, meditativa u ocurrente, en que las letras aparecenbañadas, su carga de

1971, p.133, tradução minha)

Félix Grande, em homenagem póstuma a Camarón de la Isla, o define como primo andaluz de Nietzsche, além de um tremendo filósofo. Para o poeta:

> a voz de Camarón de la Isla foi a voz do infortúnio, foi a voz do estrago, e foi a voz da fatalidade. Foi também a voz da beleza musical e a voz do consolo. Nietzsche escreveu: "Diga sua palavra e se quebre". Somente os artistas de gênio são capazes de obedecer a este terrível mandamento. Camarón foi um deles. (...) Minha memória se defendia contra a queda deste primo andaluz de Nietzsche. (...) A arte de Camarón era um uivo da filosofia, um monumento à condição humana, um obelisco à derrota. Mas também foi um combate extraordinariamente valente por arrancar da fatalidade instantes de eternidade e beleza. Cada um dos seus cantes é uma breve eternidade, cada um de seus cantes é um suspiro no qual estamos fora do tempo, no palácio onde candor, inocência e entusiasmo nos untam poma nas feridas de nosso coração; um suspiro durante o qual conhecemos a felicidade e nos despedimos dela. Camarón, tremendo filósofo, soube sempre que tudo está perdido, mas também, como o ser fraternal que é todo artista de gênero, olhou a desgraça na cara e, apertando dentes e punhos, a abraçou para comovê-la e a beijou na boca para convertê-la em uma mãe sombria e atormentada. Por entre a salida desse beijo horrososo e maravilhoso se derramava seu cante flamenco, horroroso e maravilhoso. Escutávamos a ele horrorizados e maravilhados. Enquanto ouvíamos esses cantes éramos momentaneamente imortais. Camarón dizia sua palavra quebrando-se, e essa fratura mitigava as nossas, as cobria. Seu desconsolo era consolador. Seu desespero apaziguava. A infinita tristeza da sua voz punha em nossos silêncios o sossego. (Grande, 1992, p. 93–96, tradução minha).[15]

González Climent compara o flamenco à filosofia ao afirmar que o tutano do

idea, sus filos críticos, sentimentales, humorísticos o profundizadores en los grandes asuntos humanos, no hubieran bastado, pese a su valor y en una mayoría de casos, para elevar el cante importante a su tamaño verdadero

[15] "La voz de Camarón de la Isla fue la voz del infortunio, fue la voz del estrago, y fue la voz de la fatalidad. Fue también la voz de la belleza musical y la voz del consuelo. Nietzsche escribió: "Di tu palabra y rómpete". Solo los artistas de genio son capaces de obedecer ese terrible mandamiento. Camarón fue uno de ellos. (…) Mi memoria se defendía contra el derrumbamiento de este primo andaluz de Nietzsche. (…) El arte de Camarón era un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota. Pero también fue un combate extraordinariamente valiente por arrancarle ala fatalidad instantes de eternidad y belleza. Cada uno de sus cantes es una breve eternidad, cada uno de sus cantes es un suspiro en el que estamos fuera del tiempo, en el palacio en donde candor, inocencia y entusiasmo nos untan pomada en las heridas de nuestro corazón; unsuspiro durante el cual conocemos a la felicidad y nos despedimos de ella. Camarón, tremendo filósofo, supo siempre que todo está perdido, pero también, como el ser fraternal que es todo artista de genio, miró ala desgracia a la cara y, apretando dientes y puños, se abrazó a ella para conmoverla y la besó en la boca para convertirla en una madre sombría y acongojada. Cada cante de Camarón fue un beso del artista en la boca de la desgracia. Por entre la saliva de ese beso horroroso ymaravilloso se derramaba su cante flamenco, horroroso y maravilloso. Lo escuchábamos horrorizados y maravillados. Mientras oíamos esos cantes éramos momentáneamente inmortales. Camarón decía su palabra rompiéndose, y esa fractura mitigaba las nuestras, las estañaba. Su desconsuelo era consolador. Su desesperación apaciguaba. La infinita tristeza de su voz ponía en nuestros silencios el sosiego."

flamenco é o espanto — o que Platão considera a *arché* da filosofia. Para o escritor, "O *cantaor* flamenco é um metafísico não acadêmico, um filósofo da rua, um profano na ontologia formal. O que quiser. Mas, sem dúvida, nos aparece como um receptor da vida inteira. Está na liberdade de quem vive apaixonada e integralmente." (Climent apud Hernández, 2018, p. 18, tradução minha).[16]

Rodríguez Cosano considera enigmático como as coplas flamencas compostas por letristas anônimos contém conceitos filosóficos e giros linguísticos inacessíveis à poesia culta. Enquanto o poeta Manuel Machado faz eco a essa afirmação. De acordo com ele, as coplas flamencas "sabem encerrar muitos tons de filosofia nos terceiros de uma *"soleá"*, como toda uma gama vivida e sofrida de dores e alegrias" (Machado apud Hernández, 2018 p. 33, tradução minha).[17]

Já o filósofo Pedro Caba Landa e seu irmão, o escritor Carlos Caba Landa, defendem a tese de que a filosofia é filha da angústia que o ser humano sente diante do universo; razão que o leva ao questionamento. Dessa forma, o flamenco se abre à filosofia enquanto compartilha com ela a mesma angústia:

> a filosofia nasceu da angústia do homem que se sente uma engrenagem de um grande aparato cósmico que desconhece; a religião, da solidão e do desamparo, da profunda inquietude de perguntar para onde vamos e de onde viemos, com uma inconfundível fome de imortalidade; o direito, a medicina, toda a ciência, é fruto da dor de viver entre homens que perseguem como animais selvagens ou da dor de sermos vítimas impotentes de forças naturais cuja força motriz desconhecemos. Sempre a dor nas profundezas do conhecimento (...) A alma andaluza tem dores e sente angústia, e é por isso que todo o conhecimento de sua cultura tende à filosofia. E, como um aspecto fundamental de sua cultura é o cante jondo, todos os problemas de sua cultura e, portanto, de sua filosofia, estão contidos na copla. Mas qual é a sua filosofia? Ele rejeita o próprio filósofo, ortodoxo em sua racionalidade espartilhada.[18] (Caba Landa, 1988, p. 173–174, tradução minha).

---

[16] "El cantaor flamenco es un metafísico no académico, un filósofo callejero, un profano en ontología formal. Lo que se quiera. Pero, sin duda, se nos aparece como un receptor de la vida entera. Está en la libertad del que vive apasionada e integralmente."

[17] "saben encerrar muchos tonos de filosofía en los tercios de una "soleá", como toda uma gama vivida y sufrida de penas y alegrías."

[18] La filosofía nació de la angustia del hombre que se siente engranaje de un gran aparato cósmico que desconoce; la religión, de la soledad y el desamparo, de la profunda inquietud que supone preguntar a dónde vamos y de dónde venimos, con indicio inequívoco de hambre de inmortalidad; el derecho, la medicina, la ciencia toda, es un fruto deldolor de vivir entre hombres que acechan como fieras o del dolor de verse víctimas impotentes de fuerzas naturales cuyo nervio motor desconocemos. Siempre el dolor en el hondón del conocimiento. (...) El alma andaluza tiene penas y siente angustias, y por eso todo el saber de su cultura tiende a la filosofía. Y como una vertiente cardinal de su cultura es el cante jondo, en la copla se embalan todos los problemas de su cultura y, por tanto, de su filosofía. Pero ¿qué filosofía es la suya? Al filósofo mismo, ortodoxo de su racionalidad encorsetada, lo rechaza.

Além disso, os irmãos Caba Landa incluem o canto jondo como parte da história da filosofia de Andaluzia ao assinalar que “a tradição pré-árabe da Andaluzia tem fecundas veias filosóficas desde Moderato de Gades e Sêneca até as formas mais modernas do cante jondo. ”[19] (Caba Landa, 1988, p. 58, tradução minha). Segundo eles, é um pensamento filosófico que aparece em forma de “racionalismo rebaixado, como no doce e pessimista estoicismo de Sêneca”[20] (Caba Landa, 1988, p. 58–59, tradução minha) ou em “forma mística, esotérica e arracional, como no pitagórico Moderato ou no sufismo”[21] (Caba Landa, 1988, p. 59, tradução minha). Segundo Agustín García Chicón, essa filosofía andaluz ficou depositada no flamenco: “por acaso não era andaluz o estoico Sêneca? A veia não se perdeu.”[22] (Chicón, 1987, p. 75, tradução minha).

O *cantaor* e pesquisador Arrebola defende que o cante flamenco é uma das grandes vivências que deveriam ser estudadas à luz da razão, mas sempre levando em consideração alguns sentimentos: pena, desespero, arrependimento, alegria — a realidade catártica da copla na garganta desgarrada do cantor. Para o *cantaor*, os *cantaores* andaluzes são rapsodos ágrafos que contam as histórias de um povo que expressam suas tristezas e alegrias cantando. Essa expressão leva o ser humano a um estado de paz e beatitude. Por essa razão, Arrebola considera o flamenco uma filosofia popular. Partindo da tese de que o filosofar é intrínseco ao ser humano, Arrebola crê que o flamenco é uma das vivências mais profundas do ser andaluz, inclusive mais profunda que a metafísica abstrata.

São muitos os flamencólogos que buscam encontrar no flamenco traços de filosofia em suas diferentes características. No entanto, eles geralmente costumam destacar seu caráter de filosofia não acadêmica, todavia, popular e de diferente natureza epistemológica.

Mas é o flamenco popular? Desde o início da flamencologia, tem-se um longo debate sobre esse assunto. O filósofo Manuel Ruiz Fernández faz um recorrido sobre essas diversas posições: para Demófilo, a arte flamenca é uma expressão elitista que nem todos conhecem ou gostam (apud Fernández, 2019, p. 20), e poucos podem interpretar, já que de acordo com Infante, “popular são, por exemplo, as corridas de touros; e ainda hoje, o jogo exótico do futebol; e, entretanto, só poucas pessoas tem

[19] la tradición prearábiga de Andalucía tiene fecundas venas filosóficas desde Moderato de Gades y Séneca hasta las formas más modernas del cante jondo.
[20] racionalismo rebajado, como en el estoicismo dulce y pesimista de Séneca.
[21] forma mística, esotéricay arracional, como en el pitagórico Moderato o en el sufismo.
[22] Acaso no era andaluz el estoico Séneca? La vena no se ha perdido.

faculdades ou condições para chegar a ser toureiros ou futebolistas."[23] (Infante, 1980, p. 89 apud Fernández, 2019, p. 20, tradução minha). Schuchardt defende que os cantes flamencos são populares em sentido passivo, não ativo, ou seja, são populares não por serem conhecidos e estimados pelo público geral, mas por ser pertencentes ao povo ou às classes populares (apud Fernández, 2019, p. 20).

É nesse sentido que se pode falar de uma filosofia popular no flamenco. Antonio Fernández Moreno destaca que o cante "é a história da filosofia e de todo o sentir de um povo.[24]" (Moreno, 1960, p. 97 apud Fernández, 2019, p. 20, tradução minha), e que este "soube encontrar na emoção poética do viver, a chave de sua íntima razão de ser, sua verdade e seu caminho rumo ao eterno." (Moreno, 1960, p. 97 apud Fernández, 2019, p. 20, tradução minha). Análogo a ele, Ropero também escreve sobre essa relação entre a filosofia e o povo: "através da linguagem das coplas é possível penetrar na filosofia própria do homem do povo, em sua vida, em seus sentimentos e preocupações.[25] (Ropero, 1978, p. 53 apud Fernández, 2019, p. 20, tradução minha).

Popular não somente por ser produzida pelas classes populares, mas também devido aos seus métodos como a oralidade, Caba Landa afirma que a filosofia da arte jondo "é uma filosofia do sentimento, não a fábrica sistemática e doutrinal do filósofo profissional.[26]" (Caba Landa, 1988, p. 174, tradução minha), ou seja, uma filosofia "menos cerebral, mas mais perfumada das essências humanas, porque aponta mais ao coração do que a cabeça.[27]" (Caba Landa, 1988, p. 174, tradução minha). Fernández Moreno faz eco à essa afirmação ao dizer que "Andaluzia pensa com o coração, sente com o pensamento[28]" (Moreno, 1960, p. 22 apud Fernández, 2019, p. 22). Um pensamento dirigido ao mesmo tempo que o sentimento, escreve Molina, enquanto Peruja afirma que, no flamenco, se encontram o mais espiritual e o mais telúrico (apud Fernández, 2019, p. 22)

Observa-se, em relação às produções desses autores, uma relação entre filosofia e sentir. No flamenco não é o *logos* quem governa a filosofia, mas o *pathos*. Ao contrário dos filósofos ocidentais para quem a paixão era um empecilho ao conhecimento, no

---

[23] popular son, por ejemplo, las corridas de toros; y aún hoy, el juego exótico del foot–ball; y, sin embargo, solo pocas personas tienen facultades o condiciones para llegar a ser toreros o futbolistas"

[24] es la historia de la filosofía y de todo el sentir de un pueblo.

