

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Julia Terra Denis Collaço

**ESTÉTICA NIETZSCHIANA:
PARA PENSAR A FORMAÇÃO NA/PELA DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Educação, na área de concentração Filosofia da Educação
Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Schneider Hardt

Ilha de Santa Catarina

2010

Catologação na fonte elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

JULIA TERRA DENIS COLLAÇO

Estética Nietzscheana: para pensar a formação na/pela dança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Educação na área de concentração Filosofia da Educação.

Aprovada em 13 de setembro de 2010.

Florianópolis, dezembro de 2010.

Dr^a Célia Regina Vendramini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Dr^a Lúcia Schneider Hardt – Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr. Alexandre Fernandez Vaz – Avaliador
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr^a Ida Mara Freire – Avaliadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr^a Kerenine de Oliveira Porpino – Avaliadora
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dr^a Marlene de Souza Dozol – Suplente
Universidade Federal de Santa Catarina

Ao meu Sempre Mestre: Vô Juvenal

AGRADECIMENTOS

Desta tão sonhada dança, participaram muitos bailarinos que, diretamente e indiretamente, auxiliaram no tecer da pesquisa.

Agradecimento especial ao meu pequeno anjo que cresce em meu ventre fazendo-me ver que o caminho da arte, da criação está raiando o mundo como cintilar de um fluxo rítmico que jamais poderia imaginar. Obrigada por ter me escolhido como sua mãe!

Meu sincero agradecimento à “pedrinha rara”, sempre mãe, que conduziu meus passos, encorajando-me, ajudando, criando e dividindo a alegria da conquista. Obrigada pela honra de ser sua filha!

Ao meu sempre pai, amigo que me inspira com sua criação, que concede música ao meu espírito dançante. Meu corpo sempre seguirá a sua criação, obrigada pela honra de ser sua filha!

Agradecimento especial ao sempre amigo e “paidrasto” Edson que me incentivou, tecendo junto, orientando e revisando todos os meus passos!

Ao amor, amigo e companheiro Eduardo que, dançando comigo, enriqueceu e abrilhantou os caminhos nesta pesquisa. Obrigada por sempre acreditar e apostar em nossos sonhos!

À amiga e orientadora Lúcia, que me concedeu asas para o voo. Obrigada por acreditar neste trabalho, pelas palavras de conforto, e por me apresentar F. Nietzsche, sabedoria que jamais esquecerei!

À maninha Zulei, amiga e incentivadora dos meus sonhos, agradeço a Deus pela alegria de ser sua irmã!

À linda alma de criança, Pedro, e ao amigo do coração, Walter! Às meninas Izabel e Vanessa!

À família grande de Curitiba, sempre presente, obrigada por acreditar nos meus passos!

Às companheiras de dança Luciana e Vera, obrigada por apostarem neste tecer coreográfico; vocês sempre me inspiram!

Aos amigos e professores: Alexandre, obrigada por ser essa “pedra rara” em minha vida, por estar tão presente em minha formação,

por ser o Mestre em meu caminhar; Ida, feliz descoberta na trajetória, amiga e orientadora do meu pensar a dança; Marlene (Koca), parceira de caminhar, obrigada por me ensinar a pensar a parceria entre filosofia e arte; Paulo Meksenas (em memória), professor que jamais esquecerei, obrigada pelos primeiros passos neste mestrado, e por eternizar a estrela bailarina ensinando-me sempre a ter esperança na Educação.

À Professora Karenine que, mesmo sem saber, inspirou este tecer coreográfico presenteando-me com seus escritos sobre dança e educação.

À Universidade Federal de Santa Catarina, espaço que me acolheu e tem contribuído para a minha eterna formação, à CAPES pelo apoio, e aos amigos do Centro de Educação da UFSC e do Centro de Desportos da UFSC.

Obrigada a Deus por seu amor, pela existência, pela parceria das almas dançantes sempre dispostas a tecer o infinito dançar!

A Lógica do Vento
O Caos do Pensamento
A Paz na Solidão
A Órbita do Tempo
A Pausa do Retrato
A Voz da Intuição
A Curva do Universo
A Fórmula do Acaso

O Alcance da Promessa
O Salto do Desejo
O Agora e o Infinito
Só o Que Me Interessa

LENINE/DUDU FALCÃO

RESUMO

Numa aliança profícua entre arte, filosofia e educação, o presente trabalho propõe sinalizar como a dança, em seu fluxo de movimento, pode ser compreendida como um projeto de formação a partir do traçado estético nietzschiano. Pairamos assim, sobre a dança concebida como um fluxo contínuo de energias que se manifestam conjuntamente, pés que brindam a dimensão trágica do homem. A dança cuja ação expressa a própria força, uma força que revela a potência do próprio homem. O homem visto em sua máxima expressão, em sua capacidade de criação. Dessa forma, encontramos nas obras de Friedrich Nietzsche um proveitoso entrelaçamento entre arte e educação, a que vai inspirar o percurso desta dissertação. Como caminho metodológico deste trabalho ficam exposto alguns desejos: perceber primeiramente o corpo como pressuposto da dança, buscando entender que saber o corpo pode nos revelar; num segundo instante, o trabalho acena para a tragédia posta no próprio corpo dançante, para isso, buscamos narrar as características peculiares da tragédia para ver o dançarino; como terceiro ponto propomos discutir como a visão estética é corrompida quando se negligencia o impulso dionisíaco, afastando o homem da sua própria natureza; por fim, a imagem do dançarino Zaratustra que, sinalizando diferentes saberes e anunciando o retorno de Dionísio, vem a se utilizar da dança como sua máxima expressão. Esta pesquisa abarca a dança, buscando compreendê-la no corpo, no fluxo do movimento, na tragédia, passando a perceber melhor quais as consequências quando o homem passa a negar o impulso dionisíaco. Por fim, o trabalho chega ao “cume do monte” quando busca compreender em Nietzsche o plano formativo que esboça o porquê da figura do Zaratustra como dançarino.

Palavras-chave: Dança, Formação, Estética Nietzschiana e Corpo.

RESUMEN

En una alianza proficua entre arte, filosofía y educación, el presente trabajo propone señalar como la danza, en su flujo de movimiento, puede ser comprendida como un objeto de formación a partir del trazado estético nietzschiano. Pairamos así sobre la danza concebida como un flujo continuo de energías que se manifiestan conjuntamente, pies que brindan la dimensión trágica del hombre. La danza cuya acción expresa la propia fuerza, una fuerza que revela la potencia del propio hombre. El hombre visto en su máxima expresión, en su capacidad de creación. De forma que encontramos en las obras de Friedrich Nietzsche un provechoso entrelazamiento entre arte y educación, el cual inspira la trayectoria de esta disertación. Como camino metodológico de este trabajo quedan expuestos algunos deseos: percibir primeramente el cuerpo como presupuesto de la danza, buscando entender que saber el cuerpo puede nos revelar; en un segundo instante, el trabajo apunta para la tragedia puesta en el propio cuerpo danzante, para eso buscamos narrar las características peculiares de la tragedia para ver el danzarín; como tercero punto, proponemos discutir como la visión estética es corrompida cuando se negligencia el impulso dionisiaco, alejando el hombre de su propia naturaleza; por fin, la imagen del danzarín Zaratustra que, señalando diferentes saberes e anunciando el retorno de Dioniso, viene utilizar la danza como su máxima expresión. Esta pesquisa abarca la danza, buscando su comprensión en el cuerpo, en el flujo del movimiento, en la tragedia, pasando a percibir mejor las consecuencias cuando el hombre pasa a negar el impulso dionisiaco. Al final, el trabajo llega al “cumbre del monte” cuando busca comprender en Nietzsche el plano formativo que esboza el porqué de la figura de Zaratustra como danzarín.

Palabras claves: Danza, Formación, Estética Nietzschiana y Cuerpo

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Isadora Duncan	27
Foto 2: Grupo Corpo da Vez	39
Foto 3: Quasar Cia de Dança	52
Espetáculo Só Tinha de Ser com Você	
Fotógrafos: Rubens Cerqueira e Tom Lisboa	
Foto 4: Quasar Cia de Dança	63
Espetáculo Céu na boca	
Fotógrafo: Lu Barcelos	
Foto 5: Grupo Corpo	76
Espetáculo Parabelo	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Gráfico: Virgínia Denis	
Foto 6: Grupo Corpo	81
Espetáculo Benguelê	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 7: Quasar Cia de Dança	87
Espetáculo Uma História Invisível	
Fotógrafa: Mila Petrillo	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 8: Grupo Corpo	90
Espetáculo Breu	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 9: Grupo Corpo	92
Espetáculo 21	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 10: Grupo Corpo	95
Espetáculo Missa de Orfanato	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 11: Grupo Corpo	101
Espetáculo Missa de Orfanato	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	

Foto 12: Grupo Corpo	103
Espetáculo Breu	
Fotógrafo: José Luiz Pederneiras	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 13: Grupo de Dança - Fazendo Corpo Mole	109
Espetáculo Quando Nós Somos Você	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 14: Quasar Cia de Dança	117
Espetáculo Por um Instante de Felicidade	
Fotógrafa: Mila Petrillo	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 15: Quasar Cia de Dança	120
Espetáculo Só Tinha de Ser com Você	
Fotógrafos: Rubens Cerqueira e Tom Lisboa	
Designer Gráfico: Virgínia Denis	
Foto 16: Imagem Acessada no site:	134
Http://www.essenciafeminina.blog.br/blog/dancas/	
Foto 17: Grupo de Dança - Fazendo Corpo Mole	144
Espetáculo Quando Nós Somos Você	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	
Foto 18: Quasar Cia de Dança	153
Espetáculo Céu na Boca	
Fotógrafo: Lu Barcelos	
Designer Fotográfico: Virgínia Denis	

SUMÁRIO

PRÓLOGO	21
INTRODUÇÃO	29
1. CORPO EM QUESTÃO: A OBRA DE ARTE SENDO REVELADA	41
1.1 MAS, AFINAL, QUE ARTE É A DANÇA?	44
1.2 A LEVEZA DO CORPO QUE DANÇA: uma breve introdução à metáfora do pensamento	52
2. A TRAGÉDIA E A DANÇA: Um dançar a ser revelado a partir da estética trágica	65
2. 1 ESTÉTICA NIETZSCHIANA: a dança entre Dionísio e Apolo	76
3. DEFINHAMENTO DO HOMEM: ESMORECIMENTO DA VIDA	89
4. PELOS PÉS DO DANÇARINO ZARATUSTRA: PÉS QUE TECEM A DANÇA NA FORMAÇÃO NIETZSCHIANA	111
4.1 AFINAL, ZARATUSTRA É DANÇARINO?	120
4.2 INCURSÕES EDUCACIONAIS NO PROJETO ESTÉTICO DE ZARATUSTRA	125
MOVIMENTO DE UM INFINITO DANÇAR: Os pés que sinalizam o próprio mestre Zaratustra; o que deseja a sua dança?	155
REFERÊNCIAS	161

PRÓLOGO

Dançar, apenas dançar...

Minha vida dedicada à dança teve início sob a influência de meus pais. Devo a eles as minhas primeiras sensações em relação à arte. Pequena, o acalanto de minha mãe, sua cantoria doce e forte, embriagava meu ser, fazendo-me imaginar lugares, cheiros, cores. Meu pai, desde os cinco anos de idade, contentava-se apenas com um violão, usando o instrumento como a expressão mais profunda de sua alma.

Assim, eu acompanhava, dos bastidores, seus ensaios musicais; era uma diversão presenciar todos os momentos prévios de criação, de lapidação e execução das músicas. Em shows, eu ficava ansiosa para que tudo ocorresse como planejaram. Lembro-me também de gostar de dormir ouvindo essas músicas.

Com cerca de sete anos, vivenciei com eles momentos de festivais de música no Paraná. Recordo-me correndo em alojamentos, nos ginásios, vivenciando momentos do ensaio à apresentação. Num desses incríveis momentos, lembro-me de ouvir Ivan Lins tocando e cantando; seu piano contaminou minha alma e, lá, desejei sempre estar perto do encanto que só a arte conduz.

Com eles, ainda recordo do seu envolvimento com o teatro. Minha mãe elaborando peças infantis, ensaiando os atores, montando figurinos, máscaras, criando cenários. Além disso, o seu envolvimento com grupos teatrais da cidade de Curitiba proporcionava encontros alegres, criativos. Meu pai, sempre a fazer a parte musical das peças, minha mãe cantando, ajudando a fazer direção, cenários, a criação. Então, pegava-me sempre dançando, cantando, brincando de ser atriz.

Com oito anos de idade, tive minha primeira experiência com a ginástica rítmica. Nela, buscava no encanto da performance esportiva o lado mais artístico: a expressão corporal da ginasta, a criação, a música, a relação que se estabelece com o movimento. Lembro-me a arrastar os móveis da casa, apenas para descobrir um pequeno espaço no qual pudesse imaginar, dançar, brincar com os movimentos. Minha mãe, muito sábia, colocou na sala um espelho grande; aquilo me encantou. Passava os dias com a sala e aquele espelho só para mim. Também me lembro de criar, juntamente com minha prima, pequenas coreografias; assim, tínhamos datas marcadas para apresentações de natal, páscoa e

aniversários. Colocávamos bancos, som; todas as pessoas da família se encantavam e lá iam nos prestigiar.

As equipes que eu frequentava, de ginástica rítmica, estavam sempre desenvolvendo, em seus repertórios, danças. Algumas delas, já tinham até grupos voltados apenas à dança, em seus diferentes estilos. Frequentei esses grupos, sempre fazendo dança e ginástica rítmica. Na escola, montava danças para mostras culturais.

Um pouco insatisfeita com a ginástica rítmica, um esporte subordinado à alta performance, descaracterizando certa essência artística, procurei envolver-me com a dança mais profundamente. Vi nela uma melhor possibilidade de expressão, sem regras, sem normas, sem notas valorativas...

Quando adolescente, e já encantada com a questão “por que dançar?”, descobri no homem um “mar expressivo”, compreendendo que a resposta se resumia no ato de apenas dançar.

Aos treze anos, participei do Curso Permanente de Dança Moderna, da Universidade Federal do Paraná, no qual tive os primeiros contatos com a formação em dança. Lá, tive experiências com técnicas e teorias de dança, com a arte (história da dança, elementos de arte e estética, técnicas de dança moderna, anatomia). Enfim, uma rica vivência. Os dois momentos que mais me encantavam: as aulas de Improvisação Coreográfica, por ceder espaço à criação e improvisação, e os espetáculos em que os alunos eram responsáveis pelas coreografias. Podíamos convidar bailarinos para dançar o que construíamos. A Universidade cedia, por um dia, o espaço do teatro, para o espetáculo tão planejado por nós. O mesmo curso possuía uma companhia de dança, eu adorava esperar o tempo passar só para poder assistir às aulas da companhia.

Assim, fui me interessando pela dança, assistindo a espetáculos de outras companhias, adentrando mais esse fantástico universo.

Até os dezoito anos, participava de ginástica rítmica e dança, querendo levar um pouco de uma para a outra.

Já na Universidade Federal de Santa Catarina, no Curso de Licenciatura Plena em Educação Física, tive meus primeiros contatos com o ato de lecionar dança. Participava da Esinde (Escola Infantil de Esportes) e, lá, fui bolsista de Dança e Ginástica Rítmica. Na mesma época, envolvi-me com o Vidança, grupo vinculado ao Centro de

Desportos, quando retomei as minhas experiências em técnicas de improvisação em dança.

Meu amor pela pesquisa da dança surgiu das minhas indagações como professora. Assim, quando formada, fui lecionar no “Projeto Rede em Dança”, da Prefeitura Municipal de Florianópolis-SC. Nesse espaço, pude pensar a dança como formação. Meu conflito, enquanto professora, era sobre o porquê da dança, ou seja, não ensinar apenas movimentos, apresentações, mas possibilitar um espaço que dirigisse os contatos dos alunos com o seu próprio descobrir, suas criações, suas expressões, sobre as suas vontades de mundo e como colocar isso na dança.

Tais questionamentos faziam-me buscar conhecedores em dança, amigos professores, “pecinhas raras” que só faziam aumentar o meu amor por essa arte e a descoberta da sua relação com a formação humana.

Nesta mesma época, pulsava em mim o amor pela pesquisa. Curiosa com o universo de Dança e Educação, pude somar esse novo amor com aquilo que sempre me acompanhou: a arte. Nasciam, assim, os primeiros esboços de um projeto de Mestrado.

Em 2007, constituiu-se o Grupo de Dança Fazendo Corpo Mole, da Universidade Federal de Santa Catarina, do qual faço parte. Esse grupo tem buscado vivências, construindo também um espaço de estudo e construção coletiva, integrando a dança a outras linguagens artísticas, mantendo viva a ideia de unicidade das artes. Participando desse grupo, despertaram em mim os inúmeros diálogos possíveis que podemos estabelecer, ou seja, reconhecer as possibilidades com a descoberta do eu. Tais encontros, em oficinas, em momentos de criação, têm feito de mim um pouco mais amante da dança.

Em 2008, fui convidada a lecionar Dança no Centro Comunitário da Ponte do Imaruím, associação não governamental, em Palhoça. Lá, desenvolvi o projeto Educação em Dança, atendendo crianças de três a quatorze anos. Tal trabalho revigorou o meu pensar sobre o diálogo entre Educação e Dança, como componente essencial à formação. Nesse espaço, vivenciei a emoção de contribuir com as primeiras experiências artísticas de várias crianças. Eram cerca de sessenta alunos, muitos deles nunca haviam pisado num palco.

Minhas andanças com a arte sempre foram, assim, um eterno reencontro, fixando o tripé “dançar, educar e pesquisar”, suficiente para

fazer acontecer o movimento de compor mais esta coreografia: o Projeto de Dissertação.

Ao longo do Mestrado, este projeto tem sido para mim revelador de muitas perguntas internas. Mudanças ocorreram, mas permanece o desejo de desvendar um “pequeno enigma”: A primeira pergunta que surgiu é **“Qual o sentido da dança na formação?”**. Aproximei-me então de alguns discursos estéticos, com o que podem eles trazer: elementos para contribuir na solução da questão (mesmo sabendo que não a contemplariam plenamente).

Foi, para mim, uma grande surpresa encontrar nas obras de Friedrich Nietzsche, indicada por minha orientadora, um reduto de explicações para a dança. Parece-me que este autor escrevia dançando! E foi, então, querendo dançar com Nietzsche, que me propus a desvelar o que diz a sua estética, a que tanto se atém, os seus discursos pela arte e a sua sedução de dar um novo valor à coisa.

Vi na estética nietzschiana uma referência à ação dionisíaca, um encontro que trouxe muitas respostas à dança que tanto busquei, ao entender como se dá a dança equilibrada entre Apolo e Dionísio, ou seja, o externo com o interno, o pensamento com o sentimento, razão e sensibilidade, a ação trágica posta no ato de dançar.