[25] "A través del lenguaje de las coplas se puede penetrar también en la filosofía propia del hombre del pueblo, en su vida, en sus sentimientos y preocupaciones

[26] es una filosofía del sentimiento, no la fábrica sistemática y doctrinal del filósofo de profesión

[27] menos cerebral, pero más perfumada de esencias humanas, porque apunta más al corazón que a la cabeza.

[28] Andalucía piensa con el corazón, siente con el pensamiento.

flamenco, o conhecimento se adquire por meio da paixão:

> Eres bonita,
> el conocimiento
> la pasión no quita.[29]

Inclusive, essa associação se encontra presente na própria cultura popular como afirma o *cantaor* António Núñez *El Chocolate*: “para ser filósofo há que passar por muitas dores, muita fome. Se não, se você não sente, não pode filosofar.”[30] (Mora, 2008, p. 96 apud Hernández, 2018, p. 136). Como canta a copla:

> Los siete sabios de Grecia
> no saben lo que yo sé, que las fatigas y el tiempo
> me lo han hecho comprender.[31]

Até aqui foi defendido o flamenco enquanto uma filosofia popular, mas e o trágico? Clément Rosset aborda a relação entre o trágico e a cultura popular:

> o saber trágico é o apanágio da humanidade inteira, com a única exceção de alguns intelectuais particularmente brilhantes, como Bataille. Os pontos-de-vista populares sobre o mundo são de maneira geral centrados sobre ideias de desordem, de acaso, de uma absurdidade, inerente à toda existência, que a expressão "é a vida” resume em todas as línguas e em todas as épocas; em contrapartida, a ideia de que o mundo está submetido a uma qualquer "razão" ou ordem não é o apanágio senão de um pequeníssimo número de homens, filósofos, cientistas, teólogos, cuja cegueira não é a de se crerem autorizados em afirmar uma ordem, mas antes de pensar que esta afirmação tem uma influência profunda sobre os pontos-de-vista do "popular" (Rosset, 1989, p. 34).

Aliás, o próprio Rosset mencionará o flamenco e o cante jondo na introdução de seu livro *El Principio de Crueldad*:

> em *Asterix na Hispânia,* alguns ciganos convidam Asterix e Obelix para participar de sua dança noturna: “Fiquem ao redor da fogueira, vamos nos divertir! Vamos nos divertir! E então o *cantaor* canta um refrão que é tão sem alegria quanto sem graça: ”Oh, que infortúnio ter nascido! Ai, minha mãe, por que você fez isso comigo?” A afirmação da vida passa sem transição para uma reivindicação da morte; o mesmo, mas em sentido inverso, que o “Vamos trabalhar” com o qual Sandoz, na última linha de *A obra* de Zola, responde à trágica observação de Claude Lantier, várias páginas acima: “Não há nada... (...) Quando a Terra

[29] Você é bonita / O conhecimento / A paixão não retira.
[30] Para ser filósofo hay que pasar muchas fatigas, mucha hambre. Si no, no te sientes, no puedes filosofar.
[31] Os sete sábios da Grécia / Não sabem o que eu sei / O que as dores e o tempo / Me fizeram compreender.

> rachar no espaço como uma noz seca, nossas obras não acrescentarão um átomo à sua poeira". Assim, os autores de *Asterix na Hispânia* - Goscinny e Uderzo - compreenderam instintivamente esse elo profundo que, no folclore espanhol, ou seja, nas raízes profundas da Espanha, une a alegria de viver ao sentimento trágico da vida. Em particular, aqui eles estão pensando no folclore andaluz, no *flamenco* e em seu *cante jondo.* (...) O fato de a intensidade da alegria ser diretamente proporcional à crueldade do conhecimento é, sem dúvida, uma verdade geral. No entanto, tenho o prazer de destacar aqui que essa verdade encontra na Espanha um campo de expressão privilegiado, e também de confessar que foi precisamente na Espanha que tive a oportunidade, há mais de quarenta anos, de ver pela primeira vez sua profundidade e alcance. Se a alegria nunca é vulgar na Espanha, como escreve Roland-Manuel no opúsculo que dedicou a Manuel de Falla, é precisamente porque é sempre acompanhada pelo brilho que lhe dá *o oposto do* sentimento cruel do irrisório, que é inerente a toda existência, o que a coloca a salvo de toda ilusão, assim como de toda complacência ou compromisso. Exaltando a alegria de viver, ela não se esquece de que isso, como sugeriu Bichat, nunca será mais do que uma milagrosa resistência à morte. Aí reside o segredo de sua força e elegância.[32] (ROSSET, 2008, p.8, tradução minha).

Mais do que nas letras, é no grito do cante jondo que se encontra a mais elevada manifestação da experiência trágica da vida, movido pelo duelo em seus dois possíveis significados encontrados na língua espanhola: combate e dor. "Combate contra nada, contra o nada, dor por nada, dor pelo nada. Combate contra tudo, porque em tudo está o nada, dor por tudo, porque em tudo há dor" (Hernández, 2018, p. 62-63). Grito e duelo são o externo e o interior do cante jondo: o grito nasce da dor e o duelo aflora no grito.

---

[32] En *Astérix en Hispanie,* unos gitanos proponen a Astérix y Obélix unirse a su baile nocturno: "[Pónganse alrededor del fuego, que nos vamos a montar una juerga! ¡Lo vamos a pasar bien!" Y, acto seguido, el *cantaor*entona un estribillo tan poco alegre como poco divertido: "Ay, ¡qué desgracia haber nacido! Ay, mare mía, ¿por qué me has hecho eso?" La afirmación de la vida pasa sin transición a una reivindicación de la muerte; lo mismo, pero en sentido inverso, que el "Vamos a trabajar" con el que Sandoz, en la última línea de *La*obra de Zola, responde a la constatación trágica de Claude Lantier, varias páginas más arriba: "No hay nada ... (...) Cuando la Tierra dé un chasquido en el espacio como una nuez seca, nuestras obras no añadirán un átomo a su polvo."
Así, los autores de *Astérix en Hispanie* -Goscinny y Uderzo- han captado instintivamente ese profundo vínculo que, en el folklore español, es decir, en las raíces profundas de España, une la alegríade vivir al sentimiento trágico de la vida. En particular, aquí están pensando en el folklore andaluz, en el *flamenco* y en su *cante jondo.*
(…) Que la intensidad de la alegría sea directamente proporcional a lacrueldad del saber es, sin duda, una verdad de carácter general. No obstante, me es grato subrayar aquí que esa verdad encuentra en España un campo de expresión privilegiado, y confesar también que fue justamente en España donde tuve la ocasión, hace más de cuarenta años, de comprobar por vez primera su profundidad y su alcance. Si la alegría nunca es vulgar en España, como escribe Roland-Manuel en el opúsculo que dedicó a Manuel de Falla, es precisamente porque siempre viene acompañada por el brillo que leda *a contrario* el sentimiento cruel de lo irrisorio propio de toda existencia, lo que la pone al abrigo de toda ilusión, así como de toda complacencia o compromiso. Exaltando la alegría de vivir, no olvida que ésta, tal y como lo sugería Bichat, nunca será más que una resistencia milagrosa a la muerte. Ahí reside el secreto de su fuerza yde su elegancia.

Não há meio tom para o andaluz, ou “ele grita às estrelas ou beija o pó avermelhado de seus caminhos.” (Lorca, 1998, p. 193-194 apud Hernández, 2018, p. 148)

Não há tristeza ou alegria com comedimento, mas angústia e júbilo. Nesse paradoxo reside a possibilidade de uma filosofia popular trágica.

No entanto, o duelo nem sempre é puro grito, podendo também ser palavra articulada, contanto, sem nunca abandonar o parentesco com o grito. Quando o duelo se transforma em palavra cantada e chorada, raivosa ou terna, o cante jondo segue sendo fiel a seu espírito trágico. As letras dos cantes versam sobre diferentes temas da vida humana, entretanto, em sua essência, reside o par fundamental do cante: o Amor/Morte.

> Cuando yo me mura
> te pido un encargo
> que con tus trenzas
> que trenzas
> de tu pelo negro
> me amarres mis manos.[33]

Essa dupla é a mais profunda das paixões e sintetiza o sentir trágico. Para Martínez Hernández, é o assunto principal de toda filosofia trágica. No Amor/Morte, se mesclam a afirmação e a destruição, há uma afirmação na destruição.

A filosofia popular trágica do cante jondo torna equivalente o ser e o sofrer, a realidade e a paixão, o viver e o sentir. Entretanto, o padecer do cante jondo não é somente negativo, um sentir doloroso, mas uma ambiguidade essencial entre o sofrimento e o gozo. Nessa concepção, a razão está atravessada pela paixão, e como afirma Hegel: “Nada grande no mundo foi realizado sem paixão.” (Hegel, 2008, p. 28).

Conversando com Nietzsche, pode-se pensar que nessa ambiguidade consiste um “estado supremo de afirmação da existência, do qual nem mesmo a suprema dor pode ser excluída: o estado trágico-dionisíaco” (Nietzsche, 1999, p. 50).

Nietzsche se considera o primeiro filósofo trágico — o primeiro a transpor o dionisíaco em páthos filosófico, pois, antes faltava a sabedoria trágica. Ele tentou encontrá-la nos primeiros filósofos antes de Sócrates, no entanto, encontrou afinidade apenas com Heráclito.

Segundo Szondi, a filosofia do trágico nasce com Schelling, o primeiro a refletir sobre “o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico,

[33] Quando eu morrer / Te peço um encargo / Que com suas tranças / Que você trança / Seu cabelo preto / Amarre as minhas mãos.

sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade" (Machado, 2006, p. 42). Porém, Nietzsche é o primeiro a tornar evidente a autonomia do trágico em relação à tragédia. Para além de *O Nascimento da Tragédia*, esse pensamento percorre sua obra filosófica e se apresenta em construções como do eterno retorno. Em *Crepúsculo dos ídolos,* ele expressa o conceito de trágico:

> o dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos — a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga — assim o compreendeu Aristóteles156 —: mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser — esse prazer que traz em si também o prazer no destruir... (Nietzsche, 2017, p. 94)

Para além das elaborações estéticas sobre a tragédia grega, essa independência do trágico em relação à tragédia grega, é o que permite pensar o flamenco não somente como uma arte, mas também como uma filosofia popular trágica desde uma perspectiva nietzchiana.

Flamenco e o socratismo estético

Assim como Nietzsche critica o socratismo estético, o flamenco também fará a crítica ao cientificismo. Entende-se por cientificismo a crença dogmática de que a ciência é o único modo possível de conhecimento e, mais do que isso, que ela é sinônimo de conhecimento. Ao contrário do conhecimento trágico no qual a vida se justifica por si mesma, o conhecimento científico busca justificar o mundo e consertá-lo. O filósofo Manuel Ruiz Fernández descreve o flamenco como um "teorema *jondo* de insuficiência", conceito no qual a ciência é insuficiente para explicar a totalidade do mundo, como na copla da soleá:

> "Presumes que eres la ciencia
> y yo no lo entiendo así,
> porque siendo tú la ciencia
> no me has comprendío a mí."[34]
> (Soléa)

[34] Você presume que é a ciência / E eu não entendo assim / Porque você sendo a ciência / Não me entendeu.

No flamenco não é negada a necessidade da ciência, mas ela é considerada insuficiente. De acordo com Perujo, essa postura “defende a tese de que os assuntos mais profundos e transcendentes da condição humana estão vetados à razão ou à ciência, pois ambas são incapazes de dar respostas certeiras e seguranças absolutas”. (Perujo, 2016, p. 24 apud Fernández, 2019, p. 35)

O teorema *jondo* de insuficiência está baseado nas letras dos cantes, sendo “obtidas mediante primitivas formas de indução através da experiência pessoal ou aprendida dos antecessores” (Férnandez, 2019, p. 36), podem ser divididas em quatro axiomas:

1. Distanciamento da ciência em relação ao cotidiano.

A primeira proposição do teorema *jondo* sugere que a ciência está distanciada das vivências diárias das pessoas comuns. Ela não consegue oferecer respostas para os dilemas pessoais e práticos que os indivíduos enfrentam em seu cotidiano. No flamenco, essa ideia é frequentemente refletida nas letras que comunicam sentimentos de incompreensão e abandono, evidenciando a desconexão entre o conhecimento científico e a vida diária. Essa percepção reforça a noção de que, por mais avançada que seja, a ciência não atende às necessidades humanas mais imediatas e subjetivas.

> Ni la ciencia ni lo sabios
> supieron dar con tus males
> Yo sé que a ti te curé,
> cuando tu vida se iba,
> el día que te besé.[35]

2. Incapacidade da ciência em relação ao universo emocional.

A segunda proposição trata da limitação da ciência ao abordar o universo emocional e subjetivo do ser humano. Questões como amor, morte, destino e a complexidade dos sentimentos são aspectos essenciais da experiência humana que a ciência não consegue compreender plenamente. O flamenco, com suas letras repletas de emoção e intensidade, ilustra essa insuficiência. A arte *jonda* enfatiza que, diante dessas experiências fundamentais, o conhecimento científico é incapaz de oferecer respostas que correspondam à profundidade da condição humana.

> De qué sirve la experiencia
> y de qué sirve el saber,
> si luego toíto se olvía,

[35] Nem a ciência nem os sábios / Sabiam como encontrar seus males / Eu sei que te curei / Quando sua vida estava acabando / No dia em que te beijei.

apenas llega el queré.[36]

3. O tempo e a vivência proporcionam ao ser humano saberes significativos e úteis, que não podem ser alcançados por meio da ciência.

A terceira proposição sustenta que o tempo e a experiência acumulada ao longo da vida permitem o acesso a conhecimentos que a ciência não consegue atingir. Essa sabedoria é passada de geração para geração e se adquire na prática, por meio das relações humanas e da observação do mundo ao redor. As letras do flamenco, frequentemente, abordam a sabedoria adquirida ao longo da vida, reforçando a ideia de que há um tipo de conhecimento profundo e verdadeiro que não pode ser ensinado em laboratórios ou por meio de métodos científicos. Esse saber experiencial é valorizado pela tradição *jonda* como uma forma legítima de conhecimento.

Lecciones de la vida
no se asimila a los libros,
solo el tiempo te lo da
a lo largo del camino.[37]

4. Por incapacidade ou escolha, a ciência tende a realizar *epoché* do sujeito singular que se encontra em um tempo e espaço concretos.

A quarta proposição ressalta a propensão da ciência em desconsiderar ou não conseguir capturar a singularidade do indivíduo. A ciência busca generalizações e leis universais, com frequência negligenciando o ser humano como um sujeito singular, inserido em um contexto temporal e espacial específico. O flamenco, por sua vez, celebra a individualidade e a particularidade de cada experiência. A arte *jonda*, com suas narrativas pessoais e seu apelo ao emocional, defende que cada vida possui uma especificidade que escapa ao escopo do conhecimento científico, evidenciando a importância de levar em conta a perspectiva única de cada ser humano.

Pa comprenderme a mí,
si yo mismo no me entiendo;
pa comprenderme a mí...
te digo que yo no te quiero
y estoy loquito por ti.[38]

O teorema jondo de insuficiência, com suas quatro proposições principais, ilustra

[36] De que serve a experiência / E que de serve o saber / Se tudinho se esquece / Apenas chega o querer.
[37] Lições da vida / não se assimila aos livros / só o tempo as dá / ao longo do caminho.
[38] Para me entender / Se nem eu mesmo me entendo / Para me entender / Eu te digo que não te amo e estou louco por você.

a crítica ao cientificismo e a defesa de formas alternativas de conhecimento, como o saber poético, oral e experiencial. O flamenco, com suas profundas raízes culturais e expressivas, serve como um exemplo de como a arte pode capturar e comunicar aspectos da experiência humana que a ciência é incapaz de alcançar. Dessa forma, o teorema convida à valorização de outras formas de compreensão e à aceitação da complexidade e singularidade da vida humana.

Os irmãos Caba Landa observam que também são frequentes cantes que aludem à falsa sabedoria do sábio que, versado em alguma ciência, desconhece os problemas da alma humana. Por isso, o sarcasmo dos cantes se direciona aos intelectuais que, carregados de ideias e teoremas, estão sempre distantes da humana sabedoria popular:

> Tú te la das de saber
> y el saber no te ha valío:
> yo he jugaíto contigo, tonto,
> y no lo has comprendío.[39]

Para Caba Landa, Andaluzia é uma cultura de intuições que evita o uso da razão; a sabedoria andaluza é uma sabedoria de viver, artística, intuitiva, de matizes pessimistas e vagamente desiderativa de resignação e angústia. Ainda assim, devemos interpretar essa razão como propriamente a razão científica da qual Sócrates é ancestral. Há outros modos de racionalidade possíveis.

Para Martínez Hernández, há uma antropologia trágica no flamenco. O ser humano não aparece caracterizado pelo que o distancia da natureza, como a razão e a linguagem lógica, mas pelo que o aproxima: paixão, grito, fatalidade, comunidade. O humano não aparece como ser lógico e racional, mas como ser passional e paradoxal. Conforme a sabedoria do cante jondo, a lógica é a lei da razão, o paradoxo é a lei da paixão:

> a condição humana é representada naqueles aspectos que resistem ao uso de categorias simplificadoras e reducionistas baseadas na lógica da disjunção, uma lógica que só pode satisfazer aqueles que se contentam com uma visão superficial das coisas. Para entender o homem, o cante jondo parece nos dizer, não podemos usar a técnica analítica da divisão: ou um ou outro. Ou o instinto ou a razão, o determinismo ou a liberdade, a inocência ou a culpa, a natureza ou a cultura. Pelo contrário, para o cante jondo, ser humano é ser, ao mesmo tempo, um e outro, sem separação (Hernández, 2005: 124-

[39] Você pretende saber e o conhecimento não te foi suficiente: Eu brinquei com você, tonto, e você não entendeu.

125, tradução minha)[40].

Esse modo de viver (como dar nome a uma sabedoria em que viver, sentir e pensar se entrelaçam?) insere o flamenco como uma das culturas trágicas descritas por Nietzsche:

> enquanto o infortúnio que dormita no seio da cultura teórica começa paulatinamente a angustiar o homem moderno, e ele, inquieto, recorre, tirando-os de suas experiências, a certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios; isto é, enquanto esse homem começa a pressentir as suas próprias consequências, grandes naturezas, com disposições universais, souberam utilizar com incrível sensatez o instrumento da própria ciência, a fim de expor os limites e condicionamentos do conhecer em geral e, com isso, negar definitivamente a pretensão da ciência à validade universal e a metas universais: prova mediante a qual, pela primeira vez, foi reconhecida como tal aquela ideia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o poder de sondar o ser mais íntimo das coisas. A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas aeternae veritatis [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidadede todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (O mundo como vontade e representação, 1, p. 498). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio” (Nietzsche, 1999, p. 11).

O flamenco pode ser entendido como uma manifestação viva da "cultura trágica" descrita por Nietzsche, na medida em que ele expressa uma sabedoria que transcende o otimismo da lógica e da ciência. Assim como a crítica nietzschiana à ciência destaca a necessidade de abandonar a busca por explicações universais e acolher o sofrimento como parte essencial da existência, o flamenco encarna essa aceitação através de sua

[40] La condición humana es representada en aquellos aspectos que se resisten al uso de categorías simplificadoras y reduccionistas basadasen la lógica de la disyunción, una lógica que solo puede dejar satisfechos en este caso a quienes se contentan con una visiónsuperficial de las cosas. Para entender al hombre, parece decirnos el cante jondo, no nos sirve la técnica analítica de la división: o lo uno o lo otro. O instinto o razón, o determinismo o libertad, o inocencia o culpabilidad, o naturaleza o cultura. Por el contrario, para el cante jondoser humano es ser, a la vez, lo uno y lo otro sin separación (Hernández, 2005: 124–125).

estética e performance. No flamenco, a dor, a perda, a paixão e a fatalidade não são elementos a serem superados, mas sim vividos e cantados como partes integrais da condição humana. Ele rejeita a visão racionalista e disjuntiva da vida, que separa opostos como razão e emoção, cultura e natureza, para abraçar o paradoxo de ser ambos ao mesmo tempo.

Essa integração do sofrimento no flamenco reflete o gesto de "voltar-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo", como propõe Nietzsche. O flamenco com sua profundidade emocional, não oferece soluções ou explicações racionais, mas convida a uma experiência estética e visceral que transforma a dor em arte. Assim, o flamenco representa uma forma de sabedoria trágica, na qual o eterno sofrimento humano é reconhecido e transformado em uma celebração paradoxal da vida, em consonância com a visão nietzschiana de que o verdadeiro conhecimento nasce não da negação do sofrimento, mas da capacidade de integrá-lo em uma visão amorosa e compassiva do mundo.

A estética flamenca

Embora o flamenco seja considerado uma arte, há poucos estudos sobre sua dimensão estética na filosofia e na flamencologia. Entre eles, destacam-se as recentes publicações de *Poética del cante jondo* do filósofo José Martínez Hernández, em 2018, e o capítulo dedicado a estética em *Filosofía del flamenco* de Manuel Ruiz Fernández referente ao ano de 2019. Apesar de a cultura popular ter desenvolvido um pensamento estético espontaneamente ao dizer, por exemplo, que tal *cantaor* canta “com duende”, pode-se considerar como uma elaboração seminal de uma estética flamenca a conferência *Juego y teoría del duende*, realizada pelo poeta Federico García Lorca na *Sociedad de Amigos del Arte* em Buenos Aires no ano de 1933. Nessa conferência, ele conceitua o duende com maestria, apropriando-se do termo que circulava pelas ruas do sul da Espanha:

> em toda Andaluzia, rocha de Jaén e búzio de Cádiz, as pessoas falam constantemente do duende e o descobrem naquilo que sai com instinto eficaz. O maravilhoso cantador El Lebrijano, criador da Debla, dizia: "Nos dias em que canto com duende não há quem possa comigo"; a velha bailarina cigana La Malena exclamou um dia, ao ouvir Brailowsky

> tocar um fragmento de Bach: "Olé! Isso tem duende!", e aborreceu-se com Glück, com Brahms e com Darius Milhaud. E Manuel Torres, o homem com maior cultura no sangue que conheci, disse, escutando o próprio Falla tocar seu Nocturno del Generalife, esta esplêndida frase: "Tudo o que tem sons negros tem duende". E não há nada mais verdadeiro.

Ao contrário da Teoria Estética Ocidental mais clássica que elaborou duas grandes categorias para as experiências da sensibilidade: o belo e o sublime, García Lorca aborda a criação artística a partir de três categorias: o duende, a musa e o anjo. Enquanto o belo compreenderia o bom gosto, a graça, a elegância, o brilho, a harmonia etc., o sublime representaria o espantoso, o grandioso, o grave, o trágico e o assustador. Entretanto, caberia nesse par dialético todas as experiências da sensibilidade humana? García Lorca acredita que não.

Para defender sua perspectiva ele fundamenta sua concepção de duende com base em Nietzsche:

> esse "poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica" é, em suma, o espírito da terra, o mesmo duende que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas exteriores sobre a ponte Rialto ou na música de Bizet, sem encontrá-lo e sem saber que o duende que perseguia tinha saltado dos misteriosos gregos às bailarinas de Cádiz ou ao dionisíaco grito degolado da seguiriya de Silvério. (LORCA, 1933)

Ao comparar o duende com o dionisíaco em Nietzsche, García Lorca se aproxima do que Ruiz Fernández nomeia de *jondura* como conceito estético. Para o filósofo espanhol, Nietzsche associava o belo e o sublime ao apolíneo, enquanto o dionisíaco seria o inominável, de forma a romper com a dualidade estética do belo e do sublime, abrindo espaço para outras compreensões da sensibilidade. Ruiz Fernández associa o duende e, por extensão, o dionisíaco ao conceito de *jondura.*

Hernández Martínez analisa que o romantismo se apoiou na ideia de sublime para definir o trágico, entretanto, o trágico não é idêntico ao jondo. Ao passo que o sublime pressupõe uma concepção idealista e reconciliadora do trágico, para Hernández o jondo se alimenta da não reconciliação, do desconsolo e da falta de razão vivida como fatalidade. O sublime é a Teoria do Trágico, o jondo é o trágico como verdade última da existência. Portanto, o jondo não é belo, nem sublime, mas se trata de uma categoria estética singular.