Então, esse caminhar já era fruto de uma sinergia pressentida desde a infância: a explosão viva em sentimentos e pensamentos, posta na relação da vontade de exprimir algo em movimentos, sentindo o que a canção¹ quer dizer:

Toda magia dentro do universo,
 No fundo do coração,
 no simples e complexo
 e na forma de expressão.
 Toda magia está no nosso sexo,
 no fogo da paixão
 no côncavo e convexo,
 ritual da transformação
 Toda magia
 pai, mãe e filho
 na contínua geração;
 no arroz, feijão e milho
 e no que está em nosso chão.
 Toda magia

¹ TODA MAGIA: Música e Letra de Beto Collaço

Nas pedras e nas matas
e na nossa redenção,
na noite e no dia, nas cores da vibração.
*Olhem pra dentro da gente,
que gente é uma avenida.
Olhem pro lado do mundo
e no fundo um furacão.
Olhem pro meio da bola,
que gira nossa vida.
Dancem no centro do ritmo
e cantem uma canção.*

Toda magia
dentro dos olhos,
mágica que está na intuição,
nos gestos e nas palavras,
no sonho e na ilusão.
Toda magia
corrente do destino,
no senso de direção.
No sorriso de menino
e na nossa realização.
Toda magia pulsando no planeta
que faz o verbo e o pão,
no Cântico dos Cânticos,
na força da oração.
Toda Magia,
símbolo de alquimia,
nos mistérios da criação
na tristeza e alegria
e no grito da multidão.
*Olhem pra dentro da gente,
que gente é uma avenida.
Olhem pro lado do mundo
e no fundo um furacão.
Olhem pro meio da bola,
que gira nossa vida.
Dancem no centro do ritmo
e cantem uma canção.*

Lembro-me de, em tais momentos, dançar a música que meu pai tocava, acreditando que era pela dança que podia me encontrar com a beleza do elo. Mas o que se sabe sobre o que o corpo pode nos oferecer? E o que isso o distingue dos demais saberes?

Assim, mais uma vez ênfase, vi de perto um corpo arquitetado num fazer estético, num encontro, num sentido onde reuni os opostos – caos e harmonia, som e silêncio, pensamento e sentimento.

Vi, neste projeto, a possibilidade de discutir a articulação entre dança e filosofia, enquanto processo de formação, percebendo neste encontro uma imensa possibilidade para se pensar a Educação.



INTRODUÇÃO

Num prévio descortinar, sinalizo a dança como exemplo dos primeiros esboços da unidade inseparável entre educação e arte, uma dança cuja essência é ligar o homem a sua própria natureza, uma ação que faz da vida um ato dançado. A dança é tida como obra de arte, um fazer a si mesma, num fluxo contínuo de energias que se manifestam juntamente, pés dançantes que aspiram dialogar com as diferentes forças. É assim que vejo neste trabalho a profunda relação trágica do homem que dança, sinalizando uma unidade restabelecida. Dessa forma, encontro nas obras de Friedrich Nietzsche uma relação profícua entre arte e educação, portanto, necessária para quem deseja melhor compreender a dança nas relações em que coloca o corpo, o dançar como síntese desse fluxo. Para isso, inicio esse breve descortinar² passando pelos gregos e pela tragédia³, por um conceito estético que Nietzsche revela como o primeiro contato de uma unidade a ser retomada e, assim, tais exemplos revelarão as questões desta pesquisa.

Para iniciar, encontro nos gregos alguns indícios de como eram as danças, os seus fins, como elas envolviam em seus corpos um ritmo, como recurso para a descoberta de alguns traços estéticos que discutiremos ao longo deste trabalho. A dança como o reencontro de si mesma que, em seu processo criativo, reúne a própria vida como manifestação de arte.

É, dessa forma, que busco fazer uma pequena abertura, contemplando a dança helênica, e alguns dos seus elementos, como vestígios que aqui consagramos essenciais à formação.

Primeiramente, baseados no processo de formação do homem grego, temos como sinalização a intrínseca relação entre arte e educação. Tomemos o termo grego *paidéia*, cuja significação designa o processo de educação adotado pelos gregos, congregando vários sentidos; dentre eles, a cultura construída a partir dessa educação. Ademais se pode admitir que tal termo sinaliza a tradição legada de geração à geração, um processo educativo que visa a formação do homem singular e do homem cidadão, ou seja, o ideal de formação que se prolonga por toda a vida, do plano individual ao plano político. Neste

² Termo alusivo ao ato de “abrir as cortinas”, distante do conceito de “desvelar verdades”, termo que contradiz a filosofia nietzschiana.

³ Tal momento será melhor debatido no capítulo dois do presente trabalho.

contexto, um dos princípios norteadores da educação era transmitido oralmente pelos poemas de Hesíodo e Homero, portanto arte e educação concebidas como unidade inseparável. Estes poemas reforçam alguns ideais que subsidiavam o modelo educativo, dentre eles podemos aqui citar o nobre guerreiro, os grandes heróis, a força e a coragem heróicas (RAMOS, 2008). Tais pressupostos também são perceptíveis nas concepções educacionais que Nietzsche, posteriormente, busca evidenciar.

Em tais poemas, de Hesíodo e Homero, é possível ver uma forma de enaltecer a figura do homem, entendido como nobre, ou seja, uma maneira de perceber no homem um deus.

Este tipo de interpretação da existência a partir da arte pode ser observado no modo como o poeta apresenta os deuses olímpicos. A sensibilidade artística do homem grego foi capaz de criar deuses que enaltecem a figura do próprio homem, [...] não existia para o grego antigo o grande hiato que separa o deus do homem (RAMOS, 2008).

Nesse entrelaçar de poesia e tradição, de arte e educação, é que encontramos a dança como forma de enaltecer o homem, concedendo-lhe a vida que o torna nobre. Para isso, encontro no poema de Hesíodo alguns vestígios:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
(HESÍODO, 2001, p. 105)

Neste encantador trecho de Hesíodo, somos entregues a perceber como é sentida a dança do povo helênico que, sob inúmeras formas, invade o nosso ser, prestes a conhecer um pouco das musas, dos mitos, ritos; todo o nosso ser a entender a harmonia concedida a esses corpos que apenas bailam.

Em “Teogonia: A Origem dos Deuses”, de Hesíodo, encontramos lindos vestígios relacionados com o ato de dançar, dentre os quais destaco os que mais chamaram a minha atenção. O primeiro deles trata a dança como sinal místico de agradecimento à própria vida, um elo entre as musas e a força do universo.

Neste sentido, o corpo expresso em pensamento e o pensamento expresso no corpo sinalizam, assim, uma aliança, cuja beleza é representada em harmonia com a própria natureza: “O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água, preservando-o e fortalecendo-o” (TORRANO, 2001, p. 22).

É com tais características que dançam as musas, a encantar o altar de Zeus, entregando-lhe, assim, toda a sua força. “E todo o contexto deste Proêmio mostrará que, como a fonte é fortalecida e mantida pela dança, o altar do bem forte filho de Crono (i.e., a presença da própria força de Zeus) é mantido pelo canto e dança das Musas” (TORRANO, 2001, p. 22).

Penso, aqui, a dança como a maneira de expressar a própria força, uma força que revela a potência do próprio homem. O homem em sua máxima expressão, em sua capacidade de criação, na sua própria dança, ou seja, a força do grande universo que garante a sobrevivência da vida.

Torrano (2001) ainda nos contempla ao trazer as musas, que não só dançam, mas também cantam ao universo. Essa unidade, na Grécia antiga, é explicada pelo verbo *mélpomai* que significa cantar e dançar em união, revelando assim a aliança entre canto e dança, voz e gesto. Uma harmonia que mostra a dimensão da completude das musas, que revelam nas ações todo o universo de seu viver. Harmonia que será explicada no decorrer do trabalho.

Indícios fecundos que revelam a dança no povo grego trazem a titânida Réia como personagem a marcar o seu princípio. Réia, mulher de Cronos – devorador da prole – teria de proteger o próprio filho, Zeus. Dessa maneira, para abafar o som emitido pelo choro de Zeus, Réia ensina aos guerreiros a bater os pés num determinado ritmo. Tal “sapateado” é o registro da dança usada para a proteção do pequeno Zeus, que mais tarde reinará no Olimpo (PORTINARI, 1989). Logo, percebe-se a dança manifesta no nascimento do imponente Zeus.

Venerava-se em Creta uma deusa-mãe identificada à natureza. Ela era representada como uma mulher de seios nus, longo vestido, e carregando duas pequenas serpentes nas mãos. Acreditava-se que a visão da deusa podia ser obtida através de uma dança circular que levava ao transe. Mais tarde, os gregos compararam essa

divindade com a titã Réia. E um fragmento poético de Safo menciona mulheres cretenses “dançando com pés suaves em volta de um belo altar” (PORTINARI, 1989, p. 23).

Tal contato dos pés com o solo simboliza o encontro do homem com a própria natureza. Assim, a dança também vem a simbolizar esse encontro primordial com a natureza. Foi pela dança que pode o povo helênico, essencialmente nas sociedades agrícolas, concretizar os chamados rituais de fertilidade, cujos objetivos circulavam na prosperidade da colheita. Vê-se, assim, a terra exaltada pela dança, em sinal de gratidão pela produção, ou seja, a continuidade da existência: “Assim as espigas cresceriam como criança no ventre materno, garantindo a continuidade da vida” (PORTINARI, 1989, p. 18).

Ora temos os vestígios de uma dança que descreve o encontro do homem com a própria natureza, um encontro consigo mesmo, a consagração à fertilidade da própria vida, ou seja, a dança enquanto fruto germinado pela terra, com todas as potências humanas da criação; a vida em consagração.

Temos, assim, o homem posto a encontrar o impulso dionisíaco: “[...] por ocasião do rápido chegar da primavera, que atravessa toda a natureza cheia de alegria, acordam aquelas emoções dionisíacas, em cujo aumento desaparece o subjetivo sob completo esquecimento de si mesmo” (NIETZSCHE, 2005, p. 30).

Aproveito, neste momento, para trazer à baila o efêmero mundo da dança dionisíaca. Para Portinari (1989), Dionísio é o deus mais envolvido com a dança, sendo o último a entrar no Olimpo, o filho de Zeus com a mortal Sêmele. Deus do caos, do êxtase e do inconsciente. Este deus representa a origem do teatro grego, assim, os homens nos cortejos dionisíacos:

Usavam máscaras e entoavam ditirambos narrando episódios da vida do deus. O clímax era o sacrifício de um bode (*tragos* em grego), enquanto se cantava e dançava um hino especial chamado *traigoidia*. Vem daí a palavra tragédia, o gênero que fez a glória do teatro clássico. (PORTINARI, 1989, p. 27).

Roger Garaudy (1980) também sinaliza esse instante histórico da origem do teatro grego dizendo que numa aldeia – posteriormente Atenas, os agricultores traziam o trigo e a uva à praça para debulha e pisa, respectivamente. A fim de tornar os movimentos mais eficazes e coordenados, os trabalhadores instituem os movimentos rítmicos, movendo-se e cantando, o movimento sustentado e cadenciado levava-os à fadiga, num transe que tomava os que trabalhavam e também os que estavam à volta. Ficavam à espera, sentados ao redor em bancos de pedra, os trabalhadores que posteriormente iriam substituir os que ali esmagavam a uva e debulhavam o trigo. Em torno destes, sentada nos degraus, a população admirava o momento. Cantos, danças e possessão divina tomavam os trabalhadores e os que ali estavam presentes. O autor expõe que foi dessa maneira que se esboçou a arquitetura do teatro grego. Assim, no centro, estão os que vivem como atores, invocando com gestos e canto o deus e a sua presença na carne dos homens. Nasceram de tal maneira os cultos báquicos que ocorriam neste espaço, “[...] onde os pisadores dançavam cantando o ‘ditirambo’ para evocar o deus e o drama, primeira forma do ‘coro’ da tragédia antiga [...]” (GARAUDY, 1980, p. 18).

É nos cultos dionisíacos que o homem vivencia o sentimento de integração, de êxtase e reconciliação entre o homem e a própria natureza, num sentimento místico de unidade, assim, pela tragédia dionisíaca, é possível evocar o deus que traz ao homem a possibilidade de viver a vida do todo, “[...] os abismos em geral entre homem e homem, cedam a um potentíssimo sentimento de unidade, o qual reconduz ao coração da Natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 50-51).

A dança, assim, esteve muito presente na tragédia, sua atuação era fundamental na unidade entre canto e música nas inúmeras encenações. Como esboçou Garaudy (1980), o coro cantando e dançando a própria essência da tragédia sinaliza a unidade entre palavra e gesto, o que expressa sua direta relação com a poesia, afinal, eram os poetas que compunham as coreografias.

Tanto nos coros, quanto nos ditirambos, os poetas tinham seus versos não apenas narrados; os instrumentos musicais⁴, juntamente com a dança, vinham expressar os poemas em sua totalidade (BASTOS, 2005).

⁴ Cítara, aulos ou a flauta dupla.

Outro deus associado à tragédia, e que também contextualiza a dança do povo helênico, é Apolo. Carregando sua lira, Apolo é a expressão da ordem e do pensamento lógico; tinha nove musas a rodeá-lo, entre elas, Terpsícore, a representante da dança e do canto coral.

Como na ideia do fluxo contínuo, expressa no início, em Delfos, os gregos veneravam os deuses conforme as estações do ano: Apolo no verão e Dionísio no inverno (PORTINARI, 1989). Aqui, mostra-se a completude de Apolo na existência de Dionísio, e vice-versa. Assim, “o mito trágico pode, somente, ser entendido como representação de sabedoria dionisíaca por meios artísticos apolínicos [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 116).

Dessa forma, a dança esteve presente na tragédia, chamada de *emmeleia*, executada juntamente com o canto.

Nesses esquemas já aparecia uma especificação para certos gestos e movimentos tais como “mão para baixo”, “braço erguido”, “cotovelo para fora”, “arremetida”, “volta”, “batida”, “rotação”. Há, por exemplo, indicação para movimentos de aflição quando os membros do coro, em *Suplicantes* de Ésquilo, se convocam uns aos outros a fim de executar “a única dança honrada por Hades” (PORTINARI, 1989, p. 31).

Vê-se, assim, uma dança ajustada conforme o assunto da tragédia. Sófocles⁵ também dá extrema importância à dança na tragédia. Cabe salientar que, no apogeu da tragédia, a dança, como expressão corporal das odes⁶ entoadas pelo coro, nunca aconteceu de forma isolada (PORTINARI, 1989).

Entretanto, com o declínio da tragédia, essa relação de equilíbrio entre canto e dança passa a ser negligenciada. Em III a.C., a dança passa a ser apresentada sem vinculação a um texto, perdendo então o sentido das ações. Já em II a.C., a dança desaparece da tragédia (PORTINARI, 1989).

Tem-se, assim, uma espécie de negação do espírito dionisíaco. Desse modo, a dança dionisíaca em sua capacidade de levar o homem à

⁵ Sófocles é um dos mais importantes escritores de tragédia, escrevendo cerca de 120 peças.

⁶ Poema lírico destinado ao canto.

embriaguez é percebida como fenômeno dissimulador, incapaz de levar à verdade; é por isso que Sócrates não suportou Dionísio.

Entretanto, tal espírito continuaria ressoando e colaborando para um intenso fazer da dança. Em pleno século XX, uma dançarina vai buscar no povo helênico os sentidos que fizeram o seu dançar: Isadora Duncan, buscando o resgate do modelo grego, vê na arte a possibilidade de o homem se encontrar com a própria vida, fazendo dela uma expressão eminente.

Trazendo os movimentos naturais e livrando-se das sapatilhas de ponta, Isadora Duncan (1985) vai buscar nos gregos o encontro com a terra, com a própria natureza. Ao voltar aos pés, o homem pode se conectar com a terra carregada de vida, os movimentos carregando a própria vida. O contato dos pés com a terra relembra, nesse instante, o equilíbrio entre homem e natureza. Assim, percebe-se em tal equilíbrio a motivação da própria vida.

Isadora Duncan toma o mar como representação do fluxo natural, interesse resgatado sempre em suas composições: “a minha primeira idéia do movimento da dança me veio certamente dos ritmos das águas” (DUNCAN, 1986, p. 3).

Assim, já sinaliza Laban (1990), Isadora consegue demonstrar certo princípio ordenador do fluxo do movimento humano, algo que jamais poderia ser explicável pelos fundamentos racionalistas.

Em sua dança, ela busca dar espaço ao espírito dionisíaco, como quem traz de volta a tragédia como um sopro de vida: “eu queria apenas exprimir a consciência que me viera pela primeira vez da tragédia que está no fundo de todas as manifestações de alegria” (DUNCAN, 1986)⁷. É assim que a tragédia está presente em sua dança.

Assim, em seu livro “Minha Vida”, encontramos que se Isadora pensa nos gregos é porque não obedece mais do que a si mesma⁸, a dança surge como manifestação pessoal, a obra de arte dentro de nós.

Para Isadora, buscar a essência dionisíaca é a maneira de incorporar ao movimento a liberdade. Assim, “Imbuída da filosofia de Nietzsche [...]. Entre um paganismo dionisíaco e dramas pessoais, ela teceu a sua própria lenda em que a mulher e a artista disputam primazia de heroína” (PORTINARI, 1989, p. 139). Isadora tinha apreço por

⁷ Tal passagem é encontrada no prefácio do seu livro “Minha Vida”.

⁸ Dizeres de Eugene Carrière sobre Isadora Duncan.

Nietzsche, sinalizando-o, ao lado de Rousseau e Walt Whitman, como seus mestres de dança (DUNCAN, 1986). Assim, tomando o “Nascimento da Tragédia”, de Nietzsche, como livro de cabeceira, “é uma pagã que sentia intensamente ‘a presença do sagrado’, que sequer conhece o nome do deus que nela habita, mas está certa de que é um deus que dança” (GARAUDY, 1980, p. 62).

Isadora nos oferece inúmeras contribuições para a dança, mas essencialmente para a vida, porque fez dela um eterno poetizar. Assim, como pioneira da dança moderna, podemos ver nela o exemplo de quem viu na dança a possibilidade de sinalizar ao homem a sua força, buscando na tragédia a essência do seu movimentar.

Seduzida pelos indícios descritos e mergulhando no contexto da tragédia, sobretudo sobre o que Nietzsche revela acerca da estética⁹, ponho a movimentar a dança, em sua completude, no contexto da formação humana, trazendo a arte como potencializadora do homem, auxiliando-o no reconhecimento de si mesmo. Afinal, a tragédia “não se levantará ela algum dia de sua profundidade mística em forma de arte?” (NIETZSCHE, 2005, p. 93).

Todos esses questionamentos já partem de um pressuposto entrelaçamento entre dança e educação:

Pensar que a dança é educação, numa perspectiva poética, é pensar em um educar que inclua a criatividade, a flexibilidade, a sensibilidade, o entusiasmo, o amor, o corpóreo, o estético. Porém, não negando o prosaico de nossas vidas, mas sim poetizando-o, para que poesia e prosa possam gozar de instigantes diálogos. No contato com

⁹ Quero ver em tal termo as diversas idéias cuja compreensão é infinita. Oriunda do termo *aesthetik*, designa a ciência filosófica da arte e do belo. Na filosofia moderna, as idéias de arte e belo mostram-se vinculadas pelo conceito do gosto, que representa a “[...] faculdade de discernir o belo, tanto dentro quanto fora da arte” (ABBAGNANO, 2000, p. 367). Em suma, a estética abriga discussões filosóficas acerca da arte, o belo, a sensibilidade, entre outros. Duarte Júnior, referenciado por Barreto (2004, p. 82), esboça que “a estética é a parcela da filosofia [...] dedicada a buscar sentidos e significados para aquela dimensão da vida na qual o homem experienciar a beleza”. Adentrando nos conceitos de Nietzsche acerca da arte e, também, do que é belo temos posto que foi ele quem viu na arte uma “[...] manifestação da vontade de potência. Segundo Nietzsche, a arte está condicionada por um sentimento de força e de plenitude como o que se verifica na embriaguez. A beleza é a expressão de uma vontade vitoriosa, de uma coordenação mais intensa, de uma harmonia de todas as vontades violentas, [...]. É essencial à arte a perfeição do ser, o encaminhamento do ser para a plenitude; a arte é essencialmente a afirmação, a divinização da existência” (ABBAGNANO, 2000, p. 372).

esse sentido estético da vida, percebemos que a dança pode ser compreendida como educação capaz de permitir e despertar um sentido de beleza, que não se prende a padrões ou a dicotomias, mas que rejunta fragmentos e abre novos horizontes para uma vida que não negue a sua própria realidade paradoxal (PORPINO, 2001, p.161).