E do que se trata o jondo? O jondo é o paradoxo. O terror e o júbilo. O prazer e a dor, como nos rituais dionisíacos, em que “da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável.” (Nietzsche, 2020, p. 34). Paradoxo que se revela nos próprios cantes:

Tengo pena y alegría
tengo dos males a un tiempo
cuando la pena me mata
la alegría me da aliento.[41]

Mira que pena es la mía
mi dolo ya no me duele
me duelen mis alegrías
me duelen las penas mías[42]

Oigo su voz que en mi interior resuena
vuelan al fin las hojas de la higuera
a mi pozo blanco
mi alegría y mi pena mi alegre llanto[43]

Noches tristes y alegres son
contemplamos los humanos
noches tristes y alegres son
unos con mucha alegría
y otros con pena y dolor[44]

Las penas de los gitanos
se convierten en alegría.[45]

Retornando a Lorca, esse grito dionisíaco da *seguiriya* de Silvério é o *jípio jondo*. Assim como na tragédia grega, "místico grito jubiloso de Dionísio, o feitiço da individuação é quebrado e é aberto o caminho rumo às Mães do Ser — cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor — rumo ao núcleo mais íntimo das coisas.[46]" (Nietzsche, 1997, p. 132 apud Fernández, 2019, p. 274), a individuação que se rompe no flamenco tem relação com a *juerga*, rito em que confluem a música e a dança, em uma comunicação dialógica em que é possível vivenciar o universal no particular e o particular no universal.

Na juerga, quando o coro dionisíaco flamenco grita seu *evoé* com seus *oles* e suas *arsas*, os indivíduos não desaparecem nem são dissolvidos pelo grupo, mas tornam-se protagonistas juntamente com os artistas, afirma Ruiz Fernández. Afirma-se na tragédia grega que:

---

[41] Tenho tristeza e alegria / Tenho dois males ao mesmo tempo / Quando a dor me mata / A alegria me dá alento.
[42] Veja que tristeza a minha / Minha dor já não me dói / Me doem as minhas alegrias / Me doem as minhas tristezas.
[43] Ouço sua voz ressoando dentro de mim / As folhas da figueira finalmente voam / Para meu poço branco / Minha alegria e minha tristeza, meu pranto alegre.
[44] Noites tristes e alegres são / Nós, humanos, contemplamos / Noites tristes e alegres / Algumas com muita alegria / E outras com tristeza e dor.
[45] As tristezas dos ciganos se transformam em alegria.
[46] místico grito jubiloso de Dionisos, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del Ser [«cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor], hacia el núcleo más íntimo de las cosas.

> a excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma massa aquele dom artístico de estar cercada por tal multidão de espíritos, com os quais ela se sabe intimamente unida" (Nietzsche, 1997, p. 82), de modo que se pode ver a transformação de si diante de si mesmo, e agir como se tivesse realmente entrado em outro corpo, outro personagem' (Nietzsche, 1997, p. 82 apud Fernández, 2019, p. 275, tradução minha).[47]

Da mesma forma, no flamenco, a *jondura* do artista percebida pelo público provoca a experimentação da própria *jondura*, enquanto a manifestação do duende no artista provoca o *pellizco.* Não se trata de um ato solipsista, mas algo que somente pode ocorrer em um encontro com o outro. Tampouco é possível dissimulá-lo. Lorca nos conta que um dia, *La Niña de los Peines,* cantava com "sua voz de sombra, com sua voz de estanho fundido, com sua voz coberta de musgo, e a enredava em seus cabelos ou a molhava em camomila ou a perdia entre estevais obscuros e longínquos." (LORCA, 1933), porém os ouvintes permaneciam calados. Até que um pequenino bailarino se levantou e gritou: "Viva Paris!", de forma a dizer "Aqui não nos importam as faculdades, nem a técnica, nem a maestria. Nos importa outra coisa." (LORCA, 1933). Nesse momento, *La Niña de los Peines* "levantou-se como uma louca, tronchada como uma carpideira medieval, e bebeu de um trago uma grande copo de *cazalla* como fogo, e sentou-se a cantar sem voz, sem alento, sem matizes, com a garganta abrasada, mas… com duende" (Lorca, 1933), fazendo com que os ouvintes "rasgassem suas roupas quase com o mesmo ritmo com que as rasgam os negros antilhanos do rito, agrupados perante a imagem de Santa Bárbara" (Lorca, 1933). *La Niña de los Peines* precisou afastar a musa, se despojar de formas para deixar vir o duende: "sua voz já não cantava, sua voz era um jorro de sangue dignificado por sua dor e por sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés cravados, mas cheios de borrasca, de um Cristo de Juan de Juní" (Lorca, 1933).

Alguns artistas de flamenco declaram que:

> o duende é o pilar fundamental, isso está aí, e se você é capaz de acessar ele em certos momentos, isso é a comunhão que você tiver, que você se expresse com sua forma real de cantar, sua forma de real de tocar, sua forma real de tudo. É quando você está em um ambiente cômodo, receptivo, tudo influi. O duende brota no sentido de que há um sentimento recíproco, e brota mais forte, sabe? Se arrepia o pelo de todo corpo e isso quer dizer que você foi calado, que isso te foi transmitido, e a partir daí você sente que tudo o que diga é dito de outra

[47] La excitación dionisíaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida", de forma que puede "verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter".

> maneira, porque como isso te calou, já no momento que o pelo começa a arrepiar é porque começou a sentir de outra maneira, mais profunda. (J. G. G., 2016 apud BOLAÑO, 2023, p. 223, tradução minha)
> Não se trata nem de musicalizar nem de por a voz atenorada, nem de procurar uma dicção perfeita. Inclusive a importância das letras fica relegada a um segundo plano. O inevitável é mergulhar neste transe ou êxtase tão necessário para poder entrar e mergulhar no poço escuro e profundo das vivências, e retirar dele os pedaços mais dolentes e misteriosos da nossa existência. Cantar é como exprimir a própria vida, e isso tem um custo. Por isso mesmo, se termina de cantar exausto e, animicamente, em outra dimensão. (Peña Fernández, 2013, p. 145 apud BOLAÑO, 2023, p. 229, tradução minha).

O primeiro depoimento ilustra como o duende desperta um estado de comunhão e intensidade que impacta tanto o artista quanto o público. É um instante em que o canto e a música se tornam expressões cruas e instintivas da existência, podendo ser analisado como a personificação do dionisíaco. O segundo depoimento reforça a perspectiva nietzschiana de que a arte trágica nasce de um mergulho no abismo da experiência humana. O estado de transe ou êxtase mencionado é análogo à transformação do artista dionisíaco: aquele que entra em contato com o caos interno, aceita a dor e a converte em expressão criativa. Essa entrega à profundidade das emoções, ao "poço escuro e profundo das vivências", reflete a visão de Nietzsche de que o trágico constitui, na verdade, uma afirmação da vida, um reconhecimento de sua beleza e complexidade, mesmo em face do sofrimento. Dessa forma, o flamenco, com seu duende, torna-se uma manifestação artística que ressoa com a filosofia de Nietzsche, simbolizando a luta e a celebração da vida por meio da expressão artística mais genuína e visceral, em que êxtase e dor se entrelaçam.

Ruiz Fernández analisa que a expressão sincera do artista, sua aspiração a uma manifestação de verdade, revela o jondo como possível categoria de arte dionisíaca devido ao fato de Nietzsche associar o dionisíaco à verdade, enquanto o apolíneo expressaria a aparência. Conforme o filósofo:

> as musas das artes da "aparência" empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria do Sileno a bradar "Ai deles! Ai deles!", contra os serenojoviais Olímpicos. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza (Nietzsche, 1992, p. 41).

Se Wagner falhou em fazer renascer, o espírito trágico na música, o flamenco o fez com excelência. Para o filósofo Martínez Hernández,

> é um âmbito do sentir humano, o do sentimento trágico transformado

> em música e poesia, que inauguraram os grandes trágicos gregos clássicos e que voltou a ser pensado como problema estético sobretudo a partir do Romantismo. O extraordinário do flamenco foi que devolveu a este sentimento artístico clássico seu originário caráter de rito primitivo e popular. Deste modo, o flamenco recuperou sem saber uma concepção ritual da arte muito antiga e supôs, dentro do mundo moderno, a mais surpreendente ressureição musical e poética do espírito da tragédia grega, a recriação do espírito da terra. (Hernández, 2018, p. 100, tradução minha).[48]

Em contraposição ao duende dionisíaco, há o anjo e a musa, que pode ser definido como expressões do apolíneo. Enquanto o duende tem de ser despertado "nas últimas moradas do sangue" (Lorca, 1933), o anjo e a musa são exteriores ao indivíduo, vem de fora, "o anjo dá luzes e a musa dá formas" (Lorca, 1933).

Flamenco: antídoto ou tônico?

O flamenco, com suas raízes profundas e sua habilidade singular de expressar emoções humanas complexas, pode ser compreendido de duas maneiras: como um antídoto para o sofrimento e, à semelhança da filosofia de Nietzsche, como um tônico revigorante. Mas o que isso realmente significa? Seria essa uma forma de arte que promove a cura e alivia as dores da vida ou um estimulante que revigora o espírito?

Ao tratar especificamente do cante cigano, o antropólogo Iván Periáñez Bolaño utiliza do conceito de "antídotos cognitivos cosmosonoros". Para o autor, esse conceito refere-se a "formas e formações terapêuticas vernáculas procuradas e veiculadas pelo cante cigano." (Bolaño, 2023, p. 215) São saberes e práticas relacionais do sentir e do emocionar que unificam as temporalidades do passado e do presente. É antídoto, pois seus efeitos se produzem no contato entre os corpos, memórias e formas de vida, e cosmosonoro, pois depende das "memórias rítmicas, das escutas e dos silêncios reconhecidos pelos corpos junto às suas ontologias-culturas e lugares de enunciação vernáculos." (Bolaño, 2023, p. 215). Assim como o apolíneo, na perspectiva de Giorgio Colli, está ligado à cura e/ou sanação, compreendidos neste trabalho pelas definições

[48] Es un ámbito del sentir humano, el del sentimiento trágico transformado en música y poesía, que inauguraron los grandes trágicos griegos clásicos y que volvió a ser pensado como problema estético sobre todo a partir del Romanticismo. Lo extraordinario del flamenco fue que le devolvió a este sentimiento artístico clásico su originario carácter de rito primitivo y popular. De este modo, el flamenco recuperó sin saberlo una concepción ritual del arte muy antiguo y supuso, dentro del mundo moderno, la más sorprendente resurrección musical y poética del espíritu de la tragedia griega, la recreación del espíritu de la tierra.

de Boaventura de Sousa Santos e Walter Mignolo. Santos define a cura como “o processo pelo qual corpos feridos, tanto individuais quanto coletivos, se reconciliam com a vida e com o mundo sem ceder à reconciliação com a injustiça e o sofrimento injusto” (Santos, 2019, p. 228 apud Bolaño, 2023, p. 215), enquanto, para Mignolo, “a sanação decolonial da ferida colonial, compreende a liberação dos seres humanos dos desenhos imperiais globais e de suas instituições.” (Mignolo, 2015, p. 110 apud Bolaño, 2023, p. 215). Essa cura consiste no reconhecimento da fusão entre estados e processos espirituais, epistêmicos, corpóreos, de resistência e reexistência. Em suma, é um processo que está além da mera reversão de práticas coloniais, mas busca uma profunda reestruturação das formas de saber, ser e estar no mundo. Ambos os autores enfatizam a necessidade de reimaginar a realidade, de modo a incluir epistemologias e ontologias marginalizadas ou suprimidas pelo projeto colonial. Portanto, é imprescindível uma descolonização das mentes e dos corações, sendo a arte uma prática de cura decolonial, funcionando como veículo de memória, resistência e reconexão com identidades suprimidas. Assim, quando os antídotos emergem, se dissolvem as fronteiras entre os risos e os prantos, as alegrias e as tristezas, a dor e o prazer, nos remetendo novamente ao pensamento trágico de Nietzsche.

Bolaño apresenta alguns depoimentos que evidenciam o antídoto no flamenco:

> “Nossos cantos são alívios emocionais” (E. Amador, 2019). “As bulerías são vitaminas. Eu canto por bulerías para economizar com psicólogos” (R. Romero, 2019). (...) “Se detém o tempo. É uma coisa que não posso explicar, mas a sinto. É como ressuscitar, como uma vida nova (...) O que me alivia é a dança, mas tenho muitas dores. (Tia Farruca Montoya, 2015)” (Bolaño, 2023, p. 217, tradução minha)
>
> Já passaram três anos desde que me separei e me agarrei à Camarón como um ferro e me recuperei. Para mim Camarón é a única medicina, o de Camarón é imediato. Eu tomo um nolotil e não me faz nada, eu tomo um efferalgan e um ibuprofeno e não me fazem nada, e retira de mim a dor de todos os males no momento, não sei por que, essa é a verdade. Meu corpo tem uma dor, me doem as costas ou o que for e eu tomo seis nolotil e não me fazem nada, mas quando escuto Camarón eu com toda minha dor aí sentado, e depois choro e logo rio, e com as mesmas lágrimas logo uma felicidade. E é uma loucura. E eu, oleee! Isto é um artículo de luxo muito grande, isto é muito forte, isto é uma ciência, é tudo, é uma religião! (J. C, 2017 apud Bolaño, 2023, p. 218, tradução minha).

Por outro lado, o flamenco também pode ser considerado um tônico. Sua música e dança são intensas, vibrantes e repletas de energia. Mesmo nos momentos mais sombrios, o flamenco se apresenta como uma celebração da vida e da capacidade de resistir e enfrentar adversidades. O ritmo marcado da guitarra, o estalar das palmas e os movimentos dinâmicos do baile despertam um sentimento de vigor e determinação

tanto no artista quanto na plateia. Como afirma a *cantaora* Susi Amador: “quando canto, tenho ilusões, me vem as ilusões, me vem as ganas de viver.” (Amador, 2015 apud Bolaño, 2023, p. 217).

A natureza do flamenco, portanto, reside em sua capacidade de atuar simultaneamente como antídoto e tônico. Ele cura ao trazer à tona as emoções reprimidas e dar voz às dores e tristezas, ao mesmo tempo em que revigora ao nos lembrar que, mesmo em meio à escuridão, há paixão, devir e, principalmente, vida. Essa dualidade capta a essência do flamenco, uma arte que se apresenta como sombria e luminosa, introspectiva e expansiva, dionisíaca e apolínea. O poder dessa dualidade, que combina antídoto e tônico, manifesta-se no flamenco como uma prática artística vibrante que comove em múltiplos níveis. Ele nos ensina que a vida é feita de contrastes e que, às vezes, é preciso encarar a tristeza para redescobrir a força e vivenciar a dor para encontrar a beleza na resistência.

Considerações finais

Ao longo desta dissertação, analisou-se a interseção entre o pensamento trágico de Nietzsche e a arte flamenca, configurando-se como um diálogo que ultrapassa a dimensão estética e adentra as esferas filosóficas e culturais. Com base na perspectiva nietzschiana da tragédia, que combina os impulsos dionisíaco e apolíneo, foi possível compreender o flamenco não apenas como uma expressão artística, mas como um espaço em que a experiência humana é vivida em sua plenitude, celebrando tanto a dor quanto a alegria com uma intensidade que reflete o *ethos* trágico.

O flamenco, com sua habilidade de canalizar o *pathos* por meio de suas canções, danças e *performances*, pode ser interpretado como uma manifestação do espírito dionisíaco. Essa arte, originada de comunidades marginalizadas e impregnada de uma história de resistência, personifica a visão nietzschiana de uma afirmação da vida que abraça a dor como elemento fundamental da existência. Assim, o flamenco se configura como uma arte que desafia a primazia do *logos* sobre o *pathos* na contemporaneidade, apresentando uma forma de vida, conhecimento e resistência que é, simultaneamente, estética, ética e acima de tudo, visceral.

Nesse sentido, o flamenco é, em sua essência, uma arte dionisíaca. Nas *performances* de *cante jondo* ou no baile, ele revela a intensidade do *pathos* humano –

as emoções cruas e viscerais que ressoam tanto nos artistas quanto no público. Os cantaores flamencos evocam sofrimento, paixão e alegria em sua forma mais primordial. A música, caracterizada por sua estrutura rítmica e melódica complexa, provoca um estado de êxtase compartilhado, dissolvendo as barreiras entre o performer e o espectador. Essa característica dionisíaca do flamenco se manifesta na improvisação, na entrega total do artista e no espírito do *duende.* O *duende* está além da mera emoção; trata-se de uma entrega completa à experiência de criação e expressão artística que ultrapassa a técnica e a razão.

No entanto, elementos apolíneos também são cruciais para sua composição. A dança flamenca, por exemplo, é extremamente codificada e coreografada, com movimentos rigorosos que demandam técnica e disciplina. O equilíbrio entre o corpo disciplinado e a explosão emocional é o que faz do flamenco uma arte complexa e singular. A guitarra flamenca também ilustra essa dualidade. Embora frequentemente sirva como um veículo para expressões dionisíacas, com acordes dissonantes e ritmos vertiginosos, sua execução exige um domínio técnico apolíneo. Os guitarristas flamencos exercem um controle meticuloso sobre o instrumento, assegurando que a harmonia e a técnica coexistam com a paixão. Como exemplo, pode-se pensar na união de Camarón de la Isla com Paco de Lucía como uma tragédia grega, uma síntese entre o dionisíaco e o apolíneo.

Além disso, há a dimensão do transe apolíneo, perceptível na introspecção dos cantores e dançarinos durante suas performances. O transe apolíneo se manifesta quando o artista, imerso em sua intensa expressão emocional, entra em um estado de ensimesmamento que o faz transcender a experiência meramente caótica, atingindo uma serenidade e estabilidade internas. A introspecção dos *cantaores* de flamenco, como José Menese, reflete um estado de autoimersão que permite ao artista focar completamente em sua performance, tornando-se, por um instante, um “olho solar” que reflete a beleza e a dor em perfeita simetria.

Assim, a verdadeira beleza do flamenco está na maneira como ele integra e sintetiza os impulsos apolíneo e dionisíaco. Em uma *performance* flamenca, a tensão entre a ordem e o caos é evidente: a exatidão dos movimentos e o domínio técnico (apolíneo) estão em constante diálogo com a espontaneidade e a emoção visceral (dionisíaco). Esse contraste gera uma experiência estética que é, simultaneamente, intensa e equilibrada. Ao alcançar o duende, a técnica e a disciplina do artista apolíneo se entregam ao impacto do dionisíaco, resultando em uma obra de arte que reflete a luta e a harmonia entre a forma e a emoção, o indivíduo e o coletivo, o corpo e o espírito.

O flamenco, visto com base nos olhos do apolíneo e do dionisíaco de Nietzsche, emerge como uma arte que encapsula a dualidade da existência humana. Ele é, ao mesmo tempo, uma manifestação de controle e liberdade, de ordem e caos, de razão e emoção. Essa fusão não somente dá vida à arte, mas também reflete a natureza contraditória da própria vida. Sob essa perspectiva, o flamenco deixa de ser apenas uma performance musical e de dança, transformando-se em uma expressão filosófica e estética que celebra a tragédia e a beleza da vida em sua plenitude. Como Nietzsche afirmava, "a vida sem a música seria um erro", e no flamenco, essa música carrega consigo a essência do que significa ser humano: viver entre o apolíneo e o dionisíaco, buscando um equilíbrio que nunca é completamente alcançado, mas sempre sentido.

Por fim, pode-se afirmar que a análise do flamenco à luz do pensamento trágico de Nietzsche não apenas enriquece a compreensão da estética flamenca, mas também desafia as abordagens contemporâneas que privilegiam a racionalidade e o conceito em detrimento da emoção. A arte flamenca, em sua natureza essencialmente dionisíaca, demonstra que a verdadeira profundidade estética somente é alcançada quando se possibilita que o *pathos* e o *logos* coexistam em tensão criativa, revelando uma arte que é, acima de tudo, uma celebração da vida em toda a sua complexidade e intensidade. A presença do duende reafirma a dimensão visceral do flamenco, ressoando a busca de Nietzsche pelo elemento irracional e vital presente na arte trágica.

Essa dissertação pretende contribuir para a ampliação do diálogo entre filosofia e arte popular, apresentando o flamenco não apenas como um fenômeno cultural, mas como uma forma de filosofia prática e estética. Ela reafirma a relevância da arte na compreensão das realidades humanas e na continuidade das experiências coletivas e individuais de resistência e expressão. A análise final sugere que a arte trágica, conforme idealizada por Nietzsche, encontra no flamenco uma de suas manifestações autênticas. A partir dessa abordagem, surgem novas possibilidades de estudos que aprofundam a relação entre estética, filosofia e práticas culturais, promovendo um entendimento mais amplo e inclusivo da arte como parte integral do *ethos* humano.

Referências

ARISTÓTELES. **Política.** Tradução e notas: Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

ARREBOLA, A**. La espiritualidad en el cante flamenco.** Cádiz: Servicio de publicaciones de la UCA, 1988.

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. **Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs.** Cadernos Nietzsche, n. 30, 2012. DOI: https://doi.org/10.34024/cadniet.2012.n30.7744. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7744. Acesso em: 5 jun. 2024.

BARROSO, Pedro Javier Millán. **Cine, flamenco y género audiovisual: Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura**. 1 ed. Sevilla: Ediciones Alfar, 2009. 429 p.

BOLAÑO, Iván Periañez. **Cosmosonoridades: cante-gitano y canción-gyu, Epistemologías del sentir**. 1 ed. Madrid: Edicione Akal, 2023. 358 p.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. 1 ed. Tradução: Stella Mourinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008. 338 p.

BURNETT, Henry. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: Ensaios de Filosofia e Música**. 1 ed. São Paulo: Editora Unifesp, 2011. 264 p.

BURNETT, Henry. **Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche**. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

BURNETT, Henry. **Palavra e Música na Estética Final de Nietzsche. Philósophos – Revista de Filosofia**, Goiânia, v. 20, n. 1, p. 145–162, 2015. DOI: 10.5216/phi.v20i1.35152. Disponível em: https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/35152. Acesso em: 5 jun. 2024.

BURNETT, Henry. **Para ler O Caso Wagner de Nietzsche**. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2018. 138 p.

BURNETT, Henry. **Espelho musical do mundo**. 1 ed. Campinas, SP: Editora Phi, 2021. 252 p.

CABA LANDA, Carlos e Pedro. **Andalucía: su comunismo y cante jondo.** 2 ed. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas.** 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p.

COLLI, Giorgio. **O nascimento da filosofia**. 2 ed. Tradução: Federico Carotti. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

COSANO, Ricardo. **Enigmas del cante flamenco.** R. R. Cosano: Sevilla: R. R.

Cosano, 1990.

COULIANO, Ioan. **Out of this world: Otherwordly Journeys from Gilgamesh to Albert Einsten.** Londres: Shambhala Publications, 1991. 287 p.

D'IÓRIO, Paolo. **Nietzsche entre Tristão e Carmen. Tradução: Henry Burnett e Ernani Chaves. Estudos Nietzsche**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 207-226, jul./dez. 2012. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/estudosnietzsche/article/view/40376 Acesso em: 2 jun. 2024.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1994. 156 p.

DIDIER-WELL, Allain. **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud.** Tradução: Dulce Duque Estrada. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999. 160 p.

FERNÁNDEZ, Manuel Ruiz. **Filosofía del Flamenco: El flamenco como objeto de la filosofía; la filosofía como sujeto del flamenco 2019**. 370 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019.

GARCÍA CHICÓN, Agustín. **Valores antropológicos del cante jondo.** Málaga: Diputación Provincial, 1987.

GOETZ, Benôit. **Nietzsche aimait-il vraiment Bizet?**. Le portiQue, n. 8, 2001. DOI : https://doi.org/10.4000/leportique.209. Disponível em: https://journals.openedition.org/leportique/209?lang=en. Acesso em : 5 jun. 2024.

GONÇALVES, Alexander. **O mito trágico como paradigma ético e experiência estética do vir-a-ser.** Diálogos, v. 26, n. 3, p. 98-114, 14 mar. 2023. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/61724 Acesso em: 5 jun 2024.

GRANDE, Félix. **Aullidos negros. El Pais,** 1992. Disponível em: https://elpais.com/diario/1992/07/03/cultura/710114412_850215.html Acesso em: 5 jun. 2024.

GRANDE, Félix. **Memoria del flamenco**. 3 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 654 p.

GRIMALDOS, Alfredo. **Historia social del flamenco**. 6 ed. Barcelona: Ediciones Península, 2020. 315 p.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História.** 2 ed. Tradução: Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora UnB, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **A época das imagens de mundo.** Tradução: Claudia Drucker. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7888155/course/section/6531687/HEIDEGGER%2C%20M.%20A%20e%CC%81poca%20das%20imagens%20de%20mundo.pdf Acesso em: 5 jun. 2024.

HERNÁNDEZ, José Martínez. **Poética del cante jondo**. 1 ed. Córdoba: Editorial Almuzara, 2018. 165 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El bailaor de soledades**. 1 ed. Tradução: Dolores Aguilera. Valencia: Pre-textos, 2008. 190 p.

INFANTE, Blas. **Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo** (1929–1933). Sevilla: Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 1980.