Assim, busco decifrar melhor tal afirmação aqui contextualizada, como forma de desvelar a dança, somada aos conceitos de Nietzsche.

E, nessa experiência, busco responder à seguinte pergunta: **Como a dança, em seu fluxo de movimento, pode ser compreendida como um projeto de formação a partir do traçado estético educacional nietzschiano?**

A filosofia educacional de Nietzsche sempre esteve associada à figura do dançarino, seja no início, em “Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música”, quando o autor traz a tragédia como modelo de arte, associada a dois impulsos – Apolo e Dionísio, cujas ações dialogam em ínfimo dançar. Já em “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém”, temos um personagem que sinaliza no próprio homem um deus que dança. Portanto, parte do pressuposto de que a dança torna-se a própria figura do projeto estético de Nietzsche.

Percebemos que o pensamento nietzschiano nos oferece vestígios caros para se pensar a dança. Foi então que, mesmo articulando o debate com outros autores, fixamo-nos no que Nietzsche tem a nos dizer e como isso pode ser cruzado com a dança.

Dessa forma, esta pesquisa abarca a dança, buscando compreendê-la no corpo, no fluxo do movimento, na tragédia, passando perceber melhor como se dá a formação e quais as consequências quando o homem passa a negar o impulso dionisíaco. Por fim, o trabalho chega ao “cume do monte” quando busca compreender em Nietzsche o plano educacional que esboça o porquê da figura do Zaratustra como dançarino.

Como estratégia metodológica, propomos desenvolver tal texto em quatro descortinares.

No primeiro descortinar, procuro conhecer o corpo que realiza essa dança, instrumento de expressão que abriga o gesto a anunciar a multiplicidade e, também, admitindo o que pode estar ausente. **Assim, que saber o corpo nos revela como pressuposto dessa dança?** Tenho, desse modo, o primeiro contato com a estética de Nietzsche, o corpo como verdadeira obra de arte. E aqui adentramos aquilo que Nietzsche mais valoriza: arte como celebração da vida. Podemos encontrar isso em seu primeiro livro “Origem da Tragédia”, no qual diz: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida” (NIETZSCHE, 1987, p.28). Então, a partir desses pressupostos, buscamos revelar **que arte é a dança?** E, por fim, propomos sinalizar os pés do dançarino que aspira ao movimento em total leveza, onde os feixes de forças atuam constantemente, uma mobilidade inata e, também, a expressão do próprio pensamento.

No segundo descortinar, trago a tragédia para pensar a dança. **Dessa forma, como uma consciência trágica está posta no dançarino?** Para isso, sinalizaremos os elementos que a constituem, bem como o jogo dançante entre Dionísio e Apolo, portanto, como a tragédia é a própria encarnação da figura que dança.

No terceiro descortinar, proponho-me a pensar sobre a formação segmentada do homem, quando ele valoriza apenas uma forma de se conhecer. Dessa forma, proponho neste descortinar perceber **como a visão estética é corrompida quando se negligencia o impulso dionisiaco, afastando o homem da sua própria natureza.** Por isso, Nietzsche (1987, p.28) vê na arte a “[...] única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida [...]”.

No quarto e último descortinar percorreremos os ideais estéticos de Nietzsche expostos no livro “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém” buscando encontrar em Zaratustra a imagem do dançarino e seus diferentes saberes. **É, com isso, que procuramos descobrir como a dança tem sido um recurso estético da própria expressão de Zaratustra? Como o personagem dissipa seus ensinamentos? Como a dança está, neste contexto, relacionando-se como um projeto de formação a ser pensada?**

Será esse o caminho trilhado nessa dissertação, sem a pretensa de querer esgotar o conteúdo plenamente; tomaremos assim, tal trajeto apenas como uma das inúmeras possibilidades cuja aliança: dança, filosofia e educação podem ser expostas.



1. CORPO EM QUESTÃO: A OBRA DE ARTE SENDO REVELADA

Arte para aquecer os corações duros e frios, maltratados por um longo inverno, para acariciar os olhos cansados de poluição e lágrimas, para acordar os ouvidos dos que perderam o jeito de ouvir a si mesmos e aos outros, para sentir apertar o estômago, torcer as vísceras, arrepiar a pele, alterar a pulsação, para sacudir o corpo, o ser, que nem sabe do seu poder de mover-se. (BARRETO, 2004, p.87)

Pensar o corpo solicita ao leitor uma habilidade de reconhecer as inúmeras possibilidades, os diferentes significados que, ao longo dos anos, viemos concedendo a esse instrumento. Vou admitindo nesse trabalho o corpo que assume a semelhança de um instrumento de mais pura expressão, um corpo com dimensões de totalidade ao assumir um fim em si mesmo, uma espécie de sujeito que arquiva impressões, sensações e paixões. Dada ocasião, tem assumido em si uma espécie de peça chave para desvendar o não dito, mas plenamente existente.

Mas por que inicio a falar desse corpo? Porque preciso pronunciar a identidade, o cerne da dança que tem como instrumento o corpo. Como sinaliza Laban (1990, p. 111), a dança constitui a “arte do movimento”, cujo instrumento já nos é dado, “o problema reside, simplesmente, em saber como extrair o melhor uso possível e desenvolver suas funções. Não temos que inventar o instrumento em si”.

Torna-se, portanto, necessário desvendar o que se faz com esse corpo, como nos atemos a tal instrumento. Busco trilhar aqui um debate sobre a necessidade de se ouvir esse corpo revelando a sua presença, numa música que, incansavelmente, expõe o seu ritmo.

Ao escolher esse caminho, *tomo o corpo como presença reveladora de uma natureza*, seus contornos acenando para refazer a existência cuja linguagem toma relevantes proporções.

Em seu livro “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém”, Nietzsche retoma uma natureza que fala do encontro com a terra, ou seja, a aproximação com a primeira natureza. O corpo, nesta primeira relação, proclama aos ares a unidade corpo-instinto,

corpo-sentido e corpo-terra. Ademais, vê-se um autor que dirige seus ensinamentos à necessidade de atender às vozes do corpo.

Ouvi, melhor, meus irmãos, a voz do corpo são. É uma voz mais reta e mais pura.
Mais reta linguagem, e mais pura, é a do corpo são, pleno, e feito sob esquadro; e ele fala do sentido da terra (NIETZSCHE, 2008, p.50).

Diante de tal passagem, encontrada no livro, percebemos Nietzsche disposto a alertar o homem ao corpo cuja ação sinaliza múltiplas vozes, enxergando nesse encontro uma possibilidade de reinventar a própria vida.

Isto porque o corpo evoca uma característica peculiar: a multiplicidade na sua linguagem. Traz, junto a ele, os múltiplos ponto de vista, a ambiguidade como a própria condição, assim, “[...] pensar a corporeidade é poder vislumbrar a vida em suas dialogias, em sua realidade paradoxal, em sua possibilidade de abranger múltiplos pontos-de-vista simultaneamente [...]” (PORPINO, 2001, p.80). A autora encontra no termo uma unidade que engloba a pluralidade não apenas na forma, mas também na existência.

Portanto, estar disposto a reencontrar tal unidade condiciona a visualizar o contorno dessa natureza que revela a multiplicidade na forma de se expressar, de agir e de estar no mundo. Não bastasse isso, é preciso ainda entendê-lo como uma outra forma de ler o mundo, a multiplicidade, assim, em um só sentido.

Ou seja, a diversidade do mundo expressa em cada corpo; um só sentido, como a unidade na multiplicidade. Assim:

Corpo, enquanto “multiplicidade com um sentido”, assim como o fogo sempre vivo, acende-se e apaga-se segundo a medida. Como o fogo que se acende segundo a medida, corpo é o sentido presente na multiplicidade de corpos, de mundos que aparecem. Desse modo, tem o sentido de unidade na multiplicidade, de mundo dos mundos, que concede ao conjunto das várias coisas particulares que aparecem o sentido de ser uma só; o seu apagar segundo a medida significaria o deixar cada coisa aparecer diferentemente, distintamente (CORDEIRO, 2008, p. 129).

O corpo assume essa representação da multiplicidade, pois, tem nele impressos todos esses sentidos como elo primordial com a própria natureza. Tal relação coloca-o como instrumento cujo som revela o Ser, assim, “detrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um amo mais poderoso, um guia desconhecido, que se chama ‘o próprio Ser’. Habita em teu corpo; *é teu corpo*” (NIETZSCHE, 2008, p.51, grifo meu).

Mas, por que o corpo é um guia desconhecido? É possível ver um corpo que anuncia dizeres ocultos, que não são ditos, pois, a palavra não seria suficiente para decifrar algumas relações, naquilo que ele representa em sua completude. Por preservar tais dizeres ocultos é que o corpo assume em si uma semelhança com a natureza primeira, uma relação direta do homem com a sua perfeição.

Nesta dimensão da perfeição e da natureza primeira, percebo que Nietzsche (2008) traz o corpo como a Grande Razão, ou seja, uma razão que acena para o não dito, para o oculto, também para o perfeito, unindo a dimensão do sensível nesse corpo que fala por si só.

É importante salientar que, em nenhum momento, a ideia da Grande Razão, atribuída ao corpo, vem como uma forma de depreciar o pensamento. Para encaminhar tal ideia, trago escritos de uma tese intitulada “O Corpo como ‘Grande Razão’ Análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche”, que descreve muito bem essa não pretensa redução do valor do pensamento, quando chama ao corpo como a Grande Razão, a expressão viva do movimento de vir à luz, descortinando-se em vida, “[...] embora sem a conotação de algo puramente sensível ou inteligível” (CORDEIRO, 2008, p. 18). Além disso, o mesmo autor ainda escreve que sentir é pensar, e vice-versa, pois inclui um perceber do corpo. Isto é, a sensação designa o primeiro dar-se conta, assim, qualquer pensamento surge desse primeiro instante. Dessa forma, Ortega y Gasset¹⁰ apud Cordeiro (2008, p. 42) traz a questão da seguinte forma, “o mais puro inteligível [...] que o entendimento possa conceber, é algo que nos damos conta já na sensação, e não é por si nada mais”.

¹⁰ Ortega y Gasset, segundo Cordeiro (2008), interpreta o pensar aristotélico cujo fim não separa “aisthesis” (representada como uma atividade sensível) de “nous” (da atividade inteligível ou noética). Dessa forma, o corpo, assumido como a Grande Razão, nada mais é do que “aisthesis” e “nous” reunidos.

O corpo, numa realidade sensível, entrelaça-se com a razão; portanto, revelando-se como instrumento onde as diversas forças atuam, gera novos sentidos e cria novas possibilidades. Dessa forma, “[...] o corpo é muitos e ao mesmo tempo um só [...]” (PORPINO, 2001, p. 57). Tal instrumento é visto como flor de renovada floração, um constante movimento do vir-a-ser, ou seja, faz surgir assim a multiplicidade dos mundos.

1.1 MAS, AFINAL, QUE ARTE É A DANÇA?

Admitindo esse corpo anteriormente descrito, podemos estar diante da dança como o instante em que se revela uma arte, apresentando-se pelo fluxo dos mais complexos movimentos, cujos significados não podemos precisar.

Para iniciar uma tentativa de esboçar em palavras, já percebo de antemão que nenhum escrito irá atingir a completude do ato de dançar – para fazer valer o que sinaliza a expressão *cunninghamiana*¹¹ de que o sentido da dança é o próprio ato de dançar (Gil, 2001) – será, então, em vão qualquer esforço de tentar pôr em palavras a imensidão a que pode o movimento chegar; resta-me apenas trilhar esboçando o pouco que conseguir, mesmo sabendo que será insuficiente; “a dança! E o que é a dança nesta apresentação que criei? É tão difícil torná-la palavra, pois ela é tanto mais que toda tentativa de dizê-la não atravessaria jamais seu sentido, nem expressaria suas possibilidades e intensidade” (BARRETO, 2004, p. 75).

É por isso que o gesto dançado não quer ser similar a palavra, o gesto expressa algo que a linguagem não pode atingir; o gesto, em suma, é gratuito, transportando e guardando para si o seu sentido e a sua fruição, (GIL, 2001).

A dança simboliza assim as nuvens de sentido que Gil (2001) narra, cuja clareza não é mais que aquela relacionada com a qualidade da própria energia empregada, assim, não depende em nada do conceito. A dança é resultado da tensão que os mantêm na constante articulação: na dança “a nuvem de sentido dos movimentos de transição reporta-se não só a gestos exteriores, mas à gestualidade da emoção, do pensamento, dos afectos de vitalidade” (GIL, 2001, p. 125)

¹¹ Refere-se aos dizeres do dançarino Merce Cunningham.

O gesto, revelando uma dimensão oculta, uma extensão não dita, sinaliza uma arte com um novo arranjo, que repousa e admite o ausente; tal estado é alimento para a força motriz. É neste universo que a palavra se desprende do conceito - aliás, Badiou (2002) já nos sinaliza a ideia da dança como o pensamento antes do nome, uma ausência de vocábulo, o antenome -, ou seja, a dança não quer conceitos, mas o surgimento de símbolos puros que são transformados pelo calor do movimento, com todos os sentidos comovidos pela nova harmonia que ora se configura.

Sócrates: – Ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança?

Erixímaco: – Não é o que estamos vendo? – Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?” (VALÉRY, 1996, p. 42).

Vemos no diálogo de Valéry (1996) a tentativa de trazer a dançarina cujos movimentos sinalizam para a existência tal com se apresenta, uma espécie de construção de si mesma, que, enquanto tal, necessita reconhecer o que lhe compõe. Dessa forma, assim como é preciso um saber que faça florescer o Ser, também é preciso um saber dos mecanismos que se deve servir.

A arte de dançar imprime no homem um saber fazer a si mesmo, como um oleiro que modela o barro, imprimindo nele a sua expressão, isso pode ser atingido por uma técnica específica, ou seja, mecanismos que se unem para melhor bendizer de si. Como dizia Martha Graham¹², é pela técnica que pode o homem chegar a sua plena expressividade, ressaltando que é por ela que pode o corpo responder a qualquer exigência do espírito (GARAUDY, 1980).

Uma relação íntima entre técnica e sensibilidade possibilita o instante de gozo experimentado pelo artista, resultado da correspondência entre o que se deseja e o que se realiza, a ideia e o ato, é o que já nos sinaliza Valéry (2003): “digo-lhes que seria preciso conhecer tudo; mas, de preferência, saber utilizar o que se conhece” (VALÉRY, 2003, p. 89)¹³. O mesmo autor, referenciado por Novaes

¹² Dançarina e pioneira da dança moderna. Fundou, também, a Martha Graham Dance Company.

¹³ O autor, então, faz uma crítica quando pensa que a pintura – e amplo aqui, a arte – perde sua parte intelectual quando quer voltar-se apenas ao divertimento e pouco labor. Esboçando suas ideias gerais sobre pintura, Degas sempre articulou o termo arte com a noção de artifício, (VALÉRY, 2003). “A arte moderna tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade *sensorial*, em prejuízo da sensibilidade geral ou afetiva, e de nossas faculdades de construção,

(1994), expõe ao tentar dar imagem às “mãos” de Da Vinci, como instrumentos da mais viva arquitetura dos sentidos, o artesanato que imprime o fazer a si mesmo, obras que revelam o autor.

É enaltecendo o homem como fruto dessa expressão que estamos diante de uma existência revelada como fenômeno estético, assim, em “A Gaia Ciência”, encontramos: “como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, *suportável* ainda, e pela arte foi-nos dado olho e mão e antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios, *podemos* fazer um tal fenômeno” (NIETZSCHE, 1987, p. 154).

Dessa forma, percebo as “mãos” que fazem não apenas belas obras de arte, mas que, sobretudo, põem nelas as suas impressões de mundo. Logo, as obras de arte não seriam tomadas como prato principal (LOPONTE, 2003). Em “Humano Demasiado Humano”, Nietzsche revela a arte não apenas como obra de arte, mas como a possibilidade do homem criar a si mesmo.

É, dessa maneira, que tais “mãos” revelam um constante fazer a si mesmo. “Mãos” que, ao estar em ação, veem a vontade de potência pôr a sua obra numa constante transformação. É, nesta ideia, que a dança dilata um espaço para entregar-se à perfeição daquilo que arde em potência e quer ser exposto em formas, mas que seguramente não se contenta com um único movimento; é preciso, então, ser transformado. Assim, o homem torna-se criador quando encontra a sua própria potência.

A Potência que não precisa mais de nenhuma prova; que desdenha do agrado; que responde dificilmente; que não sente nenhuma testemunha em torno de si; que vive sem consciência de que há uma contradição em relação a ela; que repousa *em si*, fatalisticamente, uma lei sob leis: *isto* fala de si com grande estilo (NIETZSCHE, 2000a, p.73).

de adição das durações e de transformações pela mente. Sabe maravilhosamente bem despertar a atenção e usa todos os modos para estimulá-la: intensidades, contrastes, enigmas, surpresas. Captura, por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas muito preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores *irracionais*, sensações em estado nascente, ressonâncias, *correspondências*, pressentimentos de uma profundidade instável...”, (VALÉRY, 2003, p. 147).

Para Tavares (2000), a vontade de potência, na obra de Nietzsche, nada tem a ver com o desejo de dominação sobre os outros, mas está diretamente relacionado ao conceito do homem criador, que cria a partir da terra.

Dessa forma, a transformação se dá quando se olha para a arte como fruto dessa busca da perfeição, que se dá na vontade da sua própria potência; isso só é possível quando o homem se permite essa transformação. Nietzsche ainda completa, dizendo “este *precisar* – transformar em algo perfeito é – arte” (NIETZSCHE, 2000a, p.71).

Assim, onde há vida persiste a necessidade pela vontade de potência. Uma embriaguez da vontade que torna possível chegar ao movimento latente, “[...] a vontade, que remove montanhas, a embriaguez da grande vontade que possui o afã pela arte” (NIETZSCHE, 2000a, p. 73).

Tal vibração é sentida em muitos outros momentos da vida, e retorna na dança para demonstrar quanto somos eternos criadores (PORPINO, 2001). É esse apreço pela vontade, que sinaliza à dança infinitos significados, que irá resultar posteriormente na arquitetura dos movimentos.

Elevando a sua própria vontade de potência está o homem diante do belo, assim:

Nada é belo, só o homem é belo: é sobre esta ingenuidade que repousa toda e qualquer estética, ela é sua *primeira* verdade. Acrescentemos imediatamente ainda sua segunda verdade: nada é feio se não quando é o homem que o *degenera* – com isso o reino do juízo estético está circunscrito. – conferido fisiologicamente, tudo o que é feio enfraquece e aflige o homem. Ele faz com que o homem lembre o declínio, o perigo, a impotência; o homem experimenta de fato aí uma dissipação de força. Pode-se medir o efeito do feio com o dinamômetro. Em geral, *ao padecer de uma pressão que o impele para baixo, o homem fareja a aproximação de algo “feio”*. Seu sentimento de potência, sua vontade de potência, sua coragem, seu orgulho – tudo isto decai com o feio, tudo isso se eleva com o belo... [...]. O feio é entendido como um sinal e um sintoma de

degenerescência: o que mais longinquamente nos faz lembrar a degenerescência produz em nós o surgimento do juízo “feio”. Todo indício de extenuação, de pesar, de senilidade, de cansaço, toda e qualquer espécie de ausência de liberdade, tal como o espasmo, tal como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, as formas da dissolução, da decomposição, e mesmo que isto se transforme em símbolo no interior de uma última atenuação – tudo isto evoca a mesma reação, o juízo de valor “feio”. Um ódio eclode neste ponto: a quem é que o homem odeia aí? Mas não há nenhuma dúvida: a *decadência de seu tipo*. O seu ódio emerge aí do instinto mais profundo de seu gênero; neste ódio há calafrios, cuidado, profundidade, uma certa visão à distância – ele é o ódio mais profundo que há. *É por sua causa que a arte é profunda...*” (NIETZSCHE, 2000a, p.78-79, grifo nosso).

O feio, portanto, representa a ausência do sentimento de elevação. Por outro lado, estar diante de tal encontro provoca no homem calafrios e profundidade. Uma forma de conceber a ausência que circula o homem – uma ausência na sua própria profundidade – e nela buscar a criação emergente, a vontade de potência irrompendo. Aqui, vê-se uma estética abissal, que se encontra como reduto nas profundezas do homem.

Lembro, assim, o mito de Ulisses que, para não correr o risco de se perder com o canto das sereias, cria por meio da astúcia uma forma de escutá-las, contemplando a sedução das belas vozes, maldição que o faria se jogar e morrer no mar. Apela, assim, aos tripulantes que o amarrem ao mastro. Amarrado ao mastro – ausente de liberdade –, a fim de vencer os monstros das profundezas, cria ilusões do próprio sacrifício – o resultado do seu medo de morrer embriagado pela arte das sereias.

Interpretando, o que diria Nietzsche? Nessa formação abissal era preciso que Ulisses mergulhasse, conhecesse o canto das sereias – o seu próprio eu – e, assim, encontrasse nesse canto, nessa sedução, a sua própria vontade de potência, retornando como o homem conhecedor de si mesmo.

Somente ao mergulhar confiante nessa profundidade, é possível ao homem encontrar a sua própria salvação, é o que nos revela também a dançarina que busca em seus movimentos a profundidade expressa

num misto de sentido e leveza, que articula os movimentos: “Ah! Como protesta contra sua inexistência por uma leveza inesgotável!... Ela se perde no meio dos sons, retorna seguindo um fio... É a flauta confiável que a salvou! Ó melodia!” (VALÉRY, 1996, p.43).

[...] um estado completamente fora de si mesmo, com uma consciência claríssima de experimentar inúmeros calafrios e estremecimentos até à ponta dos pés; uma profundidade feliz em que as coisas mais dolorosas e mais sinistras não produzem efeitos de contraste, e sim, parecem indispensáveis, necessárias, como se fossem uma côr complementar no meio dessa superabundância de luz; um instinto de relações rítmicas que abraçam vastos espaços onde as formas se desdobram... A necessidade de um ritmo amplo é quase a medida da força de inspiração, como um contrapêso à pressão interior, à tensão... Tudo sucede fora do domínio da vontade, num desdobramento sentimental da liberdade, do absoluto, da força, da divindade... (ZWEIG, 1960, p. 594)

Dançar significa adentrar nesse mundo desconhecido, nessa profundidade cujo significado revela o próprio homem. Penetrar em nós mesmos! É assim, que os movimentos aspiram à dança, num encanto que põe os pés dançantes a experimentar toda força criadora.

Lembro dos dizeres de Garaudy (1980) quando retorna à obra de Mary Wigman, a coreografia “Chamado da Morte”, cuja inspiração define como um apelo emergindo das trevas, uma força que traz o seu olhar em direção à profundidade, seus braços estendiam e elevavam-se àquele poder, assim, questiona “quem ou o que me chamava assim?”, “uma voz?”, “um ser humano?”. Sinaliza Mary Wigman:

Aquela força me paralisava, e sua sombra imensa, espessando-se à minha volta, impedia-me de fugir. Basta! Chega de fraqueza! Não, não quero mais me separar desta presença, mas, ao contrário, nela penetrar profundamente, viver plenamente esta experiência, (GARAUDY 1980, P. 111)

É preciso desejar tal profundidade como quem pode nela encontrar tesouros que muito podem revelar, desejar assim nada mais do que o profundo que sinaliza a nós mesmos.

Por que não conseguiremos penetrar em nós mesmos para extrair pensamentos, como o mergulhador volta à tona trazendo as suas pérolas – preciosas pérolas escondidas no silêncio das conchas, como os nossos pensamentos se acoitam nas profundezas do subconsciente? (DUNCAN, 1986, p. 287)

É nessa profundidade que é preciso enxergar, vasculhar, até descobrir o cheiro da própria potência e, assim, recolher-se à vontade de potência como uma possibilidade de transformação. “Desfrutemos do delicado instante em que ela muda seu querer!... Como pássaro que chega à extremidade do teto, choca-se com o belo mármore, e cai em seu vôo...” (VALÉRY, 1996, p.37-38).

É nessa profundidade que pode o homem conhecer-se mais, e fazer da sua arte algo realmente belo. Assim, é possível pela dança ao homem defrontar-se com seus medos, dores, alegrias, choros, êxtases, raivas, todos os sentimentos. É vivenciando tais momentos, necessários à construção da obra, que sabe o homem da sua vontade de potência, utilizando-se dela como fruto de seu viver. Assim, é possível ver nas “mãos” de Da Vinci não só a obra, mas as dores da sua existência e todas as suas impressões de mundo; encontramos isso nos dizeres de Isadora Duncan (1986, p. 87): “tristeza, dores, desilusões de amor –, tudo transformei na minha arte”

O corpo do dançarino, como “mãos” de Da Vinci, irrompe à existência, trazendo junto todas as infinitas impressões: “E o que significa a gestualidade do corpo senão a própria existência humana em sua concreticidade?” (PORPINO, 2001, p. 35). É assim, em contato com o seu mundo – do interior fundido no exterior – que pode o dançarino conhecer-se e elaborar verdadeiras arquiteturas nos movimentos, sobretudo, transformando e desvendando o seu sentir em cada momento, em cada construção coreográfica. Algo que permite ao homem transformar e representar a sua mais pura expressividade, “[...] expressividade humana dinâmica e efêmera, como um vento que sopra forte” (BARRETO, 2004, p.125), é o que descreve a autora quando traz

o conceito de dança como algo não explicável, cujo sentido é a existência.

[...] perco-me nesta imensidão de conhecimentos que permeia a dança. E quando me perco, percebo-me dançando, é quando encontro o sentido desta dança para mim, pois ela, enquanto expressão artística; só acontece quando não posso dizer, ou experienciar algo em minha vida cotidiana. Isso me lembra Ferreira Gullar dizendo: *“a arte nasce quando o viver não é suficiente para exprimir a vida”*. *O sentido da dança é a própria existência humana* (BARRETO, 2004, p.75-76).

Estética que, portanto, toma elementos da existência para o seu fazer, mas que carrega em sua arquitetura múltiplas vozes. Estética que, por fim, é gerada da multiplicidade que compõe a vida, com outro arranjo.

Em suma, a experiência que a dança possibilita põe o homem na possibilidade de articular infinitas interações como “[...] a fantasia e o real, as emoções e a razão, os sons e o silêncio, o caos e a harmonia, o concreto e o abstrato..., visualizando, compreendendo, criticando, agindo, buscando outros entendimentos e outras possibilidades” (FIAMONCINI, 2003, p. 77).

Tomar a dança na compreensão de uma arte cujo conceito de corporeidade revele a existência sinaliza, assim, o homem enquanto sujeito de expressão, colocando-o numa dimensão que nos torna componentes de um corpo vivo, de um corpo que celebra e cria vidas. Para Lima (2006), a própria existência do ser humano, a criação e construção podem representar a dimensão de possibilidades.

Portanto, tudo o que se deve desejar na dança é a assimilação do estímulo criativo, bem como a consciência de uma influência libertadora e vivificante do movimento (LABAN, 1990). Possibilidades que nascem desse encontro da criação e do corpo desejante que aspira ser apenas leve; é na consumação de tal leveza que pode o homem ser a própria obra.

Assim, a dança que se desdobra jorra na criação que, enquanto tal, só acontece porque forças interagem no desejo de tornar homem e obra um só. É preciso então dispor de tais forças como instrumento de

um fazer que, agora, ensaia uma leveza, um corpo leve que se dilate no efêmero dançar.

1.2 A LEVEZA DO CORPO QUE DANÇA: uma breve introdução à metáfora do pensamento



Fedro: – Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma paixão súbita pela dança?... Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se, experimentando então diferenciar-se infinitamente de si mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento? (VALÉRY, 1996, p.55-56)

O corpo, como instrumento do movimento, descortina-se agora, abrindo-se na perspectiva de articulação de forças, contribuindo para um fazer, um tecer continuamente posto em ação na teia da criação.

Nessa cena está a dança. Ela, que nesta dissertação é assumida como a arte que se constitui a partir dessa relação de forças, manifestando-se na teia criativa e expressiva como o eterno fazer, emerge assim de um espaço em que o “eu” e o “mundo” são articulados. Já nos indica Merleau-Ponty, mencionado por Porpino (2001), que o corpo e o mundo se entrelaçam, corpo que ao mesmo tempo em que vê é visível, tocando no mesmo instante em que é tocado.

Tais ações ocorrem num fluxo contínuo, sem interrupção do movimento, em que é impossível visualizar o início ou o fim, porque tudo é um eterno movimento.

Suzanne Langer, referenciada por Gil (2001, p.50), descreve “ao olharmos uma dança, [...] aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se [...]”.

É trazendo esse movimento que, nessa constante transição que constrói, reconstrói, ensaia mudanças de direções, cedendo à resistência, em tal liberdade de experimentação, Nietzsche vê a dança como a imagem do pensamento. Em suma, seria a dança o próprio pensamento, assim como pensamento exteriorizado em movimentos dançados. Só se pode chegar a tal conclusão porque a tensão aparente é desmanchada, o que permite uma espécie de fusão. No momento em que tal tensão cede espaço ao movimento, temos a nítida impressão de um fluxo que aspira à total leveza.

Cantando e dançando se externa o homem como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. Seus movimentos manifestam encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra produz leite e mel, também dele soa algo de sublime. Ele se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses (NIETZSCHE, 2005, p. 31).

Temos, assim, a nítida impressão de que Nietzsche fala que, para experimentar tal movimento, é preciso que nos tornemos leves – como as asas da ave e, ao mesmo tempo, sem desertar a idéia do corpo que fala do sentido da terra, ou seja, devemos nos tornar ave e terra ao mesmo tempo.

Por isso, vê-se no dançarino toda a leveza de quem dança afastando-se de tudo o que pode impedi-lo de tal movimento, descartando qualquer amarra. Badiou (2002) já nos dá uma diretriz quando cogita a ideia de como Nietzsche percebe a dança enquanto expressão do pensamento; para ele, a ideia central gira em torno de um pensamento na ausência do espírito do peso.

Digamos que haja uma germinação, um nascimento dançante, do que se poderia chamar a ave interior ao corpo. Mais geralmente, há a imagem do alçar vôo. Zaratustra também diz: “Aquele que aprender a voar dará à terra um novo nome. Acabará por chamá-la a leve”. E seria de fato uma definição muito bonita e judiciosa da dança dizer que é um nome novo dado à terra. (BADIOU, 2002, p. 79)

Podemos, assim, entender que o movimento da dança surge do encontro com a terra, que agora cede, emprestando a leveza da ave. Tem-se, então, o equilíbrio no movimento entre essas duas dimensões: o dançarino acolhe o espaço de maneira a experimentar um equilíbrio dinâmico, seu corpo está no espaço, como um peixe na água ou um pássaro no ar. Assim, como um planador, tem o peso que agora o ajuda a deslizar melhor (GIL, 2001). Nietzsche (2000a) relata muito bem essa articulação quando retrata que os pés leves são o primeiro atributo da divindade.

Os pés que se conectam com a terra reconhecem o peso do corpo, assim, o chão não representa mais apenas o arrancar do dançarino, como num salto, mas como uma realidade viva que permite florescer um contato vitalizante; a realidade terrestre, carnal e humana nos pés do dançarino. Assim, é preciso “[...] mergulhar o calcanhar no barro, sentir a seiva e o sangue e retomar, com a terra, o contato vital do caçador ou do guerreiro das primeiras eras” (GARAUDY, 1980, p. 100).

Podemos assimilar os pés do dançarino à mão que sabe pintar, cuja expressão de mundo só consegue quando se deixa leve. Dessa maneira, Valéry (2003) aponta que é preciso amaciar as mãos no sentido dos olhos, só assim pode o homem pintar o que o olho deseja. Similar à mão, os pés desenham os movimentos na medida em que se tornam leves, é dessa forma que podem aspirar ao que jorra do corpo.

Assim, também é pelos pés do dançarino que é possível chegar ao mais alto, ou seja, à aproximação do corpo que assume um céu em si. Percebe-se, nestes dizeres, que o dançarino alcança para si a liberdade a partir do seu próprio peso. É como se o peso adquirisse as asas da ave para fazer germinar o movimento. É como se o movimento nascesse desse feixe traçado entre forças distintas.

São necessários os dois impulsos: Apolo e Dionísio¹⁴, como a terra e a ave, que juntos estarão a desenhar o movimento, um corpo a ceder peso e, a partir daí, encontrar impulso para o próprio movimento.

Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino. Como transformar o espaço? Como vencer o peso? Como alcançar esse estado de equilíbrio que muda o peso em impulso e faz fluir o movimento? Trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade, (GIL, 2001, p. 20).

Paul Valéry, poeta e pensador, assim como Nietzsche, traz a figura da dançarina como metáfora do pensamento. Em seu livro “A Alma e a Dança”, Valéry (1996) vê na dança o símbolo de uma articulação dinâmica, e não de oposição. O autor traz um diálogo de Sócrates, Fedro e Erixímaco que contemplam a dança de Nips, Niphoé, Nemam, Niktéris, Nephelê, Rhodopis, Rhodonia, Ptilê... Athiktê é a rainha do coro. Aqui, o autor traz o conceito de dança como uma metáfora para se pensar o próprio pensamento. Tal diálogo é construído ficticiamente pelo autor, que escreveu o livro em 1921. Os diálogos nos projetam a um labirinto de reflexões que ora se mostram tensas, ora articulam-se, parecendo que os três personagens constantemente estabelecem diferentes relações entre si. Assim, a dança é tomada por Valéry (1996) como uma atividade corporal que ilustra novas formas de conceber verdades, o que dá uma dinâmica muito intrigante ao livro. Trouxe este recorte para ilustrar como o autor faz o leitor refletir sobre o Pensamento-Dança, na concepção de uma articulação dinâmica.

No livro, Valéry (1996) traz a ideia como um fluxo contínuo, bem como o meio em que se dança: o chão, sobre o qual a dançarina executa os movimentos, representa o espaço onde as forças atuam, e não se opõem, mas articulam-se. Uma dança que, por fim, constrói um espaço e, por ele, é passível de constante transformação.

Pelos deuses, as claras dançarinas! *Que viva e graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos! Suas mãos falam, e seus pés parece que escrevem. Que precisam nesses seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras!*

¹⁴ O assunto será abordado posteriormente

Todas as minhas dificuldades me desertam, e não há no presente algum problema que me ocupe, tanto *obedeço com alegria à mobilidade dessas figuras! Aqui, a certeza é um jogo; dir-se-ia que o conhecimento encontrou seu ato, e que a inteligência de imediato consente às graças espontânea...* Olhai aquela ali!... A mais esbelta e a mais absorta na justeza pura... Quem há de ser?... Ela é deliciosamente dura, e inexprimivelmente dócil... *Ela cede, empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que se fecho os olhos, vejo-a exatamente pelo ouvido* (VALÉRY, 1996, p.23-24, grifo meu).

É assim que faz a dançarina: desfruta de diferentes movimentações, seduzida pelo jogo do ceder, do emprestar, que combina e compõe múltiplas possibilidades. Assim a dançarina cria um espaço na combinação das forças que a compõem. Mary Wigman, citada por Gil (2001, p. 15), exprime isso, dizendo “[...] é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria”. Continua Mary Wigman, que é tal espaço que pode transformar o gesto, irrompendo numa imagem do aparente infinito (GIL, 2001)¹⁵. Assim, “[...] a dança desencadeia um formidável complexo de forças que transforma o espaço. Forças afectivas ou vitais, rastos de morte, forças inconscientes que abrem e moldam o espaço, carregando-o de energia” (GIL, 2001, p. 250).

Do mesmo modo que o bailarino cria o próprio espaço, é o pensamento que está posto a abrir-se, mudando seu ponto de referência, recriando, refazendo, desfazendo, num constante fazer a si mesmo. Gil (2001) traz para o debate o exemplo do pensamento capaz de “virar cambalhota”, ou seja, abrir um espaço onde o baixo se torne alto, e vice-versa, sem deixar de ser ele mesmo: “é necessário que o pensamento faça uma cambalhota para apreender a cambalhota [...]” (GIL, 2001, p. 180) e, o autor continua, “[...] o pensamento executa os micromovimentos da dança, que o conceito não poderia apreender” (GIL, 2001, p.246).

¹⁵ Gil (2001, p. 60) também expõe acerca do espaço quando diz que a dança apenas começa quando o espaço interior desposa o espaço exterior, “[...] que o movimento *visto* de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior”. É dessa maneira que o autor nos revela a existência de um espaço também paradoxal, assim, “não poderia existir dança sem um espaço paradoxal. [...] Concebe os movimentos de um ponto de vista que não é exterior e nem interior (ou antes que á as duas coisas ao mesmo tempo)[...]” (GIL, 2001, p. 168).

A dança simboliza, assim, um novo espaço construído, onde há apenas a presença da constante mobilidade, figurando-se dentro de inúmeras possibilidades. É, dessa maneira, a vida sendo renovada a cada instante, revelando-se no infinito fluxo contínuo do universo.

O que se pode observar é que a dança representa essa transformação constante, a mobilidade representada, movimentos efêmeros, apenas um instante de passagem.

Talvez, ainda mais profundamente, o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma, [...] que se move sem se destacar de seu próprio centro. Uma mobilidade não imposta, que desdobra a si mesma como se fosse a expansão de seu centro (BADIOU, 2002, p. 82).

Uma mobilidade que, portanto, deleita-se em experimentar todas as direções possíveis, mas ao mesmo tempo não perdendo o centro, expandindo-o. Lembramos aqui que Valéry (2003) traz Mallarmé¹⁶ para contextualizar melhor acerca de tal mobilidade. Para ele, a bailarina – a mais livre, flexível e voluptuosa – mostra-se numa tela, na imagem da medusa, capaz de experimentar as mais diversas direções quando se põe a expandir o próprio centro.