KAREOL. **Site do Kareol. Carmen.** Disponível em: http://www.kareol.es/obras/carmen/acto1.htm. Acesso em: 01 ago. 2024.

KOSUTH, Joseph. “Arte Depois da Filosofia”. In: FERREIRA, Glória. **(org). Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LE BRETON, David. **Estallidos de la voz: una antropología de las voces.** Tradução: Carlos Trosman. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Topía Editorial, 2021. 256 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura: textos essenciais vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019. 702 p.

LORAUX, Nicole. **La voz enlutada: Ensayo sobre la tragedia griega.** Tradução: María J. Ortega Máñez. 1. ed. Madrid: Avarigani Editores, 2020. 218 p.

LUCRÉCIO. **Da natureza das coisas.** Tradução: Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2015. 406 p.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia.** 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 166 p.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 279 p.

MANUEL, Antonio. **Arqueología de lo jondo**. 5 ed. Córdoba: Editorial Almuzara, 2022. 171 p.

MCCLARY, Susan. **Carmen de Bizet**. 1 ed. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020. 216 p.

MORENO, Luis. **Gerhard Steingress: flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989–2006).** TRANS–Revista Transcultural de Música 12, 2008. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/articulo/112/gerhard-steingress-flamenco-postmoderno-entre-tradicion-y-heterodoxia-un-diagnostico-sociomusicologico-escritos-1989-2006 Acesso em: 5 jun. 2024.

NASSER, Najat. **O ethos na música grega. *Boletim do CPA***, Campinas, n. 4, p. 241-254, jul./dez.1997

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.**

Tradução: Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude.** 1 ed. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 93 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 136 p.

NIETZSCHE, Friedrich**. Cinco prefácios para cinco livros não escritos.** Tradução: Pedro Süssekind. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2019a. 76 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência.** 1 ed. LeBooks, 2019b. 335 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos.** 1 ed. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2023. 137 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo.** 1 ed. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. 117 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** 1 ed. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.180 p.

NOGUEIRA, Tiago Sanches. **A voz enlutada na tragédia grega.** Cad. Est. Ling., Campinas, v.63, p. 1-11, e021036, 2021. Disponível em : https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/download/8665173/27600/113007 Acesso em: 2 jun. 2024.

PETRY, Isadora. **Nietzsche entre Wagner e Bizet:: artes da décadence, o teatro da excitação e o sapateado da dança moura.** Revista Limiar, *[S. l.]*, v. 4, n. 8, p. 106–134, 2019. DOI: 10.34024/ limiar 2017 v4 9200. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9200 Acesso em: 2 jun. 2024.

PLATÃO. **A República.** Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PORTES DE CASTRO, Bruno. **Entre a Música e o Mito: A Trágica Voz de Dionísio.** Psicanálise & Barroco em Revista, *[S. l.]*, v. 7, n. 1, 2019. DOI: 10.9789/1679-9887.2009.v7i1.%p. Disponível em: https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/8809. Acesso em: 5 jun. 2024.

QUIÑONES, Fernando. **El flamenco, vida y muerte.** Barcelona: Laia, 1982.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Flábvio; GARCIA GERALDO, Lidiana**. Ditirambo: Culto e louvor a Dioniso.** Hélade, v. 2, n. 3, 2016. DOI: https://doi.org/10.22409/rh.v2i3.10969. Disponível em: https://periodicos.uff.br/helade/article/view/10969. Acesso em: 5 jun. 2024.

ROSSET, Clément. **El principio de crueldad**. 1 ed. Tradução: Rafael del Hierro Oliva. Valencia: Pre-textos, 2008. 100 p.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior.** 1 ed. Tradução: Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 198 p.

SAFATLE, Vladimir. **Nietzsche e a ironia em música.** Cadernos Nietzsche, n. 21, 2006. DOI: https://doi.org/10.34024/cadniet.2006.n21.7810. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7810. Acesso em: 5 jun. 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. 1 ed. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 695 p.

SICA, Gloria. **"La Carmen di Nietzsche".** Disponível em: http://www.sfi.it/archiviosfi/cf/cf10/articoli/sica.htm. Acesso em: 5 jun. 2024.

SILK, Michael Stephen.; STERN, Joseph Peter. **Nietzsche on tragedy**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 441 p.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico.** Tradução: Pedro Süssekind. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TOMA FLAMENCO. **Site do Toma Flamenco**. Disponível em: https://tomaflamenco.com/es/search. Acesso em: 01 ago. 2024.

VALÉRY, Paul. **L'idéé fixe. Paris :** Gallimard, 1994. Disponível em : https://archive.org/details/lideefixe0000vale/page/48/mode/2up?q=peau Acesso em: 5 jun. 2024.

VÉLEZ, Julio. **Flamenco: una aproximación crítica. Introducción a las raíces y formas del flamenco, con las letras de los cantes de Pepe Taranto Morón y Laura Díaz**. Madrid: Akal, 1976.

VERMELHO. **Site do Vermelho. Federico Garcia Lorca: Teoria e prática do duende.** 2011. Disponível em: https://vermelho.org.br/2011/06/10/federico-garcia-lorca-teoria-e-pratica-do-duende/ Acesso em: 01 ago. 2024.

WASHABAUGH, William. **Flamenco: Pasión, política y cultura popular**. 1 ed. Tradução: Verónica Canales e Enrique Folch González. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005. 254 p.

Anexos

Anexo 1
Material didático

Objetivos

- Ensinar as estéticas de Nietzsche por meio de expressões musicais ibero-americanas (flamenco, funk carioca e samba).
- Realizar um ensino interdisciplinar entre filosofia, artes, língua espanhola e literatura.

Resultados esperados

Ao término desta unidade, os estudantes estarão aptos para a análise de obras de arte a partir de alguns conceitos das estéticas de Nietzsche, produzindo não somente significados e reflexões estéticas, mas compreendendo também a arte como uma forma de pensamento. Também se espera que os jovens sejam capazes de fruir e compreender obras artísticas e culturais ibero-americanas, reconhecendo o papel das diferentes linguagens e suas inter-relações, bem como reconhecendo as transformações históricas e culturais que as caracterizam. Além disso, os estudantes devem estar aptos a participar ativamente de processos criativos nas interseções com diferentes linguagens e áreas do saber. Nesses processos, é fundamental que considerem suas vivências pessoais e coletivas, reconhecendo a diversidade de referências estéticas, culturais, sociais e políticas que possuem. A articulação de habilidades sensíveis, criativas, críticas e reflexivas amplia seus repertórios de expressão, comunicação e habilidades sociais, permitindo que traduzam seus modos de ser, pensar e agir no mundo, como também de exercer o respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.

Competências e habilidades BNCC:

(EM13CHS104) Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.

(EM13LGG601) Apropriar-se do patrimônio artístico de diferentes tempos e lugares, compreendendo a sua diversidade, bem como os processos de legitimação das manifestações artísticas na sociedade, desenvolvendo visão crítica e histórica.

(EM13LGG602) Fruir e apreciar, esteticamente, diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, assim como delas participar, de modo a aguçar continuamente a sensibilidade, a imaginação e a criatividade (EM13LGG604).

Relacionar as práticas artísticas às diferentes dimensões da vida social, cultural, política e econômica e identificar o processo de construção histórica dessas práticas.

Metodologia

Aulas expositivas, discussão de textos, análises de filmes e do repertório musical escutado.

Plano de aula

Aula 1: metafísica do artista

Abordar o contexto cultural do livro *O Nascimento da Tragédia.* Apresentar os conceitos de pulsão apolínea, pulsão dionisíaca, tragédia, socratismo estético, dissonância musical e o prazer trágico. Exposição de alguns conceitos de linguagem musical para entender o pensamento musical de Nietzsche.

Aula 2: fisiologia da arte

Ler trechos de O *Caso Wagner* sobre a ópera *Carmen* de Bizet. Assistir trechos de *Carmen* de Francesco Rossi e da adaptação de *Carmen* de Carlos Saura.

Aula 3: o trágico no flamenco

Abordar a relação do trágico com o flamenco.

Aula 4: o trágico no Brasil

Associar o trágico com expressões musicais brasileiras como o funk carioca e o samba.

Aula 1: metafísica do artista

O nascimento da tragédia

Abordar o contexto cultural do livro *O Nascimento da Tragédia* e apresentar os conceitos de pulsão apolínea, pulsão dionisíaca, tragédia, socratismo estético, dissonância musical e o prazer trágico de acordo com os textos apresentados no primeiro capítulo dessa dissertação.

Linguagem musical

Utilizar algum instrumento ou o *software* gratuito MuseScore 4 para apresentar aos alunos alguns conceitos de linguagem musical:

Escala diatônica



Escala cromática



Dissonância



Acorde consonante



Acorde dissonante



Cromatismo



***Análise*:** pedir para os alunos identificar as dissonâncias e o cromatismo em *Tristão e Isolda* de Wagner: Ouvir em: https://www.youtube.com/watch?v=J-qoaioG2UAIsolde", Prelude (youtube.com)

Também é possível realizar treinamento auditivo a respeito das dissonâncias e consonâncias por meio do aplicativo *EarMaster.*

Modo dórico



Modo frígio



Atividade: ler a página 120 da *República* de Platão e a página 2 da *Política* de Aristóteles. Em seguida, apresentar aos alunos músicas da Grécia Antiga do compositor e musicólogo grego Petros Tabouris.

Cítara em modo dório (Instrumento e modo relacionado a Apolo):

https://www.youtube.com/watch?v=GggKapI8dWk

Aulos (instrumento relacionado a Dionísio):

https://www.youtube.com/watch?v=bNOgVxbyApI

Aula 2: fisiologia da arte

Ler trechos de *O Caso Wagner* sobre *Carmen* de Bizet.

Assistir trechos de *Carmen* de Francesco Rossi e da adaptação de *Carmen* de Carlos Saura.

Atividade: discutir sobre a adaptação nos dois filmes e propor como trabalho uma leitura dramática de Carmen realizada pelos alunos. Após a apresentação, discutir temas da obra como o protagonismo feminino de Carmen e o feminicídio.

Aula 3: o trágico no flamenco

Parte 1

Exibir o curta-metragem “Canta Gitano/Corre Gitano” (1981) de Tony Gatlif.

Assistir em: https://www.youtube.com/watch?v=lZ-7tn5ue5U

Atividade: ler o texto *Teoria y juego del duende* do Federico García Lorca e escrever um texto relacionando os conceitos apresentados pelo poeta com os conceitos nietzschianos aprendidos.

Parte 2

Assistir um trecho do filme *Los Tarantos* (1963) com a *bailaora* Carmen Amaya.

Assistir em: https://www.youtube.com/watch?v=EwVODokMJYobuleria (youtube.com)

Atividade: ler e discutir o poema Estudos para uma bailadora andaluza do João Cabral de Melo Neto:

I
Dir-se-ia, quando aparece
dançando por siguiriyas,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.
Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;
gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.
Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,
gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.
Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguiriyas,
de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,
que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

Aula 4: o trágico no Brasil

Aqueles de meus amigos que tiveram a ocasião de estadiar no Brasil retomaram todos com o mesmo sentimento dominante: de uma excepcional animação e alegria de viver, junto a um sentido agudo do desastre e da catástrofe iminente. Eu experimentei pessoalmente esse mesmo sentimento assistindo ao belíssimo filme de Marcel Camus consagrado ao Brasil e ao carnaval do Rio de Janeiro, Orfeu Negro. Enquanto a animação popular atinge o clímax e um casal de jovens apaixonados experimenta sua primeira alegria de "estar a dois", a Morte faz irrupção, na figura de um dançarino mascarado e ·anônimo, sombra ameaçadora que rodeia em torno dos amantes e

prefigura o acidente mortal que porá um termo súbito à vida da jovem: sed nox atra caput tristi circumvolat umbra, diz Virgílio na Eneida — "mas uma noite negra aí está que voa e envolve sua cabeça com sua sombra triste". Sinistro acompanhante da-festa, ele 'faz uma reviravolta em torno- da alegria como a noite em torno do dia e a morte em torno da vida. Sinistro acompanhante, mas acompanhante necessário: pois uma ligação indissolúvel une o gozo da vida ao conhecimento da morte, o conhecimento da vida àquele da tragédia. Não há triunfo da vida sem um igual triunfo da morte, nem um verdadeiro transbordamento de alegria sem um igual transbordamento de desespero. Toda a alegria que pretendesse desconsiderar o trágico, ou ignorá-lo graças à aparente e passageira plenitude de sua felicidade, é necessariamente uma alegria falsificada (e aliás tão logo desmentida por um nada de experiência ou de lucidez), enfim, aquilo que se chama, correntemente, em francês, sem levar demasiadamente em consideração as implicações profundas dessa expressão, uma "falsa alegria". Tal como eu creio pressenti-lo, o sentimento da festa e da vida que prevalece no Brasil constitui em contrapartida uma alegria verdadeira, porque constantemente impregnada do sentimento da tragédia. De sorte que a divisa da sabedoria brasileira me parece principalmente residir, não nas palavras de Auguste Com te que ornam a bandeira brasileira "Ordem e progresso", mas antes numa fórmula do gênero: "Sejamos felizes, tudo vai mal".