[...] seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobram, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhes lugar à menor inflexão e as substitui em sua forma. *Lá, na plenitude incompressível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas*

¹⁶ Stéphane Mallarmé, poeta e crítico literário francês. Utilizava-se dos símbolos como recurso de sua linguagem, uma poesia e prosa caracterizada pela musicalidade. Assim, teve grande importância para Valéry, pois, a poética mallarmaica se utiliza da dança das palavras na página em branco, com o uso do espaço em branco entre uma palavra e outra como elemento plástico, concreto.

dispõem do ideal da mobilidade, lá se distendem, lá recolhem sua radiante simetria. Não há solos, não há sólidos para essas bailarinas absolutas; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos que se possam contar... (VALÉRY, 2003, p. 38-39, grifo meu).

Tomando a mobilidade como ponto de partida, ou seja, quando o dançarino toma o desequilíbrio, passa ele a não criar uma referência única, mas anseia pela multiplicidade que povoará os seus gestos (GIL, 2001). Ou seja, a medusa não quer ter um centro fixo, mas ser a constante representação da mobilidade.

Vemos uma mobilidade que se instaura no corpo do dançarino, uma mobilidade que torna a dança efêmera. Sim, a dança é efêmera! E por isso é eterna, já nos diz Badiou (2002, p. 92); uma eternidade que se constitui no conservar do desaparecimento, assim, “quando um olhar ‘fulgurante’ se apodera de um desvanecimento, só pode conservá-lo puro, fora de qualquer memória empírica”.

A dança torna-se efêmera porque tem o desejo de expansão, de transformação, de ceder e emprestar. Estamos diante do jogo a que Lisa Ullmann, ampliando os debates no livro de Laban (1990), em “Dança Educativa Moderna”, refere a um jogo que dançamos porque constantemente o dançarino está posto a criar, a transformar e dissolver as formas desenhadas.

Também podemos constatar que a dança é uma arte efêmera porque estamos diante da expressão humana, assim, os movimentos da dança “[...] são mesmo efêmeros, na medida em que consistem em breves momentos da expressão humana” (BARRETO, 2004, p.24).

No fundo, o que está posto em constante transformação somos nós, a dança revela o que está dentro de nós: o pensamento-dança.

Eríxímaco: Não somos uma fantasia organizada?
E nosso sistema vivente não é uma incoerência que funciona, e uma desordem atuante? – Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e

incompreensível?... Que cacofonia de causa e de efeitos!... (VALÉRY, 1996, p.40)

Trazemos, assim, essa ideia como forma de elucidar que a nossa vida e o nosso corpo expressam uma aparente desordem ordenada, a qual se mantém em constante equilíbrio na ínfima articulação dos feixes de forças que se cruzam.

Na dança, também estamos diante de uma constante transição, sem a necessidade de começo e fim, um gesto indecيدido.

A dança compõe-se de gestos, que obcecados por sua retenção, permanecem de certa forma indecيدidos. [...] A dança imitaria o pensamento ainda indecيدido. Seria o pensamento inato ou infixado. Sim, haveria na dança a metáfora da infixidez (BADIOU, 2002, p. 84).

Explica-se, então, a dança como pensamento antes de se formar, assumindo em si próprio o movimento contínuo como característica principal. Em suma, uma constante mobilidade, a transição que não cessa e parece obrigatória: “[...] os saltos, os passos contados, as pontas, os *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer” (VALÉRY, 2003, p.37). Lisa Ullmann traz a ideia do salto como um instante em que é possível experimentar a sensação de liberação das amarras, entretanto, visto como uma ação que requer certa perda de segurança, a perda de equilíbrio. A instabilidade do dançarino é característica do movimento, o que permite o dom de criar/articular as forças que compõem o movimento-pensamento.

Fedro: – Olha, olha entretanto! ... Lá ela dança e dá aos olhos aquilo que tentas nos dizer... *Ela faz ver o instante...* Ah, que cristais ela atravessa!... Lança como cintilações seus gestos!... Rouba da natureza atitudes impossíveis, sob as vistas do próprio Tempo!... *Ele se deixa iludir... Ela atravessa o absurdo impunemente... Ela é divina dentro do instável*, e oferece-o a nossos olhos! (VALÉRY, 1996, p.60, grifo nosso).

No instável, é neste estado que o pensamento-dança se afirma como substrato da incerteza. Por desconhecer o instante que obriga a um destino final, empresta a leveza da ave que explora agora múltiplas

direções. Portanto, uma experimentação que nos põe em aparente desequilíbrio, ou melhor, adquire um novo entendimento de equilíbrio: “um estado que não pode se prolongar, que nos põe *fora* ou *longe* de nós mesmos, e no qual, contudo, o *instável* nos mantém, enquanto o *estável* só se figura por acidente [...]” (VALÉRY, 2003, p.37).

Temos, portanto, a dança como um aprendizado que transgride a ideia de educação baseada na certeza e na previsibilidade como realidade. Ao contrário, a dança apresenta-se como uma arte que não prevê uma única direção. E, por incorporar essa trajetória, pode ser entendida como a arte que abriga o efêmero, a multiplicidade em seus movimentos.

Portanto, na dança, o equilíbrio está no desequilíbrio, a permanente transformação lhe confere o caráter de criação emergente.

Nada mais belo do que a vontade extrema, a sensibilidade extrema e a ciência (a verdadeira, aquela que criamos, ou recriamos para nós), juntas, e obtendo, por alguma duração, essa *troca* entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a oportunidade, a matéria e a forma, a potência e a resistência, que, semelhante à ardente, à estranha, à estreita luta dos sexos, compõe todas essas energias da vida humana, exacerba-as uma com a outra, e *cria* (VALÉRY, 2003, p. 149).

Então, diante deste estado, é possível transformar a dança-pensamento constantemente. A instabilidade emerge como ponto crítico, quando a tensão se dissipa e surgem novas relações. Dir-se-á que esta instabilidade, “este ponto crítico é um ponto de caos – múltiplas forças podem nascer dele” (GIL, 2001, p. 24).

A dança carrega em seus traços o instável, a transformação e a incerteza, tendo sempre, em seus movimentos, um novo começo, ou seja, o movimento que se configura logo se dissipa para reencontrar uma nova força que o impulsione e crie outro movimento. Juntos, encadeiam-se na mesma frequência. Assim, não sendo possível distinguir o fim, estamos diante de um fluxo contínuo, como a roda da vida, constantemente girando.

A roda que se movimenta em direção a um novo começo. A dança é, assim, a possibilidade do recomeço, “é um novo começo,

porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo” (BADIOU, 2002, p. 80).

É, desta forma, que a dança abrange o infinito, podendo-se assim imaginar o infinito na finitude do corpo visível. “Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2001, p. 14). O infinito posto na dimensão do gesto, criando um espaço próprio. Gil (2001) disserta que não há movimento que acabe num lugar preciso, pois, existe um infinito que é próprio do gesto que só o corpo pode receber. Badiou (2002) também traz tal pensamento quando sinaliza para a dança que é infinita pela sua latência, uma graça aérea que instaura fazendo desse corpo o próprio infinito, uma capacidade infinita da arte.

Cada gesto a inspirar tal infinito assume conexões próprias, sem interrupções, uma mobilidade que quer a si própria; imaginemos, assim, o infinito na imagem da roda num fluxo contínuo.

É possível aqui se lembrar de Badiou (2002), quando traz o conceito de dança como um círculo, cujo princípio rege a si mesmo, um círculo que se desenha não de fora, mas que se desenha: “[...] cada gesto, cada traçado da dança deve apresentar-se não como uma consequência, mas como o que é a própria origem da mobilidade (BADIOU, 2002, p.80).

Em suma, parece que o movimento assume um fim em si mesmo. É como diz Valéry (2003), quando pensa o desenho encontrado dentro do traço, ou seja, a dança-pensamento encontrada no seu próprio traço de movimento. Assim, um movimento desenhado que se alimenta de transformação: “não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la *virtualmente*, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária *que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem*” (VALÉRY, 2003, p. 69).

Tal desfrute permite que se conheça e experimente coisas que estão próximas ou dentro de nós, a mão que tece o desenhar é o mesmo corpo que tece a dança. A dança que descobre em nós mesmos um espaço que está em conjunto com o espaço do mundo, onde os sentidos, o ritmo, a expressão tomam a cena uma linguagem que reverencia a própria vida.

E sendo esse desenho não apenas a forma exposta, mas a maneira de ver a forma (VALÉRY, 2003), é que podemos pensar a dança como a

maneira de se interpretar o mundo, fundindo mundo e movimento num único gesto.

É, dessa maneira, que Nietzsche (1987) vê a arte – e aqui enfocamos a dança – como capaz de acenar ao homem a possibilidade de uma educação cujos feixes de forças não se opõem, mas veem no desenho criado pelas forças a possibilidade de desenvolver no homem o potencial criativo, capaz de insurgir nele a sua inata liberdade. E, aqui, confluímos para as ideias de Nietzsche quando diz: “precisamos usar de toda arte altiva, flutuante, dançante, zombeteira, pueril e bem-aventurada, para não perdermos aquela *liberdade sobre as coisas* que nosso ideal exige de nós” (NIETZSCHE, 1987, p. 154).

Assim como a terra e a ave são capazes de proporcionar ao dançarino o irromper da leveza que, instaurado em seu corpo, sinaliza a criação; Nietzsche (2005) traz Apolo e Dionísio como impulsos que imprimem no homem a capacidade de articulação, cujo resultado se dá na verdadeira arte. Assim será, posteriormente, na tragédia nietzschiana que atravessaremos como um corpo inspirado pelas suas distintas forças, contagiando-nos pelo fluxo que a dança pode assumir.



2. A TRAGÉDIA E A DANÇA: Um dançar a ser revelado a partir da estética trágica

Como corpos que tecem um dançar cujas forças querem articular, entro neste segundo descortinar inspirada pelo dançante jogo que Dionísio e Apolo estabelecem. Forças que imprimem no dançarino certa consciência trágica, constituindo nele uma linguagem específica: o seu corpo e, também, o mundo sinalizados como paradoxais num fluxo que só o seu dançar pode assumir.

Atravessando o período histórico da tragédia, temos sinalizado o seu nascimento em Atenas, datado do final do século VI a.C., tendo sua maior expressividade no século V a.C.; no entanto, degenerou-se cerca de um século após (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999). Teatro grego de personagens heróicos, embora tal condição pareça ser distinta da do plano humano, aparenta que tais planos (humano e divino) são inseparáveis.

Percorrendo essas características, enfocamos o traço da polaridade expressa em sua técnica. Se, por um lado, temos o coro como a representação do ser coletivo que, embora anônimo, podia exprimir seus temores, suas esperanças e os seus sentimentos, por outro lado, temos a figura do herói do drama, personagem individualizada de uma outra época, portanto, uma posição estranha à condição do cidadão (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999). Assim sendo, temos o confronto dos valores entre os novos pensamentos que surgem – condição do cidadão – e as representações antigas – condição do herói¹⁷.

Distante de ofertar uma única verdade, a tragédia repousa em valores ambíguos, no instável, e o homem é tomado nesse universo cuja ação centra-se num eterno debate. Em nota, Vernant e Vidal-Naquet (1999) trazem Victor Goldschmidt e Marcel Detienne, ambos traçando muito bem esse debate quando associam a tragédia à “ação e a vida”, portanto contrária a uma verdade; logo:

[...] Contrária à verdade *filosófica*, bem entendido. E talvez também a essa lógica filosófica em que, dentre duas proposições contraditórias, se uma é

¹⁷ Vernant e Vidal-Naquet (1999) escrevem que, em tal confronto, não apenas o universo do mito se dissolve, mas, no mesmo instante, o mundo da cidade e seus valores fundamentais são contestados. Assim, revela que em “Oréstia”, de Ésquilo, não se tem o desaparecimento integral das contradições entre os deuses antigos e os deuses novos, ao contrário, ficando evidente o conflito de forças contrárias que, ao todo, repousa num equilíbrio.

verdadeira, a outra necessariamente é falsa. Sob esse ponto de vista, o homem trágico aparece como solidário com uma outra lógica que não estabelece um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso: lógica dos retores, lógica sofisticada que, na própria época em que floresce a tragédia, ainda concede um lugar à ambigüidade [...] discursos duplos que, em sua oposição, lutam entre si sem se destruir mutuamente [...] (VERNANT & VIDAL- NAQUET , 1999, p. 07-08)

O homem se reconhece parte deste universo, cujo equilíbrio repousa nas tensões que surgem no debate, nascendo assim uma espécie de consciência trágica, o homem como o próprio paradoxo.

Isso pode ser expresso pelos jogos característicos dos diálogos que sinalizam problemas cujas respostas jamais serão precisas, uma espécie de enigma a ser decifrado. Assim, quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que se descobre problemático (VERNANT & VIDAL-NAQUET,1999).

Portanto, podemos confluir para os pensamentos de Ramos (2008) quando diz que Nietzsche vê nesse saber trágico a possibilidade do homem compreender os problemas da existência.

A tragédia sinaliza para uma condição ambígua, tendo os opostos em distâncias bem demarcadas, em suma, a sublimação das contradições que não se acalmam em nenhuma resposta definida. “E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 15).

As palavras na tragédia buscam narrar essa natureza conflituosa, buscando dar lugar não apenas ao dialogo, mas essencialmente mostrando onde é possível identificar os pontos de conflito.

É assim que a estrutura da tragédia indica uma mensagem expressa no texto cujo resultado se dá pela união de categorias de pensamento, tipos de raciocínio, valores, sistemas de crenças etc. Assim: “[...] se utilizam esse vocabulário, é para jogar suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento: imprecisão de termos, mutação de sentidos, incoerências e oposições [...]” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 16)

Da mesma forma que a tragédia tem seu vocabulário nas incertezas, nas oposições, da mesma maneira a dança vem esboçar em movimentos esse homem trágico; em suma, a realidade trágica ou uma consciência trágica já está posta no corpo do dançarino que dança. Isso porque o dançarino assume em si a questão de se conectar com os opostos, passar pela terra e pela ave, é assim que os pés do dançarino tocam o céu, se pensarmos na própria derivação do termo “dança” nas línguas européias (danza, dance, tanz), ao irmos à raiz “tan”, cujo significado se resume em “tensão” (GARAUDY, 1980). Uma tensão que reside no próprio homem, sendo que o dançarino apenas realiza o movimento dessas contradições, das polaridades já existentes em si mesmo.

Tensão que dança no próprio corpo do dançarino, ora um, ora outro, num jogo que nunca cessa, em um firmar de contradições cujas forças estão sempre presentes. Assim, “o corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (GIL, 2001, p. 13).

Da mesma maneira, o espectador pode sentir-se unido em tal polaridade, vendo sempre que os dançarinos, em movimentos a irromper no espaço, podem assumir não apenas um sentido, nem mesmo o verdadeiro sentido, mas uma gama de possibilidades inerentes; possibilidades que revelam a condição de corporeidade e de sujeito, ambos paradoxais. Assim, “pela dança, o corpo deixa de ser uma coisa para tornar-se uma interrogação” (GARAUDY, 1980, p.23).

Dizemos, portanto, que na dança o homem aprende a lidar com a sua própria condição paradoxal, num duplo sentido: “[...] porque emana de um (e se encarna num) corpo paradoxal, e porque transmite um sentido paradoxal [...]” (GIL, 2001, p. 232)¹⁸.

Na tentativa de decifrar a dançarina, no diálogo proposto por Valéry (1996, p.47-48), vemos um discurso que abarca a condição paradoxal, assim relatado:

Fedro: – Sim. Crês que ela represente alguma coisa?

Sócrates: – Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas, qualquer coisa, Erixímaco. Tanto o amor quanto o mar, e a própria vida, e os pensamentos... Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?

¹⁸ O autor também trata aqui do próprio pensamento, também tido como paradoxal

A dança assume esse corpo paradoxal como instrumento do seu fazer, logo, Gil (2001) anuncia que, pela dança, é possível tornar legível os movimentos incompreensíveis do corpo paradoxal, assim, a dança nasce deste corpo:

[...] O corpo dançado desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido. Ao mesmo tempo produz evidentemente caos, vertigem e uma instabilidade suprema – do corpo material no espaço, e do sentido. Cria também, deste modo, um sentido superior na imanência. Porque, vendo co-existir, “combinarem-se” e “fundirem-se” pólos opostos ou contraditórios num corpo, acede-se à “língua dos deuses”, quer dizer a uma compreensão superior do movimento e da gênese do sentido (GIL, 2001, p. 237)

O movimento dançado é fruto da criação que sinaliza a tal polaridade, uma criação que circunscreve o homem como divino criador a ensaiar a sua condição paradoxal.

Pela dança, assim como pela tragédia, é possível trazer ao próprio homem a condição do divino, a própria criação a fulgurar essa condição; pela dança é possível tocar o céu como quem cria a si mesmo. Já nos sinaliza Garaudy (1980, p. 20) que “a dança torna o deus presente e o homem potente”. Podemos entender que, pela dança, o homem vê-se na presença ou na condição de deus em suma potência, assim como na tragédia, “[...] o drama traz a revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 21).

Os mesmos autores trazem que, nos trágicos, a ação humana depende das forças dos deuses. Assim, o homem não possui vigor para eximir-se do poder dos deuses, nem autonomia para se conceber independente deles.

Os planos humano e divino constituem dois polos opostos, pelos traços próprios que carregam em si, porém, precisam parecer inseparáveis, complementando-se numa realidade ambígua.

Tantos os humanos quanto os heróis situam-se no limiar da ação, decorrente desse impasse surge a necessidade de agir. Divinos e humanos numa mesma condição, a da escolha.

O homem, portanto, é tomado como agente, uma inquieta interrogação expressa em seus atos, desse modo, “[...] a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-o no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 21).

Um agir que sinaliza a submissão do homem ao divino, caso contrário, revelam Vernant e Vidal-Naquet (1999), a vida humana parecerá tão inconstante e confusa que sua ação deixará de ser responsável¹⁹.

O agente, em sua dimensão humana, não é causa e razão suficientes de seus atos; ao contrário, é sua ação que, voltando-se contra ele segundo o que sobre ela os deuses dispuseram soberanamente, o descobre a seus próprios olhos, lhe revela a verdadeira natureza do que ele é, do que ele fez (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 49).

Portanto, não estamos diante de vontade autônoma, ao contrário uma vontade ligada fortemente ao respeito divino, ambas tornam o agir humano mais responsável. A tragédia faz surgir uma fraqueza na ação, desse modo, revela que, por trás dos homens, os deuses agem do início ao fim do drama (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999).

Nota-se que o agir tem como causa o ponto de conflito cuja constituição está embasada na polaridade, portanto, a ação não é tomada sem se considerar os diferentes discursos. O que está em jogo, assim, é não tomar uma opção na indulgência ou aniquilamento de um discurso.

[...] agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças

¹⁹ Aqui, o autor faz uma crítica à obra de Eurípedes que, ao contrário de Sófocles e Ésquilo, faz-se desconectado com esse mundo de significação divina.

sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 21).

É com tal agir que pode a dança lidar. O dançarino que anseia tomar sua criação nesse mundo paradoxal uma criação que, ao mesmo tempo em que consulta a ordem do conhecido, do previsível, estima também pelo desconhecido, pelo indizível – como diz Garaudy (1980), é o homem na necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, é tal contato que permite o nascer da dança – um ardor que, próximo das forças sobrenaturais, quer juntar-se nos movimentos.

Nietzsche traz a tragédia como modelo de uma verdadeira arte que se mostra na totalidade e no resgate da unidade perdida. Assim, a arte trágica assume “[...] a esperança alegre de que o grilhão da individualidade possa ser quebrado, como o presságio de unidade restabelecida” (NIETZSCHE, 2005, p.63). Ligada a dois impulsos que necessitam se relacionar entre si, a tragédia é um fenômeno cujos traços são capazes de articular muito mais do que opor. Desta maneira, tentaremos fazer uma breve explanação, sem intenção de esgotar o assunto.

O primeiro impulso tem a figura de Dionísio, deus grego relacionado com a embriaguez. O Ser Dançante, diante desse primeiro impulso, visualiza não o fenômeno do movimento, mas, ao sentir-se tocado por esse impulso, vê-se numa explosão de sentidos capaz de embriagá-lo e, tomado por tal momento, mergulha no mais profundo de si mesmo.

Um encantamento que sinaliza para o desenhar da embriaguez dos sentidos e da existência como forma de se descobrir as verdades. “O descomedimento se descobria como verdade; a incoerência, o encanto nascido das dores, falava de si, do coração da natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 39). Portanto, Dionísio busca a existência como ela é, isto é, conforta a própria dor ao permitir o nascimento da própria vida – aliás, como já nos sinaliza Ramos (2008): toda tentativa de negar a dor e o sofrimento significa para Nietzsche a negação da própria vida. Os gregos tomavam a vida em sua totalidade, não havia limites, a dor era celebrada; portanto, morte e vida postas sob uma mesma ótica, complementares ao ciclo vital.

A arte, em especial a arte trágica, prepara o homem para lidar com o sofrimento, pois não exclui ou reprime o terrível da natureza, mas transforma o desgosto com respeito ao horror da existência presente no dionisíaco em representações que tornam a vida possível, (RAMOS, 2008, p. 44).

Quando Dionísio marca não o domínio de si, nem mesmo a consciência de seus limites; nasce uma loucura divina, a fuga para um horizonte diferente, “[...] um deus cuja figura inatingível, [...] arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa²⁰ quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 158).

Tocado por tal impulso, vê-se o homem numa espécie de abismo do inconsciente, tomado por certo esquecimento de si: “escapar a si próprio é abrir-se a um movimento imparável que vai deixar passar conteúdos inconscientes” (GIL, 2001, p. 139).

Schiller²¹ (1995) explica esse primeiro impulso, que parte da premissa de uma natureza sensível ao homem, sendo uma sensibilidade a partir de sua existência física ou da própria natureza sensível, “[...] este impulso exige, portanto, que haja modificação, que o tempo tenha um conteúdo” (SCHILLER, 1995, p. 67). Para ele, tal impulso relaciona-se com um estado natural, caracterizado por sua força.

O Ser Dançante, em contato com esse impulso, vê a sua natureza próxima, como um arsenal de dizeres não pronunciados, percebe seus sentidos tocados como nunca antes.

²⁰ Os mesmos autores trazem que a religião tem lugar diferente para os antigos. Assim, na Grécia, ela não está separada do social e do político, toda manifestação importante da cidade, da família, do público e do privado comporta um aspecto de festa religiosa, (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999).

²¹ A admiração de Nietzsche por Schiller pode ser encontrada em alguns momentos, verificados principalmente em suas primeiras obras: a admiração se constrói por ser ele considerado um dos grandes homens da literatura e da cultura alemãs, e por presentear a humanidade com os seus escritos, baseados em referenciais clássicos, voltando-se à tragédia grega. Assim, Schiller é descrito por Nietzsche (2003) como um dos “[...] grandes homens entre nós”. Nietzsche, em seus princípios educacionais, teve fortes influências dos escritos de Schiller, pois este também percebe na arte trágica um antídoto para a metafísica racional (RAMOS, 2008). Por outro lado, Nietzsche o critica quando vê sua estética vinculada ao imperativo moral. Trago o autor, buscando enfocar alguns dos conceitos sobre o jogo, em “Educação Estética do Homem”.

Mas quem seria Dionísio? Nietzsche (1992), ao tentar descrever o deus, traz vários elementos para reflexão, quando diz:

O *gênio do coração*, tal como o possui aquele grande oculto, o deus-tentador e aliciador nato de consciências, *cuja voz sabe descer ao submundo de cada alma, que não diz palavra, não lança olhar em que não haja idéia e aceno de sedução*, de cuja mestria faz parte o saber parecer – não aquilo que é, mas aquilo que para os que o seguem é uma compulsão *mais* a mais proximamente o assediarem, a sempre mais íntima e radicalmente o seguirem: – o gênio do coração, que a tudo estridente e autocomplacente *faz calar e ensina a ouvir, que alisa as almas ásperas e lhes dá novo anseio a saborear* – estender-se imóveis como espelho d'água, para que nelas se espelhe o profundo céu –; o gênio do coração, que à mão rude e arrebatada ensina a hesitar e a prender com maior graça, *que adivinha o tesouro oculto e esquecido*, a gota de bondade e doce espiritualidade sob o espesso e opaco gelo, e é um mágico ímã para todo grão de ouro que por muito jazeu sepulto na prisão de lama e areia; o gênio do coração, *de cujo toque cada um torna mais rico*, não agraciado e surpreso, não redimido e oprimido por um bem alheio, *porém mais rico de si mesmo, mais novo do que nunca, partido, por um vento brando acariciado e sondado; mais inseguro talvez, mais grácil frágil fraco, porém cheio de esperança ainda sem nome, cheio de uma nova vontade e energia, nova relutância e apatia...*, [...] *De quem lhes falo? [...] ninguém menos que o deus Dionísio [...]* (NIETZSCHE, 1992, p. 195-196, grifo nosso).

Vê-se um deus que sinaliza a sedução, assegurando às almas ásperas que agora se põem em contato com o mais profundo de si – um tesouro oculto e esquecido, como menciona Nietzsche – e, assim, têm a consciência envolvida por tal sedução, o que significa descobrir onde fica o abismo do inconsciente. É aí, em tal estado, que podemos ouvir o que antes era ausência.

No dionisíaco, vive-se a hybris, a desmesura, a ruptura de todas as medidas. A música dionisíaca é extática, mágica, enfeitiçadora. Essa música transmite o exagero da natureza, exultante na alegria, mas também intensa no sofrimento e no conhecimento. [...] Ela promove a desintegração do eu, a abolição total da subjetividade até o esquecimento de si (RAMOS, 2008, p. 40).

Nietzsche (2005) disserta que, acordadas tais emoções dionisíacas e nelas mergulhado, o homem se vê no completo esquecimento de si, ou seja sentidos levados a proporções que o resultado não poderia ser melhor do que o perder-se em si mesmo, assim, “uma vez que se tenha encontrado a si mesmo, é preciso saber, de tempo em tempo, *perder-se* [...]” (NIETZSCHE, 1987, p. 106).

O corpo que agora encontra a liberdade, entregando-se a si próprio, ou seja, ao inconsciente do corpo que agora se torna consciente no corpo de quem dança, nos diz Gil (2001). Estarmos diante de uma consciência que não isola ou paralisa o seu objeto, tampouco significa dizer que o movimento dançado é somente inconsciente.

Trata-se, portanto, de um perder-se experimentado pelo Ser Dançarino que, tomando contato com a natureza sensível, prenuncia a implosão dos sentidos.

Fedro: [...] Eis o coro alado das ilustres dançarinas!... O ar ressoa e zumba nos presságios da orquestra!... Todas as tochas despertam... O murmúrio dos adormecidos se transforma; e sobre os muros pelas labaredas agitados, as sombras imensas dos ébrios se maravilham e se inquietam!... Vede comigo este grupo, meio ligeiro, meio solene! Elas entram com almas! (VALÉRY, 1996, p.23)

Não é ela a alma das fábulas, e a fresta de todas as portas da vida? (VALÉRY, 1996, p.44)

Por esta passagem, temos a dançarina como a imagem de certo transbordar, cuja exigência implora o corpo todo, a alma que transborda num murmúrio, o seu ecoar revela uma vontade jamais sentida.

Dionísio, tomando o dançarino, irrompe nele um transbordar de símbolos, sendo possível apenas dizê-los pelo corpo, pelo corpo inteiro, que é fonte de um transbordar da vontade (BASTOS, 2005).

A característica predominante do dançarino, então, é o poder de autotransformação que, tomado pelo espírito dionisíaco, não mais se contenta com o fenômeno e busca dar sempre outros sentidos e significados: “sede como sou! Sob a mudança contínua dos fenômenos, a mãe primitiva eternamente geradora, a que ternamente obriga à existência, a que eternamente se contenta nesta mudança de fenômenos!” (NIETZSCHE, 2005, p.91). Logo, o dançarino reconhece-se como pertencente a um espaço, fusão em permanente devir.

O segundo impulso tem relação com Apolo, deus da ordem, razão e aparência. Apolo, sendo responsável pela ordem, configura e “arquiteta” os movimentos do corpo, tendo na aparência a sua máxima expressão.

Tal impulso permite ao homem manter uma atitude afirmativa da vida, mantendo-se na individualidade: “um instinto que representa, ao mesmo tempo, o *princípio individuationis*, pelo qual o indivíduo aprende a reconciliar-se com a natureza. Também representa a individualidade, a consciência, a medida” (RAMOS, 2008, p. 37).

Para Nietzsche (2005), tal força é incapaz de proteger o homem da dor, do sofrimento e da morte, pois apenas encobre a existência. Enquanto Dionísio suplica a existência, Apolo corre dos horrores dela.

O dançarino, tomado pelo impulso apolíneo, traça o desenho, “[...] com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo” (GIL, 2001, p. 14)²².

Apolo, como deus da medida, faz no corpo do dançarino o desenho dos movimentos, porém, este desenho não ocorre no vazio. Garaudy (1980, p. 129) menciona Doris Humphrey²³ ao acreditar que a composição deve considerar um desenho que esteja a serviço do drama,

²² É importante salientar que quando digo que a dança esboça um desenho, sinalizo para o gesto, portanto, tomo esse desenho como o gesto dançado. Mas o que é o gesto dançado? Gil (2001, p. 108) expõe que o que o caracteriza é “[...] o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem *contorno*, tem apenas um enredor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia [...]”.

²³ Dançarina considerada uma das criadoras da dança moderna, ao lado de Martha Graham e Mary Wigman,

ou seja, só existe porque expressa e torna visível a emoção. Portanto, Apolo expressa e torna visível a emoção de Dionísio, assim: “o bailarino deve ter consciência disso quando, no momento de sua entrada, reúne suas forças para um vôo mágico. Será que ele sabe que se prepara para dizer algo tão importante quanto um verso de Shakespeare?”

Ademais, continua Gil (2001), é com o movimento interior que pode o corpo elevar o braço. Ou seja, Apolo só pode conduzir o movimento quando Dionísio implora por sua existência.

É, assim, pelo impulso apolíneo que se concretiza a força dionisíaca, ou seja, concede toda a forma que a força dionisíaca implora. E, neste sentido:

[...] ambos os impulsos, tão diferentes, andam um ao lado do outro, em grande parte das vezes em luta aberta e incitando-se mutuamente para novos partos, afim de neles poder perpetuar a luta deste contraste, que a palavra comum “arte” apenas na aparência consegue anular; até que eles afinal, por meio de milagroso ato metafísico do “desejo” helênico, surgem unidos, produzindo por fim, nesta união, a obra-de-arte, tanto dionisíaca quanto apolínea [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 27).

2. 1 ESTÉTICA NIETZSCHIANA: a dança entre Dionísio e Apolo



FEDRO: – Quanto a mim, Sócrates, a contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, *constituem meu próprio pensamento*, e pensam, de algum modo, no lugar de Fedro. *Encontro em mim clarezas que não teria jamais obtido da presença sozinha de minha alma...*

[...]

Ela era então o ser mesmo do amor! – Mas que é ele? – De que é feito? – Como defini-lo e pintá-lo? – Bem sabemos que a alma do amor é a diferença invencível dos amantes, enquanto que tem por matéria sutil a identidade de seus desejos.

É preciso então que a dança faça nascer, pela sutileza dos traços, pela divindade dos ímpetos, pela delicadeza das pontas paradas, essa criatura universal que não tem corpo nem rosto, mas que tem dons, e dias, e destinos; mas que tem uma vida e uma morte; e que nada mais é afinal que vida e morte, pois o desejo, uma vez criado, não conhece sono nem trégua nenhuma.

É por isso que só a dançarina pode torná-lo visível, por meio de seus belos atos. Ela inteira, Sócrates, inteira, era o amor!... Era jogos e prantos, e inúteis fingimentos! Encantos, quedas, oferendas; e as surpresas, e os sins, os não, os passos que se perderam tristemente... Celebrava todos os mistérios da presença e da ausência; parecia às vezes tocar em inefáveis cataclismos!... Mas agora, para render graças a Afrodite, olhai-a. Não é ela de repente uma verdadeira onda do mar? Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo, ela salta, como a chocar-se num rochedo; tomba molemente... é a onda! (VALÉRY, 1996, p.45-47)

Nessa imagem da onda que inicialmente sinaliza um momento passageiro, entretanto, ininterrupto, ora mansa, ora revolta, como quem diz da existência de dois ritmos distintos, sim, ritmos distintos, cuja presença revela a harmonia dos seus movimentos, não há entraves, apenas a presença de fluxo contínuo a revelar o próprio homem. Confluímos com as ideias de Duncan (1986) quando menciona que sua vida e sua arte nasceram do mar, ou seja, é pelo ritmo das águas que surgem nela as primeiras ideias do movimento.

Estar diante da dança é poder mergulhar no fluxo do movimento, é, nesse momento, que nossas formas de expressão são conduzidas, assim “o fluxo do movimento preenche todas as nossas funções e ações [...], todas as nossas formas de expressão como a fala, a escrita e o centro são conduzidas pelo fluxo do movimento” (LABAN, 1990, p. 97).

Viver é, antes de mais nada, participar desse fluxo e dessa pulsação orgânica do mundo que está em nós, desse movimento, desse ritmo, dessa totalidade, porque, mesmo durante nosso sono, vela em nosso peito a lei da dupla batida, a da

nossa respiração e a do nosso coração
(GARAUDY, 1980, p. 26)

Por esses dizeres, pode-se adquirir a ideia do movimento cuja função é apenas conceder a própria vida, bem como a noção da vida posta num constante movimento; reencontramos aqui o que diz Gil (2001, p. 230): “[...] a idéia do movimento dançado como movimento de todos os movimentos [...]”.

É nessa imagem da onda, a sinalizar um fluxo, que temos a pura imagem da dança que revela a própria vida, ou seja, a vida posta em dança em diferentes ritmos – da respiração e do coração – cujo fluxo é sentido.

Um fluxo cuja composição é, de certa maneira, tensa, dois opostos como são avistados no movimento das marés, mas é o pleno mover desses opostos que concede o próprio movimento das águas.

Já nos menciona Garaudy (1980), assim como a vida é posta numa espécie de tensão, a dança é o lugar do confronto entre Dionísio e Apolo. Isto porque a dança “[...] cria um núcleo mais denso de vida, nos dá mais claramente a consciência desta tensão e da iminência de sua ruptura, um sentimento mais agudo da vida e de seu perpétuo combate” (GARAUDY, 1980, p.126).

É, então, que me inspiro nessa relação entre os dois impulsos artísticos da tragédia e arrisco melhor compreender a dança, traçando constelações possíveis com a estética de Nietzsche²⁴.

²⁴ É importante salientar que é possível ver no debate que Nietzsche faz entre Apolo e Dionísio a sua profunda relação com a obra de Schopenhauer. Assim, em “O mundo como vontade e representação”, vemos a semelhança do que depois Nietzsche escreve em “Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música”. “Para Schopenhauer, a representação é o objeto, o fenômeno, a visibilidade, a manifestação, objetivação da vontade, enquanto a vontade é a coisa em si, a substância, a essência, o núcleo de cada coisa particular e do conjunto dos entes. Assim, podemos afirmar que para o filósofo a vontade é primordial, primária, e a representação secundária, subordinada, condicionada. O conhecimento da essência, portanto, não pode ser alcançado através da representação. [...] Outra peculiaridade da vontade é que ela carece de fundamento. A vontade é sem fundamento, sem razão, sem determinações, regras, causas ou finalidades. Ela é incondicionada, não depende do tempo, do espaço, tampouco é regida pelo princípio da razão. [...] A relação entre aparência nietzschiana e a representação schopenhaueriana se dá em função do instinto apolíneo, uma vez que em ambos há um domínio do princípio de individualização, do ser fenomenal da diversidade, da aparência. Em relação ao conceito de dionísio, na teoria de Nietzsche, é patente a sua estrita relação com a vontade schopenhaueriana, no sentido em que é fundado, metafisicamente no Uno originário; unidade existente além ou aquém da representação, que, por sua vez, é uma retomada da vontade universal de Schopenhauer” (RAMOS, 2008, 41-44).

Uma relação entre os dois impulsos cujo resultado é capaz de gerar algo sublime²⁵, a dança. Assim, o fenômeno (movimento) é constituído por uma energia criativa que, em consonância, gera a dança.

Somente quando esses dois instintos artísticos da natureza vierem a se abraçar na obra-prima da arte grega, isto é, na tragédia, é que poderemos falar de um tipo de sabedoria que será revelada não através de conceitos, mas através da música, da poesia e da dramatização (RAMOS, 2008, p. 36).

A tragédia retorna à dança para marcar o dançarino nesse diálogo dos impulsos artísticos, ou seja, dançar implica solicitar ambos os impulsos, Dionísio e Apolo. Transportando, é como se o movimento na dança não existisse em sua plenitude se não o acompanhasse a força dionisíaca vital, bem como o poder de ordenação que Apolo concede a tal impulso.

Garaudy (1980, p.110) traz o escrito de Mary Wigman, dançarina alemã, que sinaliza muito bem o encontro do delírio dionisíaco com o apolíneo. Assim, ela diz:

Meu olhar, uma noite, bateu no espelho. E a imagem que ele me mostrou foi a de uma possessa, selvagem e descontrolada, repugnante e fascinante. Descabelada, os olhos fundos, o corpo sem forma de uma feiticeira, nascida da terra e que mal consegue desligar-se dela, com seus instintos nus e desenfreados, seu desejo inextinguível de vida, mulher e besta ao mesmo tempo. Este ímpeto descontrolado busca o oposto e coloca o problema fundamental: “como dar uma forma ao caos?”

²⁵ Trago esse termo como forma de reverenciar a dança, objeto deste estudo, como possibilidade de dispor o contato do homem com a categoria do sublime. Gil (2001) aproxima a dança do sublime, pois, o movimento do gesto assemelha-se ao da imaginação cujo trajeto é incapaz à ideia conceituar. Portanto, “os gestos do bailarino exibiriam assim, o esforço sempre frustrado (a precipitação) que visa atingir a velocidade máxima. O que explicaria porque é que a dança é tantas vezes descrita como uma arte do sublime” (GIL, 2001, p. 110). Em outro momento, Gil (2001) refere-se a uma ‘arte divina’, como bem coloca Valéry nos seus personagens, em “A Alma e a Dança”, sendo os seus movimentos semelhantes aos dos deuses “[...] existe um parentesco íntimo entre os micro-acontecimentos do devir-espaco, e as grandes forças que os mitos convocam” (GIL, 2001, p. 249).