Clément Rosset, A lógica do pior, p. 7-9

O funk carioca

“Se percorresse num sábado qualquer os becos e vielas de alguma favela brasileira ouviria uma complexidade de sons e sentidos, os pobres em suas performances a insistir em reinventar a vida diante do genocídio cotidiano. Às balas que não são de borracha, o funk responde com sons de tiros tornados percussão eletrônica, a narrar, de um ponto de vista que não aparece nos jornalões, a sobrevivência nas periferias de nossas grandes cidades. Tornar tiro som, fazer da morte música, festejar a vida em meio ao extermínio: a criação estética de sobrevivência é situacional, aposta num entrelugar onde nada é fixo, onde qualquer referencial que se pretenda universal é desconstruído, e as missões civilizatórias ruem de forma quase ridícula, evidenciando a impotência da crítica..

Analisar culturas de sobrevivência exige deslocamentos epistemológicos que permitam pensar a différance no sentido de Derrida: irredutível a consensos que silenciem conflitos. Negociação e tradução permanentes, hibridismos que desconstroem qualquer busca por pureza ou autenticidade, porque afirmam a performance como lugar da criação cultural. É preciso descolonizar o pensamento. Nas palavras de Homi Bhabha:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de laços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto

conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Essas nossas considerações seriam apenas um debate de ideias não fosse o cenário sinistro em que se dão. Como nos ensinou Marx, ideias não vivem no vazio ou em algum lugar atemporal ou ahistórico. O que significa denominar regressão às formas musicais fruídas e produzidas por boa parte dos três mil mortos pela Polícia Militar em 2014, em sua maioria pobres, pretos e periféricos? Paul Gilroy afirma que a música é a biblioteca da diáspora africana. Cada "livro" importa, pois a música performatiza uma história de invenção de vida num Atlântico de dor e sofrimento. A surdez que impede que se ouça essa história de longa duração tem implicações que se contam em cadáveres. "

A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba Adriana Facina, Carlos Palombini e Mariana Gomes

MC Smith – Vida Bandida

Partia p'os baile' de briga, pegava carona e roupa emprestada,
Era um dos mais falado', era brabo na porrada
Mas ninguém vive de fama, queria grana, queria poder:
Se envolveu no Artigo 12 pela facção CV.
Mas olha ele — quem diria? —, ninguém lhe dava nada,
Tá fortão na hierarquia, abaland'a mulherada.
É o rasante do falcão em cima da R1,
A grossura do cordão tá causando zunzunzum.
Mas é várias mulher, vários fuzil a sua disposição,
O batalhão da área comendo na sua mão.
Ele tem disposição para o mal e para o bem,
Mesmo rosto que faz rir é o que faz chorar também.
Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.
Caverão não me assusta, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindado' no sangue de Jesus Cristo

Análise do musicólogo Carlos Palombini

As três primeiras estrofes narram a vida bandida na terceira pessoa do singular: a primeira, do pretérito imperfeito; a segunda e a terceira, do presente do indicativo. Todavia não se trata de um bandido individual, e sim de um arquétipo, daí o caráter épico desse heroísmo. O fato de um dos mais conhecidos líderes do varejo de substâncias ilícitas a ter tomado para si mesmo não contradiz, mas confirma tal caráter. No refrão, na primeira pessoa do plural do presente do indicativo, seu destino e o da comunidade se mesclam de modo trágico. Isso se expressa nas imagens da festa hoje, do luto (substantivo ou verbo) amanhã, e da blindagem em sangue.

Disponível em: https://volumemorto.com.br/funk-como-pratica-experimental-entrevista-com-o-musicologo-carlos-palombini/

Samba

Nelson Cavaquinho – Pranto de Poeta

Em Mangueira
Quando morre um poeta

Todos choram
Vivo tranquilo em Mangueira porque
Sei que alguém há de chorar quando eu morrer
Mas o pranto em Mangueira é tão diferente
É um pranto sem lenço
Que alegra a gente
Hei de Ter um alguém
Pra chorar por mim
Através de um pandeiro e de um tamborim

Ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=th4vxE821d0

Elza Soares – Mulher do fim do mundo

Meu choro não é nada além de carnaval
É lágrima de samba na ponta dos pés
A multidão avança como um vendaval
Me joga na avenida que não sei qual é

Pirata e Super Homem cantam o calor
Um peixe amarelo beija a minha mão
As asas de um anjo soltas pelo chão
Na chuva de confetes, deixo a minha dor

Na avenida, deixei lá
A pele preta e a minha voz
Na avenida, deixei lá
A minha fala, minha opinião
A minha casa, minha solidão
Joguei do alto do terceiro andar

Quebrei a cara e me livrei do resto dessa vida
Na avenida dura até o fim
Mulher do fim do mundo
Eu sou e vou até o fim cantar

Até o fim eu vou cantar
Eu vou cantar até o fim
Eu sou a mulher do fim do mundo
Eu vou, eu vou, eu vou cantar
Me deixem cantar até o fim

La, la, la, la, la, la, la
La, la, la, ia, la, la, la, ia
Até o fim eu vou cantar
Eu quero cantar
Eu quero é cantar
Eu vou cantar até o fim
La, la, la, la, la, la, la, la, la, ia
Eu vou cantar, eu vou cantar
Me deixem cantar até o fim
Me deixem cantar até o fim

Me deixem cantar Me deixem cantar até o fim

Atividade: pesquisar manifestações artísticas de *culturas de sobrevivência* e relacionar com o trágico.

Criação artística: pedir aos discentes para que escolham algum dos gêneros musicais estudados para musicar poemas próprios sobre temas relacionados ao trágico ou improvisar canções através de loops:

Disponível em: Tu Compás Flamenco - Bases y loops

BASE LOOP RITMO FUNK BRASILERO

Samba Playback (90 bpm) : Surdo + Pandeiro + Tamborim (clave 1)

Se possível, tentar reproduzir os compases com palmas e/ou instrumentos simples. Este exercício visa promover o equilíbrio entre o controle técnico e a espontaneidade.

Anexo 2

Teoria e jogo do duende

“(...) De um modo simples, com o registro que em minha voz poética não tem luzes de madeiras, nem curvas de cicuta, nem ovelhas que subitamente são facas de ironias, vou procurar dar-lhes uma simples lição sobre o espírito oculto da dolorida Espanha.

Quem encontra-se na pele de touro que se estende entre os Júcar, Guadalete, Sil ou Pisuerga (não quero citar as torrentes junto às ondas cor de juba de leão que agitam o Plata), ouve-se dizer com certa freqüência: "Este tem muito duende". Manuel Torres, grande artista do povo andaluz, dizia a alguém que cantava: "Tu tens voz, conheces os estilos, mas jamais triunfarás, porque tu não tens duende".

Em toda Andaluzia, rocha de Jaén e búzio de Cádiz, as pessoas falam constantemente do duende e o descobrem naquilo que sai com instinto eficaz. O maravilhoso cantador El Lebrijano, criador da Debla, dizia: "Nos dias em que canto com duende não há quem possa comigo"; a velha bailarina cigana La Malena exclamou um dia, ao ouvir Brailowsky tocar um fragmento de Bach: "Olé! Isso tem duende!", e aborreceu-se com Glück, com Brahms e com Darius Milhaud. E Manuel Torres, o homem com maior cultura no sangue que conheci, disse, escutando o próprio Falla tocar seu Nocturno del Generalife, esta esplêndida frase: "Tudo o que tem sons negros tem duende". E não há nada mais verdadeiro.

Esses sons negros são o mistério, as raízes que penetram no limo que todos conhecemos, que todos ignoramos, mas de onde nos chega o que é substancial em arte. Sons negros, disse o homem popular da Espanha, e coincidiu com Goethe, que define o duende ao falar de Paganini, dizendo: "Poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica".

Assim pois o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: "O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a partir da planta dos pés". Ou seja, não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato.

Esse "poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica" é, em suma, o espírito da terra, o mesmo duende que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas exteriores sobre a ponte Rialto ou na música de Bizet, sem encontrá-lo e sem saber que o duende que perseguia tinha saltado dos misteriosos gregos às bailarinas de Cádiz ou ao dionisíaco grito degolado da seguiriya de Silvério.

Assim, pois, não quero que ninguém confunda o duende com o demônio teológico da dúvida, ao qual Lutero, com um sentimento báquico, lançou um frasco de tinta em Nuremberg, nem com o diabo católico, destruidor e pouco inteligente, que se disfarça de cadela para entrar nos conventos, nem com o macaco falante que tem o espertalhão de Cervantes, na comédia dos ciúmes e das selvas de Andaluzia.

Não. O duende de que falo, obscuro e estremecido, é descendente daquele alegríssimo demônio de Sócrates, mármore e sal que o arranhou indignado no dia em que tomou a

cicuta, e do outro melancólico demoniozinho de Descartes, pequeno como amêndoa verde, que, farto de círculos e de linhas, saiu pelos canais para ouvir cantarem os marinheiros bêbados.

Todo homem, todo artista, dirá Nietzsche, cada degrau que sobe na torre de sua perfeição é às custas da luta que trava com um duende, não com um anjo, como se diz, nem com sua musa. É preciso fazer essa distinção fundamental para a raiz da obra.

O anjo guia e presenteia como São Rafael, defende e evita como São Miguel, e previne como São Gabriel.

O anjo deslumbra, mas voa sobre a cabeça do homem, está acima, derrama sua graça, e o homem, sem nenhum esforço, realiza sua obra, ou sua simpatia, ou sua dança. O anjo do caminho de Damasco ou o que entrou pelas fendas do balcãozinho de Assis, ou o que segue os passos de Enrique Susson, ordena, e não há maneira de recusar suas luzes, porque agita suas asas de aço no ambiente do predestinado.

A musa dita, e, em algumas ocasiões, sopra. Pode relativamente pouco, porque já está distante e tão cansada (eu a vi duas vezes) que teve que colocar meio coração de mármore. Os poetas de musa ouvem vozes e não sabem de onde elas vêm; são da musa que os alenta e às vezes os merenda. Como no caso de Apollinaire, grande poeta destruído pela horrível musa que foi pintada a seu lado pelo divino angélico Rousseau. A musa desperta a inteligência, traz paisagem de colunas e falso sabor de lauréis, e a inteligência é muitas vezes a inimiga da poesia, porque imita demasiadamente, porque eleva o poeta a um trono de agudas arestas e o faz esquecer que logo podem comê-lo as formigas ou pode cair-lhe na cabeça uma grande lagosta de arsênico, contra a qual nada podem as musas que há nos monóculos ou na rosa de tíbia laca do pequeno salão.

Anjo e musa vêm de fora; o anjo dá luzes e a musa dá formas (Hesíodo aprendeu com elas). Pão de ouro ou prega de túnicas, o poeta recebe normas no bosquezinho de lauréis. Ao contrário, o duende tem que ser despertado nas últimas moradas do sangue.

E rechaçar o anjo e dar um pontapé na musa, e perder o medo da fragrância de violetas que exala a poesia do século XVIII, e do grande telescópio em cujos cristais dorme a musa enferma de limites.

A verdadeira luta é com o duende.

Os caminhos para buscar a Deus são conhecidos, desde o modo bárbaro do eremita até o modo sutil do místico. Com uma torre como Santa Teresa, ou com três caminhos como São João da Cruz. E embora tenhamos que clamar com voz de Isaías: "Verdadeiramente és um Deus escondido", ao fim e ao cabo Deus manda ao que o busca seus primeiros espinhos de fogo.

Para buscar o duende não há mapa nem exercício. Só se sabe que ele queima o sangue como uma beberagem de vidros, que esgota, que rechaça toda a doce geometria aprendida, que rompe os estilos, que faz com que Goya, mestre nos cinzas, nos pratas e nos rosas da melhor pintura inglesa, pinte com os joelhos e com os punhos com horríveis negros de betume; ou que desnuda Mosén Cinto Verdaguer com o frio dos Pirineus, ou leva Jorge Manrique a esperar a morte no páramo de Ocaña, ou veste com uma roupa verde de saltimbanco o corpo delicado de Rimbaud, ou põe olhos de peixe morto no conde Lautréamont na madrugada do boulevard.