Assim, indaga a própria dançarina o que terá Nietzsche a dizer sobre a necessidade de reunir às paixões de Dionísio a ordem de Apolo, convertendo-se na pura harmonia da vida? Mary Wigman completa pronunciando: “sem êxtase, não há dança; sem forma, não há dança” (GARAUDY, 1980, p. 110).

Mary Wigman caracteriza do seguinte modo este casamento tumultuoso do dionisíaco com o apolíneo: “De um lado a sombra gigantesca do deus Pã, a força primitiva e o demônio dos instintos terrestres milenares. Do outro, o homem, o toureiro que, no confronto, usa toda a sua inteligência para controlar e dominar seu corpo. A elegância de sua posição, ereta e arqueada, a elasticidade de seus saltos, o encanto das rotações do corpo quando desvia o ataque; é o ideal do bailarino homem, que eleva a luta sangrenta ao nível de um jogo sutil, arrogante na sua provocação, impossível de ser agarrado como um lagarto, e cheio de graça no momento de descanso em que retorna seu fôlego diante do ataque da fera cega de raiva” (GARAUDY, 1980, p. 110-111)

Em tais dizeres, podemos admitir que essas forças – dionisíaca e apolínea – são distintas em sua ação no mundo, mas complementam-se, unificam-se pela beleza. O corpo, em contato com a força vital, só existe por ser expresso no movimento, simultaneamente o movimento só foi gerado por essa força vital dionisíaca. Dialogando com a forma e a natureza sensível: um impulso só se faz pela existência completa do outro.

Assim, Nietzsche (2005, p.115) descreve que tais impulsos artísticos entrelaçados dão à arte uma aliança fraternal: “[...] Dionísio fala a linguagem de Apolo, Apolo a linguagem de Dionísio; com o que se conseguiu o fim mais elevado da tragédia e da arte em geral”.



Tentando entender a relação cordial entre ambos, faço paralelo ao que Schiller (1995) diz ao trazer duas vozes aos impulsos do ser humano. Primeiro, uma natureza racional carregada no sentido de contemplar uma unidade, uma legislação; e outra que trata da natureza humana sensível que anseia por multiplicidade. O ser humano, portanto, é totalmente dependente dessas duas instâncias e só pode participar de sua própria plenitude quando dialoga com esses dois impulsos; isso só é possível quando fazemos da natureza um espaço para tal diálogo.

Portanto, o homem chega à máxima plenitude quando se permite trazer tanto a sensibilidade à razão, quanto a razão à sensibilidade.

No entanto, mesmo que exista tal relação fraternal, a existência de distintos impulsos põe rédeas na ação de cada um. Assim, Nietzsche

(2005) pronuncia que o impulso dionisíaco tem uma ação de condução dos fenômenos ao limite. Ou seja, quando aparentemente o movimento se concretiza, o impulso dionisíaco lhe dá novos significados, o que exige transformação em tal movimento. Por isso, a dança torna-se eternamente inacabada, ou seja, o movimento enquanto fenômeno passível de transformação, conforme a potência geradora, os impulsos, os sentidos do Ser Dançante.

Assim, o impulso dionisíaco sinaliza para outra existência, agora, “[...] a dança aponta para a *dissolução das delimitações* da arte apolínea e para a afirmação do corpo, da sexualidade e do *sentir* em detrimento da bela aparência” (BASTOS, 2005, p.83). Portanto, Dionísio faz-se presente na medida em que põe o mundo apolíneo no limite, num constante transfazer.

Um transfazer que na dança agencia novas formas, nova linguagem, novos movimentos que surgem para melhor bem dizer de si, uma energia constantemente transformada, assim, “a construção de uma nova linguagem alimenta-se da transformação da energia que provém da destruição dos ‘modelos interiorizados de movimento’ onde se encontrava aprisionada” (GIL, 2001, p. 49). A dança, continua o autor, é a exposição explosiva dessa energia que transforma.

Essa possibilidade de transformação do fenômeno resulta numa nova aparência; daí em diante, o dionisíaco medido no mundo apolíneo. Assim:

[...] Toda existência, da base dionisíaca do mundo, somente deve passar ao conhecimento do indivíduo humano aquilo que possa ser igualmente vencido pela força apolínea da transfiguração, de forma que ambos os impulsos artísticos se vejam obrigados a desenvolver as suas forças em proporção recíproca [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 127).

Ambos impulsos sofrem limites em sua manifestação, essa formulação já aparece como um pressuposto da ideia de Schiller (1995), ou seja, ambos os impulsos não podem ser exercidos em sua completude, uma vez que carecem um do outro para se manifestar. A natureza sensível depende da razão para ser manifestada, ao passo que toda razão tem suas premissas numa natureza sensível: “Chegamos agora ao conceito de ação recíproca entre dois impulsos, em que a

eficácia de cada um ao mesmo tempo funda e limita a do outro; em que cada um encontra sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo” (SCHILLER, 1995, p. 77).

Essas relações de tensão exercidas sobre os dois impulsos não são destrutíveis; ao contrário, estabelecem uma luta aberta capaz de produzir, a partir dessa relação, novos frutos. Para Nietzsche (2005), essa duplicidade ligada aos impulsos é frutífera e acompanha o progresso da arte.

Embora os impulsos se apresentem destoantes um do outro é possível estabelecer certa relação entre tais vozes. E, dessa conexão de impulsos diferentes, podemos estar diante de uma estética autêntica, o conceito do belo que parece consentir na harmonia entre Apolo e Dionísio. “[...] Toda a sua existência, com toda a sua beleza e comedimento descansava sobre um fundamento oculto do padecer e do reconhecer, fundamento esse que lhe era descoberto pelo dionisíaco! E, eis aí! Apolo não conseguia viver sem Dionísio!” (Nietzsche, 2005, p. 39). Dessa maneira, para Porpino (2001, p. 100), o belo para Nietzsche é:

[...] responsável pelo aumento do sentimento de potência, ou seja, a força criadora capaz de suscitar o crescimento, a criação, a interpretação para o vislumbre de novos horizontes de possibilidades. A beleza, em sua simultaneidade apolínea e dionisíaca, como na tragédia grega, é capaz de rejuntar a aparência e a essência, produzir o deleite e ao mesmo tempo desvelar a realidade trágica e verdadeira do mundo em que vivemos.

Para Schiller (1995), nesse espaço estético, o belo não produz conceitos e nem uma única verdade, nesse campo onde a natureza sensível é agraciada pela natureza formal, e vice-versa, tem-se como resultado um terceiro impulso apresentado, o do presente *jogo*, um impulso lúdico, cujas forças atuam juntas.

Na satisfação que experimentamos com a beleza, ao contrário, não se pode distinguir uma tal sucessão de atividade e passividade, e a reflexão imbrica-se tão perfeitamente no sentimento que acreditamos sentir imediatamente a forma [...],

mas não que ambas subsistem juntas, não que atuam reciprocamente uma sobre a outra, nem que têm de ser ligadas absoluta e necessariamente [...], ora, como na fruição da beleza ou na *unidade estética* se dá uma *unificação real* e uma alternância da matéria com a forma, da passividade com a atividade, por isso mesmo se prova a *unificabilidade* das duas naturezas, a exequibilidade do infinito no finito, portanto a possibilidade da humanidade mais sublime. (SCHILLER, 1995, p. 131-132).

Esse espaço, diz Schiller (1995), compõe o homem belo enquanto “forma viva”, assim, constituído pelo jogo da vida, expressa pelo impulso sensível que toca todos os sentidos e, também, pela forma. Essa qualidade estética constrói um artefato que guarda tanto a forma quanto a vida.

Na natureza humana não é possível um sobressalto da matéria à forma, do sensível ao inteligível, pois é preciso mergulhar num espaço cuja essência é marcada pelo diálogo entre os dois impulsos, onde o belo toque o coração dos homens.

Nesse espaço, encontra-se a arte como a possibilidade desse diálogo, uma arte que se tem constituído, tanto na vida quanto na forma, na busca do belo através do jogo estético. Um espaço cuja liberdade humana pode ser conquistada pelo resultado do diálogo expresso na criação, na forma e na percepção, logo, ações inerentes em que não há disputa por hegemonia, pois parte do pressuposto de que a criação representa uma forma viva, um jogo existente entre uma natureza sensível e uma natureza racional, portanto, um equilíbrio vital para qualquer manifestação.

Uma arte que dá voz a essa relação fraternal dos impulsos sensíveis em jogo permanente como um fluxo de movimentos a ser revelado na forma. Arte que abriga a essência da natureza sensível, permitindo dançar com suas possíveis formas uma dança agraciada pelos dois impulsos, o fruto dessa relação estética.

“O dançarino está em ativo ‘debate’ com as forças que, entrando em contato, transforma e proporciona ao espaço que o cerca e a quem o observa. Assim como a criança monta seu próprio brinquedo à beira do mar, de acordo com uma

harmonia interior, mediante um excedente de forças que a impele a criar e a destruir, o dançarino compõe sua dança em liberdade, em estado espontâneo, aberto e sem constrangimentos” (BASTOS, 2005).

Vê-se, assim, em Nietzsche, uma preocupação em desvelar uma estética percebida nesse encontro de impulsos, como forma do homem ater-se à beleza que está em si mesmo. Encontrado tal momento, pode então o homem deparar com suas próprias forças e, assim, transformar-se nas “mãos” de Da Vinci e, prezando pelo sentido *humano demasiado humano*, encontrar em si mesmo toda a potência latente. Tal encontro produz no homem o desejo de apenas ser – como ondas do mar – um novo arranjo, ínfimo instante, a vida posta em arte.

Como as ondas de um jogo vivaz entre Apolo e Dionísio, resplandece assim um jogo similar em Zaratustra, cujo deus é expresso no próprio homem, aparece um deus que sabe jogar, como a criança sabe brincar. Zaratustra, símbolo do espírito dançarino, toma o espírito livre como projeto educacional que estará, assim, no último capítulo desta dissertação.

Entretanto, vivenciamos uma ruptura com o espírito livre diminuindo toda sua força, quando tomamos uma batalha cuja ação é cindir o diálogo entre os espíritos apolíneo e dionisíaco. Travamos em nós mesmos um momento sombrio quando não mais suportamos o espírito dionisíaco, Zaratustra deixa então de ser movido pelo espírito livre, agora ele não é mais um deus que dança, o que veremos no próximo descortinar.



3. DEFINHAMENTO DO HOMEM: ESMORECIMENTO DA VIDA

[...] mais agudo é o prazer de meus sentidos e mais vivo é meu raciocínio. Se, acaso, o cérebro chega a criticar diretamente os sentidos, diminuindo e mesmo estragando o prazer, que é exigência da vida, o conflito assume então tal violência que o meu único desejo é conseguir, por meio de qualquer calmante, uma trégua aos comentários incessantes e importunos da inteligência.

Como invejo as naturezas que se podem entregar abertamente à volúpia do momento, sem temer aquele crítico impiedoso e bem senhor de si, que se sente à distância e quer impor aos sentidos, rojados a seus pés, uma opinião que estes não lhe pedem!

(ISADORA DUNCAN)

Após termos mergulhado no movimento de uma estética a ser revelada num corpo que proclama sua relação com os sentidos²⁶, irrompemos em toda essa beleza e marcamos nela um momento mais sombrio, desvendando uma fraqueza no homem, silenciando a embriaguez que compõe a dança reveladora do próprio ser, do próprio sentir. Dança que agora deixa de declarar essa imensidão e mostra-se apática, tendo seu ânimo diminuído por uma cisão. Cisão que marca uma tirania, onde o homem se vê obrigado a estar diante de um instante, que trava dentro de si uma batalha entre o sensível e o inteligível, entre o profundo e o superficial, a harmonia e o caos, a claridade e a sombra...

Tem-se, assim, a ânsia de se entrar, neste segundo descortinar, a explicar uma natureza declinada em favor apenas de um dos impulsos. Assim, busco aqui narrar como têm sido os nossos sentidos atrofiados por uma instância em que o ser humano abdica daquilo que

²⁶ Quando usamos este termo, tomamos como referência o corpo nessa relação. Na enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia (LOGOS) encontramos *Sentido*, enquanto uma acepção subjetiva que sinaliza para os modos de sentir, também como uma acepção objetiva que remete para a significação, isto é, os modos de interpretar (SILVA, 1999). Dessa forma, quando adotamos tal termo, traça-se assim a dimensão dos saberes do corpo que representam tanto o sentir como o interpretar. Assim, enquanto significação simbólica, “o sentido diz-se das palavras, dos gestos e da própria linguagem [...]” (SILVA, 1999, p.1034). É o corpo em sua plena potência, na máxima criação. Ademais, podemos confluir para a frase de Wittgenstein quando diz: “há coisas que não podem ser ditas por palavras. Elas mostram-se, e isto é místico (SILVA, p. 1035). É, assim, o corpo tornado em movimento.

originalmente o compõe, a dada condição natural – que não se constrói por oposições –, e inclina-se na escolha de apenas uma das suas forças. Degenera o homem quando se esquece dessa natureza una, natureza conciliada com o princípio corpo-terra, em plena harmonia com as distintas forças, cujos princípios o modelam.

Essa cisão torna o homem inclinado a não mais somar seus impulsos, mas a ver neles uma mutilação, uma contraposição acirrada. O que pretendo trazer, neste momento, é sinalizar como isso ocorre e quais as consequências de tal escolha.



Uma denúncia de como se dá a construção de um conhecer que se reduz, visto que é posto na negligência de um espírito dionisíaco. Tal espírito, que antes concede em sentir-se tocado pelas formas do universo, cedendo espaço à embriaguez, permitindo sentir-se seduzido pelo canto e por toda energia criadora, tem agora suas forças diminuídas.

Isto porque, na medida em que o homem almeja determinar os meios certos e aparentemente seguros, dissipa nele próprio a

embriaguez, dissociando, assim, quaisquer riscos, incertezas, ou seja, traços que o aproximam do espírito dionisíaco. Tal ação é nefasta para a elevação da sua própria força.

Nietzsche (2005) denuncia que, ao se dissipar esse impulso dionisíaco, sobressai apenas a aparência. Para ele, deixar um impulso significa abdicar de ambos, pois, deixando Dionísio, consequentemente deixa-se Apolo.

O autor ainda relembra que uma possível correção do mundo pelo saber, na degradação do espírito dionisíaco, coloca o homem em um círculo estreito de problemas. Um redimensionamento do conhecimento, onde o impulso dionisíaco é retirado, uma ação que se acredita ser efetiva na aquisição do conhecimento tido como verdadeiro; mas, segundo os conceitos do autor, mostra-se como uma claridade ofuscante. Claridade que interpreto como a representação da razão tomada como máxima do conhecimento, a qual cega e nos impede de ver o mundo e a vida como uma presença completa, não consentindo a expressão da natureza, uma pintura que percorre da sensibilidade à razão, da razão à sensibilidade. Quando cessa essa energia criadora como possibilidade, cresce um conhecimento que mutila nossas próprias forças, diminuindo e degenerando o homem em sua ampla dimensão.

Essa claridade que nos toma a própria visão faz florescer no homem a ideia dos pares (razão-sensibilidade; sombra-claridade, corpo-alma) como binômios que se opõem, impedindo que possamos ver a realidade também a ser composta não apenas pela luz do conhecimento, mas por uma pequena sombra que nos revela e que compõe o universo, tanto quanto a própria luz.



Em o *viandante e sua sombra*, Nietzsche mostra a sombra como sendo tão necessária quanto a luz. Não há oposição entre elas, encontrando-se ambas amorosamente de mãos dadas, pois, quando a luz desaparece, arrasta atrás de si a sombra. Em seu diálogo com o viandante, a sombra lhe diz que ama os homens porque eles são como as mais jovens luzes e que a luz que está em seus olhos indica que eles conhecem e descobrem porque são incansáveis conhecedores e descobridores. Mas, conhecer e descobrir não significa somente lançar luz sobre as coisas. Isto podemos observar que a sombra sabe bem, quando ela assim se expressa para o viandante: “aquela sombra, a qual todas as coisas mostram, quando a luz do sol do conhecimento cai sobre elas, aquela sombra eu também sou” (CORDEIRO, 2008, p.175)

Dessa forma, não reconhecer a sombra como composição daquilo que em si próprio é, ou seja, entender que tais forças existem como

complementares e não como oposições; essa última visão coloca o homem refém de seu próprio conhecer.

Esse conhecimento é amplamente discutido por Nietzsche (2005), que acredita que impregnada tal ideia de uma correção da existência faz frente à necessidade de se produzir nova cultura, uma nova arte e nova moral. Um movimento de ascendência, cuja ponta representa a conquista plena da “felicidade”. É por ela que nos afastamos dos instintos.

Alienado e entorpecido, o homem se vê na condição da figura do Fausto, de Goethe²⁷, capaz de vender a própria alma em prol do conhecimento. E o resultado dessa condição coloca o homem em perigo: “[...] O homem teórico assusta-se com seus efeitos, e desgostoso não ousa mais se confiar à terrível corrente do gelo da existência; timidamente conserva-se na ribanceira, andando de cima para baixo. Nada mais deseja totalmente. Tanto o acariciou a concepção otimista”²⁸ (NIETZSCHE, 2005, p. 99).

Fascinados pela idéia de adequação intelectual estamos diante do “pensamento” mudo, cuja impressão não é senão um redemoinho de significados, uma palavra abortada. “Será que o mais alto ponto da razão é verificar esse deslizamento do solo debaixo de nossos pés, [...] de Ser aquilo que nunca é completamente?” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 111).

É sinalizando essa “palavra abortada” que uma necessidade de controle e certeza cresce e acredita-se, diante desse panorama, dar ao homem uma formação pautada na segurança. Esse sonho floresce e descreve uma pintura mais sombria quando se pensa na formação do

²⁷ Aqui, Nietzsche (2005, p.97) também escreve: “Como deveria parecer incompreensível a um grego verdadeiro, o moderno homem de cultura, em si tão compreensível, que é representado por Fausto, o Fausto que, descontente, se arrojava por todas as faculdades, aquele que se entregava ao diabo e à magia por sede de saber; que somente devemos colocar ao lado de Sócrates para efeito de comparação e para reconhecermos que o homem moderno principia a adivinhar os limites do socrático prazer do conhecimento, exigindo uma costa, enquanto ainda se encontra de permeio ao deserto e extenso mar do saber”.

²⁸ Para compreender essa concepção otimista é preciso entender que Nietzsche (2005) denuncia Sócrates como o homem que se utiliza da razão como forma de dominação da vida. Dessa forma, tem-se o racionalismo como célebre na decadência da humanidade quando vê surgir o homem erudito, cuja educação foi apenas doutrinando, regulando e controlando. No livro “Crepúsculo dos Ídolos”, de Nietzsche, Sócrates passa a ser representado como o homem que traz a negação da vida, o que para Nietzsche contradiz o próprio significado da vida, pois acredita ser ela um elemento precioso; “[...] o valor da vida não pode ser avaliado” (NIETZSCHE 2000a, p.18).

homem. Isto porque se perde o acaso, o indeterminado como possibilidade, perdem-se os sentidos como elementos desse acaso. Também perde-se a experiência de se permitir ser guiado pela sensação do voo, como o pássaro que se permite ser guiado pelo vento, tendo todos seus sentidos aguçados na prontidão da simples presença. Perde-se uma outra relação com o universo, a da efêmera presença.