Os grandes artistas do sul da Espanha, ciganos ou flamengos, quer cantem, dancem ou toquem, sabem que não é possível nenhuma emoção sem a chegada do duende. Eles enganam as pessoas, e podem dar a sensação de duende sem que ele esteja lá, como as enganam todos os dias autores ou pintores ou modistas literários sem duende; mas basta atentar um pouco, e não se deixar levar pela indiferença, para descobrir o engodo e fazê-lo fugir com o seu tosco artifício.

Uma vez, a "cantadora" andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrio gênio hispânico, equivalente em capacidade de fantasia a Goya ou a Rafael o Galo, cantava em uma pequena taberna de Cádiz. Cantava com sua voz de sombra, com sua voz de estanho fundido, com sua voz coberta de musgo, e a enredava em seus cabelos ou a molhava em camomila ou a perdia entre estevais obscuros e longínquos. Mas nada; era inútil. Os ouvintes permaneciam calados.

Estava ali Eloísa, a quente aristocrata, rameira de Sevilla, descendente direta de Soledad Vargas, que em trinta não quis casar com um Rothschild porque não a igualava em sangue. Estavam ali os Floridas, que as pessoas creem carniceiros, mas que na realidade são sacerdotes milenares que continuam sacrificando touros a Gereão, e em um canto, o imponente dono de gado Don Pablo Murube, com ar de máscara cretense. Pastora Pavón terminou de cantar em meio ao silêncio. Só, e com sarcasmo, um homem pequenino, desses homenzinhos bailarinos que saem de súbito das garrafas de aguardente, disse com voz muito baixa: "Viva Paris!", como se dissesse: "aqui não nos importam as faculdades, nem a técnica, nem a maestria. Nos importa outra coisa."

Então La Niña de los Peines levantou-se como uma louca, tronchada como uma carpideira medieval, e bebeu de um trago uma grande copo de cazalla como fogo, e sentou-se a cantar sem voz, sem alento, sem matizes, com a garganta abrasada, mas… com duende. Conseguira matar todo a estrutura da canção para dar lugar a um duende furioso e abrasador, amigo de ventos carregados de areia, que fazia com que os ouvintes rasgassem suas roupas quase com o mesmo ritmo com que as rasgam os negros antilhanos do rito, agrupados perante a imagem de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines teve que descarregar sua voz porque sabia que estava sendo escutada por gente estranha que não pedia formas, mas tutano de formas, música pura com o corpo exíguo para poder manter-se no ar. Teve que empobrecer em faculdades e em seguranças; quer dizer, teve que afastar a musa e ficar desamparada, para que seu duende viesse e se dignasse a lutar com os braços nus. E como cantou! Sua voz já não cantava, sua voz era um jorro de sangue dignificado por sua dor e por sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés cravados, mas cheios de borrasca, de um Cristo de Juan de Juní.

A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém-criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso.

Em toda música árabe, dança, canção ou elegia, a chegada do duende é saudada com enérgicos "Alá, Alá!", "Deus, Deus!", tão próximos do "Olé!" dos touros que talvez seja o mesmo; e em todos os cantos do sul da Espanha a aparição do duende é seguida por sinceros gritos de "Viva Deus!", profundo, humano, terno grito de uma comunicação com Deus por meio dos cinco sentidos, graças ao duende que agita a voz e o corpo da bailarina, evasão real e poética deste mundo, tão pura como a conseguida pelo

raríssimo poeta do século XVIII Pedro Soto de Rojas através de sete jardins, ou a de João Clímaco por uma estremecido acesso de pranto.

Naturalmente, quando essa evasão é alcançada todos sentem seus efeitos: o iniciado, vendo como o estilo vence uma matéria pobre, e o ignorante, no não sei quê de uma emoção autêntica. Há anos, em um concurso de baile de Jerez de la Frontera, quem ganhou o prêmio foi uma velha de oitenta anos, contra formosas mulheres e meninas com a cintura de água, pelo simples fato de levantar os braços, erguer a cabeça e dar um golpe com o pé sobre o tablado; mas na reunião de musas e de anjos que havia ali, belezas de forma e belezas de sorriso, tinha que ganhar e ganhou aquele duende moribundo que arrastava pelo chão suas asas de facas oxidadas.

Todas as artes são capazes de duende, mas onde ele encontra maior campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, já que elas necessitam de um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato.

Muitas vezes o duende do músico passa para o duende do intérprete, e outras vezes, quando o músico ou o poeta não são tais, o duende do intérprete, e isto é interessante, cria uma nova maravilha que tem na aparência, e nada mais, a forma primitiva. Este é o caso da enduendada Eleonora Duse, que buscava obras fracassadas para fazê-las triunfar, graças ao que ela inventava, ou o caso de Paganini, descrito por Goethe, que fazia com que se ouvisse melodias profundas em verdadeiras vulgaridades, ou o caso de uma deliciosa garota do Porto de Santa Maria, que vi cantar e dançar a horrorosa canção italiana O Mari!, com uns ritmos, uns silêncios e uma intenção que faziam da bugiganga italiana uma dura serpente de ouro puro. O que acontece é que eles encontravam efetivamente alguma coisa nova, que não tinha nada a ver com a anterior, que punham sangue vivo e ciência em corpos vazios de expressão.

Todas as artes, e também os países, têm capacidade de duende, de anjo e de musa; e assim como a Alemanha tem, com exceções, musa, e a Itália tem permanentemente anjo, a Espanha é em todos os tempos movida pelo duende, como país de música e dança milenares, onde o duende espreme limões de madrugada, e como país de morte, como país aberto à morte.

Em todos os países a morte é um fim. Ela chega e fecham-se as cortinas. Na Espanha, não. Na Espanha elas são abertas. Muita gente vive ali entre suas paredes até o dia em que morre e é colocada ao sol. Um morto na Espanha está mais vivo como morto que em qualquer lugar do mundo: fere seu perfil como um fio de uma navalha bárbara. (...)

As cabeças geladas pela lua que Zurbarán pintou, o amarelo manteiga com o amarelo relâmpago de El Greco, o relato do padre Sigüenza, a obra inteira de Goya, a abside da igreja de El Escorial, toda a escultura policromada, a cripta dos Benavente em Medina de Rioseco, equivalem no culto às romarias de San Andrés de Teixido, onde os mortos tomam lugar na procissão, aos cantos fúnebres que cantam as mulheres de Astúrias com lanternas cheias de chamas na noite de novembro, ao canto e à dança da Sibila nas catedrais de Mallorca e Toledo, ao obscuro In Recort tortosino e aos inumeráveis ritos da Sexta-Feira Santa, que com a cultíssima festa dos touros formam o triunfo popular da morte espanhola. No mundo, somente o México pode ombrear com meu país.

Quando a musa vê a morte chegar fecha a porta ou ergue um plinto ou passeia uma urna e escreve um epitáfio com mão de cera, mas em seguida começa a rasgar seu laurel com um silêncio que vacila entre duas brisas. Sob o arco truncado da ode, ela junto com sentido fúnebre as flores exatas que pintaram os italianos do século XV e chama o seguro galo de Lucrécio para que espante sombras imprevistas.

Quando vê chegar a morte, o anjo voa em círculos lentos e tece com lágrimas de gelo e narciso a elegia que vimos tremer nas mãos de Keats, e nas de Villasandino, e nas de Herrera, e nas de Bécquer e nas de Juan Ramón Jiménez. Mas que horror o do anjo ao sentir uma aranha, por menor que ela seja, sobre seu terno pé rosado!

Ao contrário, o duende não chega se não vê possibilidade de morte, se não sabe que ela há de rondar sua casa, se não tem segurança de que há de balançar esses ramos que todos carregamos e que não têm, que não terão consolo.

Com ideia, com som ou com gesto, o duende gosta das bordas do poço em franca luta com o criador. Anjo e musa escapam com violino ou compasso, e o duende fere, e na cura dessa ferida, que não se fecha nunca, está o insólito, o inventado da obra de um homem.

A virtude mágica do poema consiste em estar sempre enduendado para batizar com água obscura a todos os que o veem, porque com duende é mais fácil amar, compreender, e é certeza ser amado, ser compreendido, e essa luta pela expressão e pela comunicação da expressão adquire às vezes, em poesia, caracteres mortais.

Recordai o caso da flamenguíssima e enduendada Santa Teresa, flamenga não por dominar um touro furioso e dar-lhe três passes magníficos; não por enfrentar frei Juan de la Miseria nem por dar uma bofetada no Núncio de Sua Santidade, mas por ser uma das poucas criaturas cujo duende (não anjo, porque o anjo não ataca nunca) a transpassa com um dardo, querendo matá-la por ter roubado seu último segredo, a ponte sutil que une os cinco sentidos com esse centro em carne viva, em nuvem viva, em mar vivo, do Amor libertado do Tempo.

Valentíssima vencedora do duende, e um caso oposto ao de Felipe da Áustria, que, ansiando buscar musa e anjo na teologia, viu-se aprisionado pelo duende dos ardores frios nessa obra de El Escorial, onde a geometria ombreia com o sonho e onde o duende põe máscara de musa para eterno castigo do grande rei.

Dissemos que o duende ama a orla, o limite, a ferida, e se aproxima dos lugares onde as formas se fundem em um anelo superior a suas expressões visíveis.

Na Espanha (como nos povos do Oriente, onde a dança é expressão religiosa) o duende tem um campo sem limites nos corpos das bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marçal, nos peitos dos que cantam, elogiados por Juvenal, e em toda a liturgia dos touros, autêntico drama religioso onde, da mesma maneira que na missa, se adora e se sacrifica a um Deus.

É como se todos os duendes do mundo clássico se juntassem nessa festa perfeita, expoente da cultura e da grande sensibilidade de um povo que descobre no homem suas melhores iras, suas melhores bílis e seu melhor pranto. Nem no baile espanhol nem nos touros alguém se diverte; o duende se encarrega de fazer sofrer através do

drama, em formas vivas, e prepara as escadas para uma evasão da realidade que circunda.

O duende opera sobre o corpo da bailarina como o vento sobre a areia. Transforma com mágico poder uma garota em paralítica da lua, ou enche de rubores adolescentes um velho roto que pede esmola pelas tendas de vinho, dá aos cabelos um cheiro de porto noturno, e em todo momento opera sobre os braços com expressões que são mães da dança de todos os tempos.

E é impossível que ele se repita, isso é muito interessante de sublinhar. O duende não se repete, como não se repetem as formas do mar na tempestade.

Nos touros ele adquire seus acentos mais impressionantes, porque tem que lutar, por um lado, com a morte, que pode destruí-lo, e por outro lado com a medida, base fundamental da festa.

O touro tem sua órbita: o toureiro, a sua, e entre órbita e órbita um ponto de perigo onde está o vértice do terrível jogo.

Pode-se ter musa com muleta e anjo com bandeirinhas e passar por bom toureiro, mas na faina de capa, com o touro limpo ainda de feridas, e no momento de matar, necessita-se da ajuda do duende para acertar no cravo da verdade artística.

O toureiro que assusta o público na praça por sua temeridade não toureia, mas encontra-se neste plano ridículo, ao alcance de qualquer homem, de jogar com a vida; ao contrário, o toureiro mordido pelo duende dá uma lição de música pitagórica e faz esquecer que arrisca constantemente o coração sobre os cornos.

(...) A Espanha é o único país onde a morte é o espetáculo nacional, onde a morte toca longos clarins à chegada das primaveras, e sua arte está sempre regida por um duende agudo que lhe

(...) Cada arte tem, como é natural, um duende de modo e forma distintos, mas todas unem suas raízes em um ponto de onde manam os sons negros de Manuel Torres, matéria última e fundo comum incontrolável e estremecido de lenho, som, tela e vocábulo.

Sons negros por trás dos quais estão já em terna intimidade os vulcões, as formigas, os zéfiros e a grande noite apertando a cintura com a Via Láctea.

Senhoras e senhores; ergui três arcos e com mão torpe coloquei neles a musa, o anjo e o duende.

A musa permanece quieta; pode ter a túnica de pequenas pregas ou os olhos de vaca que miram em Pompéia o narizinho de quatro caras com que seu grande amigo Picasso a pintou. O anjo pode agitar cabelos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi e violino de Massolino ou de Rousseau.

O duende… Onde está o duende? Pelo arco vazio entra um ar mental que sopra com insistências sobre as cabeças dos mortos, em busca de novas paisagens e acentos

ignorados; um ar com cheiro de saliva de menino, de erva pisada e véu de medusa que anuncia o constante batismo das coisas recém-criadas.