Esse controle, essa ordem, em nenhum momento deve ser descartado; no entanto, não significa cessar nisso todas as possibilidades. Caso contrário, os instintos tidos antes como criadores têm agora o foco da razão como criadora (NIETZSCHE, 2005), ou seja, assumir tal posição extremada torna-se uma forma de se aniquilar a própria natureza. Dessa forma, ter os instintos silenciados seria o mesmo que calar a vida.

Calar a vida significa diminuir o valor da própria vida, ou seja, menosprezar o próprio homem, cujo resultado é apenas dar à sua própria imagem um visual opaco: “Aí jazia ele, doente, miserável, malévolo para consigo mesmo; cheio de ódio contra os impulsos à vida, cheio de suspeita contra tudo que ainda era forte e venturoso” (NIETZSCHE, 2000a, p.52).

Calar a vida é calar a si mesmo, isso pode ser expresso quando Nietzsche (1992, p.69) relata: “uma coisa que se esclarece deixa de nos interessar. – Que queria dizer o deus que aconselhou: ‘Conhece a ti mesmo’? Isto significa talvez: ‘Deixa de interessar-te por ti! Torna-te objetivo!’ [...]”.

Esse conceito de homem objetivo tem feito de nós homens enfraquecidos em sua máxima potência, pois almeja-se algo que esmaece a nossa própria natureza, cuja completude nos compõe; homens enfraquecidos porque nossas forças vitais calam-se, assim, tal objetividade “[...] é apenas ceticismo ornamentado e paralisia da vontade [...]” (NIETZSCHE, 1992, p.113).

Pensar nessa espécie de conhecer consentido pelo homem tem nos colocado a refletir: o que seria amarrar suas forças em favor de tal saber cuja característica é retirar o impulso dionísíaco? Ou seja, o que seria esse conhecimento puro²⁹, admirado e desejado por todos?

²⁹ CORDEIRO (2008) empreende tal termo como figuração ao que Platão escreve em “alegoria da caverna”: O acesso à verdade dada como uma atividade exclusivamente inteligível, ou seja, conhecimento que se afasta dos sentidos, do corpo, assemelhando-se ao que diz “conhecer



Os que buscam o conhecimento puro, ao pretenderem conhecer somente pelo intelecto, de modo puro e desinteressado, afastados dos sentidos, da turbulência do corpo, são como a lua que se encontra grande e preenhe no horizonte, quando ela está cheia. Estes se encontram prenhes e cheios da luz da sua razão. A sua luz, no entanto, é fria. É fria porque é apenas reflexa. Sendo assim, não possui o ardor da luz do sol, que é própria, arcaica, originária, pois é luz que ilumina a lua. Os que buscam o conhecimento puro, portanto, são os vaidosos, que assim como a lua grávida no horizonte, julgam poder dar à luz a alguma coisa. Julgam que a sua luz é própria. Mas, no entanto, não tem olhos para ver o que ilumina o seu conhecer, isto é, o aparecer de vida enquanto “pathos”. O ver que vê esse momento originário, esse irromper do instante criador, que vê a luz que ilumina todo o aparecer é corpo. [...] Na linguagem de Nietzsche, o corpo é o perceber, o ver, o dar-se conta desse instante originário,

apenas pelo intelecto”. Penso ter conduzido aqui à ideia de cindir o mundo inteligível do sensível.

criador, em que vida irrompe num aparecer (CORDEIRO, 2008, p.49).

Portanto, conhecer apenas pelo intelecto é desconsiderar uma outra percepção do mundo, cuja relação se dá na articulação do pensamento que se distrai e que aparece juntamente com os sentidos do corpo. Ignorar isso é estar diante de um conhecimento que circunscreve um céu cujo brilho não pode o homem contemplar, tornando esse conhecer um processo de coibição de si mesmo.

Percebe-se que esta maneira de dominar coibindo a si mesmo, um certo senhorio sobre seus próprios impulsos, torna-se condição para aquisição do conhecimento objetivo, logo, o conhecer está implícito no distanciamento dos próprios sentidos. Nietzsche (2005, p.97) condena, assim, a representação de um homem preocupado com a elevação desse conhecimento, trabalhando a serviço da ciência “[...] e cujo protótipo e tronco de estirpe é representado por Sócrates³⁰”.

Se a ciência é o meio que nos faz ver, já diz Merleau-Ponty (1980), deveríamos então fazer metodicamente perfeitas imagens do mundo. E estendendo o pensamento, é impossível “construir” tal perfeição no aniquilamento dos impulsos. Merleau-Ponty (1980) traz Da Vinci, em sua ciência pictural, como forma de sinalizar uma pintura cujos traços não são verdadeiramente caminhos opostos, onde o mundo, se permanecer mundo, estará sempre por ser pintado, ou seja, sem ter sido acabado. Nas palavras de Klee “[...] nosso coração bate para nos levar para as profundezas (...). Essas estranhezas tornar-se-ão (...) realidades (...). Por isto que, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, *elas anexam-lhe ainda parte do invisível ocultamente avistado*” (Merleau-Ponty, p. 109, 1980, grifo nosso).

Logo, é preciso pensar uma ciência que admita a vitalidade desses sentidos, como propulsora do pensar, do questionar o mundo, a

³⁰ Esse pensamento de Nietzsche também pode ser contestado, como bem escreve Guthrie, citado por Cordeiro (2008, p.40), em que relata que Platão, apesar de reconhecer a superioridade da alma, dá indícios de haver escritos em que marca certa preocupação do trabalho harmônico entre corpo e alma. Assim, diz “[...] segundo ele [Guthrie], fica difícil aceitar a tese de que Platão desprezava tão intensamente as coisas sensíveis, quando se sabe que ele desejava intervir nos assuntos práticos da “Polis” grega e também quando observamos a importância dada por ele ao retorno à caverna do prisioneiro que tinha se libertado”. É, com isso, que devo pensar Sócrates, com seus inumeráveis ensinamentos, não assumindo assim total acordo com Nietzsche. Assim, não cabe aqui denunciar Sócrates, mas sim como compreender melhor o pensamento de Nietzsche, adentrando os meandros dessa crítica.

partir do que eles podem dizer. Assim, “hoje não possuímos ciência senão enquanto nos decidirmos por *aceitar* os sentidos: por torná-los mais incisivos, por armá-los, por fazê-los aprender a pensar até o fim” (NIETZSCHE, 2000a, p.27).

Percorrendo essa ideia de que a ciência precisa aceitar o corpo como revelador dos sentidos, Merleau-Ponty (1980, p. 86), em “O Olho e o Espírito”, conduz a uma reflexão acerca da necessidade do pensamento da ciência colocar-se num “há” prévio, ou seja, no solo do mundo sensível estabelecendo conexões com o corpo atual, “[...] a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos”.

Contrário à aproximação de uma verdade anunciada pelos sentidos (um conhecer a partir dessa conexão silenciosa), Platão, como manifesta Ramos (2008), anuncia que o verdadeiro conhecimento está no “mundo das ideias”, ou seja, um mundo perfeito, imutável e inteligível. Já as verdades dos sentidos são tidas como sombra e aparência. Assim, constrói-se o ideal de um mundo posto na perfeição, onde não há lugar para sombra, falha ou erro. Começa, dessa forma, o movimento contra a arte (trágica) já que o desejo circula na conquista do mundo perfeito, de um “além-mundo”.

Tomado pela concepção de conhecer o mundo, Nietzsche põe-se a revelar que seu mestre Sócrates não consente em passar pelo andarilho da arte, para ele a arte é fruto da irracionalidade, “[...] o todo tão colorido e diverso que devia repugnar a pessoas sensatas, sendo, no entanto, para almas excitáveis e sensíveis, um explosivo perigoso” (NIETZSCHE, 2005, p. 78).

Ademais, Nietzsche (2005) revela que Sócrates acredita que a arte não deve ser destinada ao filósofo, embora ela represente o símbolo da agradabilidade, não confere à verdade, sendo portanto destinada a quem não tem muita inteligência, tentações percebidas como antifilosóficas.

Por esse diálogo, vê-se como a arte pode ser entendida como um elemento perigoso, fogo que coloca em chamas verdades cristalizadas. Mais uma vez são as instabilidades um risco à verdade.

Fedro: – Queres dizer, amado Sócrates, que tua razão considera a dança como uma estrangeira, cuja linguagem ela despreza, cujos costumes lhe

parecem inexplicáveis, senão chocantes; ou até mesmo, totalmente obscenos?

Erixímaco: – A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo! (VALÉRY, 1996, p.45)

Nesta passagem, podemos encontrar em Valéry (1996) as palavras de quanto deixamos de escutar nosso corpo. Tal momento expressa a amargura em que o homem se encontra, enclausurado no silêncio, ocultando seus próprios sentidos, calando sentimentos e fazendo da sua existência um fragmento do nada, assim, “é terrível morrer de sede no mar. Vocês têm de salgar sua verdade a tal ponto que ela nem sequer mais – mata a sede?” (NIETZSCHE, 1992, p.70).

Buscando tal verdade e, ao mesmo tempo, querendo algo que não nos completa, criamos um mundo em total desarmonia porque valorizamos apenas uma das suas forças constituintes, ou seja, damos a essa força asas a mais do que a própria natureza lhe deu, como escreve Schiller (1995).

Dessa forma, ao colocarmos nessa relação com a verdade todos nossos esforços, esquecemos que, ao contrário, calamos nossas próprias forças, cuja relação com a vida se expressa de modo diverso. O frio e o mundo cálido instauram-se no corpo, na vida e na própria expressão humana.

Esse mundo é tido quando passamos a perceber o universo apenas pelas coisas explicáveis, o corpo – o cerne dos sentidos – fica negligenciado, já que tem seus impulsos sob ameaça por não serem verdades explicáveis.

Ao medo do desconhecido subjaz o medo de perder o controle, o medo de não mais dominar as regras desse conhecer. Assim, aceitar o que é invisível e inexplicável pode significar cair nas margens da inquietude humana.

Nietzsche (2005) explica muito bem isso, relatando que, no primeiro instante em que esse desconhecido torna-se visível, há logo uma antecipação de resumi-lo como “verdade”.

Volto, então, à analogia que Alves (2001) faz quando se refere à ciência. Assim, ele conta uma pequena história que se passa em uma aldeia às margens de um rio muito misterioso. Nesse rio e em torno dele acontece todo o desenvolver da história. Com água ora mansa, ora

agitada, o rio despertava a admiração e, ao mesmo tempo, o medo dos moradores da aldeia. Curioso com o universo muito desconhecido do interior de suas águas, um homem teceu uma rede, com a qual almejava capturar os seres que viviam nas profundezas. Conseguiu, então, um lindo peixe dourado. Sua ação – sobretudo sua “invenção” – causou muita admiração em todos os membros da aldeia. Foi, então, que se construíram diferentes conhecimentos sobre redes, peixes, tudo numa linguagem totalmente específica que os transformou numa aldeia onde todos sabiam desses assuntos. No entanto, não se percebeu que essa rede não era capaz de capturar todas as criaturas que aquele universo continha. Assim, o autor diz: “são criaturas mais leves, que exigem redes de outro tipo, mais sutis, mais delicadas. E, no entanto, são absolutamente reais” (ALVES, 2001, p.85).

Portanto, aqui, bastaria entender que não precisamos ver certas coisas para reconhecê-las como parte essencial da existência. Ou seja, não podemos fechar os canais dos nossos sentidos porque nos dizem de coisas não explicáveis, mas devemos tomá-los também como elementos reveladores de nós mesmos. Isso significaria travar a certeza de que o que nos compõe não é a oposição do binômio certo-errado, mas ver os possíveis diálogos das relações que produzem, numa dimensão estética.

Caso contrário, buscamos nessa “verdade” unidimensional, a forma única da justificativa de toda a existência e não nos damos conta de que a existência corresponde à natureza em sua plenitude, assim, “eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência” (SCHILLER, 1995, p. 41). Acorrentado, o homem se apega a uma insossa sabedoria, uma sabedoria fragmentada cuja ação pode nos revelar uma existência mutilada.

A insossa sabedoria para qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já teriam sido jogadas, porque todos os grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – essa insossa sabedoria reproduz tão-

somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 23).

Sabedoria essa que tem colocado os sentidos numa ordem anunciada que, cada vez mais, vem ditar e colocar o homem no profundo vazio. Vê-se, assim, num prelúdio que ecoa cada vez mais alto, o corpo a sofrer pela dissociação com os sentidos, pois, eles ditam o improvável, o não dito. O corpo – como reduto dos sentidos – é de tal maneira negligenciado e tomado como “inimigo” da verdade. Mal sabe-se que, tirando dele tal força, fecham-se assim os inúmeros canais e as magníficas “portas” da sensibilidade, o que dificulta uma ideia ampla de conhecimento, sobretudo quando se pensa no contexto da formação humana.

Por isso, é preciso dar voz e movimento a esses sentidos que pulsam implorando tanto por essa harmonia de presença, que não trava guerra, mas que concede a cada impulso um gesto de vida, um sentir e um sublime³¹ existir.

³¹ Trago esse termo como forma de reverenciar a dança, objeto deste estudo, como possibilidade de dispor um contato do homem com a categoria do sublime: Gil (2001) aproxima a dança ao sublime, pois, o movimento do gesto assemelha-se ao da imaginação, cujo trajeto é incapaz à ideia conceituar. Então, “os gestos do bailarino exibiriam assim, o esforço sempre frustrado (a precipitação) que visa atingir a velocidade máxima. O que explicaria porque é que a dança é tantas vezes descrita como uma arte do sublime” (GIL, 2001, p. 110). Em outro momento, Gil (2001) refere-se a uma ‘arte divina’, como bem coloca Valéry nos seus personagens, em “A Alma e a Dança”, sendo os seus movimentos semelhantes aos dos deuses “[...] existe um parentesco íntimo entre os micro-acontecimentos do devir-espaco, e as grandes forças que os mitos convocam” (GIL, 2001, p. 249).

Travar em si o sensível, impedindo que este não se mostre em cores vivas e privando-o de se revelar no todo da presença é cessar a dinâmica do movimento, é assumir uma existência onde a dança tem sua forma mutilada. Acredito que o canto é silenciado por uma natureza que, agora, nada diz, nada tem a falar, passando a representar, então, o abrigo, a casa do vazio.



O que não se sabe (ou evita-se acreditar) é que os sentidos não mentem (NIETZSCHE, 2000a). Mas insistimos em vê-los como inimigos, como se, com eles, arriscássemos uma verdade, uma ordem a ser trilhada. Perguntamo-nos que ordem e que perfeição queremos atingir? As que se colocam acima da morte dos nossos próprios sentidos?

Erixímaco: – Para curar um mal tão racional? Nada, sem dúvida, nada de mais mórbido em si mesmo, nada de tão inimigo da natureza, do que ver as coisas como elas são. *Uma fria e perfeita clareza é veneno impossível de combater. O real, em estado puro, paralisa instantaneamente o coração...* Basta uma gota dessa linfa glacial, para

distender numa alma os mecanismos e a palpitação do desejo, exterminar todas as esperanças, arruinar todos os deuses que estavam em nosso sangue [...]. O passado, num pouco de cinzas; o futuro, em pedra de gelo se reduzem. A alma surge diante de si mesma, como uma forma vazia e mensurável. – Eis então que as coisas tais quais são se juntam, se limitam, e se encadeiam do modo mais rigoroso e mais fatal... *Ó Sócrates, o universo não pode suportar, um só instante, ser apenas o que é. É estranho pensar que aquilo que é o Todo não possa ser suficiente assim mesmo!...* Seu pavor de ser o que é fez com que criasse e pintasse mil máscaras para si; não há outra razão para a existência dos mortais. *Porque existem os mortais? – Ocupam-se de conhecer. Conhecer? E o que é conhecer? – É assumir não ser aquilo que se é. – Eis então os humanos delirando e pensando, introduzindo na natureza o princípio dos erros sem limite, e essa miríade de maravilhas!...* (VALÉRY, 1996, p.53)³²

³² Valéry (1996, p. 51) traz esse diálogo no personagem de Erixímaco, médico que busca responder a seguinte pergunta de Sócrates: “[...] não conheces algum remédio específico, ou algum corpo exatamente antídoto, para esse mal dentre todos os males, esse veneno dos venenos, essa peçonha oposta a toda a natureza?”. Mas qual mal anunciava Sócrates? “O Tédio de Viver”, diz ele, um tédio perfeito, um puro tédio cujo desejo é o de se contemplar. Um tédio que tem como causa a clarividência, a vida encarada claramente. Posteriormente, o próprio Erixímaco vai anunciar que, oposto a tal estado, temos a embriaguez. Por esse diálogo, podemos sinalizar que o autor já anuncia a doença que acomete o homem, o tédio do conhecimento puro dissociado dos sentidos, a única verdade a ser atingida como um iluminar que cinde com o mundo do impulso dionisíaco, cuja característica é ser acometido pela embriaguez.

Diante desse universo criado, temos como superfície do nosso caminhar um silênciar do nosso corpo, o sensível que trava suas portas, deixando a casa à ausência, ao nada. O corpo deixa sua precária presença segmentada, a existência mutilada, uma linguagem a desejar.



Graças ao extraordinário exercício imposto ao intelecto pela evolução artística da nova música, *nossos ouvidos se tornaram cada vez mais intelectuais*. Por isso hoje suportamos um volume de som bem maior, muito mais “barulho”, porque estamos bem mais treinados do que nossos predecessores para escutar *a razão que existe nele*. Pois pelo fato de agora buscarmos imediatamente a razão, ou seja, “o que significa”, e não mais “o que é”, *nossos sentidos ficaram algo embotados*: embotamento que se revela, por exemplo, no domínio incondicional do sistema temperado; pois constituem exceção os ouvidos que ainda fazem distinções sutis, como entre dó sustenido e ré bemol. *Neste ponto nosso ouvido ficou mais grosseiro [...] De modo semelhante, alguns pintores tornaram o olho mais intelectual e*

ultrapassaram em muito aquilo que antes se chamava prazer das cores e das formas [...]. Qual a conseqüência de tudo isso? Quanto mais capazes de pensar se tornam o olho e o ouvido, tanto mais se aproximam da fronteira em que se tornam insensíveis: o prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis, o simbólico toma cada vez mais o lugar daquilo que é – e assim chegamos à barbárie por esse caminho, tão seguramente como por qualquer outro (NIETZSCHE, 2000b, p. 145-146, grifo nosso).

Para Nietzsche (2000a), a fórmula da decadência deve-se aos instintos combatidos, ou seja, o definhamento da vida pelo esmorecimento dos instintos, pondo-se a se distanciar dos instintos, o que degenera a sua natureza primeira. “Por toda parte os instintos estavam em anarquia; por toda parte estava-se cinco passos além do excesso [...]” (NIETZSCHE, 2000a, p.21).

Completando esse pensamento, Nietzsche (1992) nos conduz a pensar na possibilidade de considerarmos as inverdades, as incertezas, o indizível como importante ferramenta de formação. Dessa forma, estariam em dúvida – uma verdade no pequeno ponto de interrogação – alguns elementos essenciais da vida.

Vê-se, porém, o contrário, uma formação unilateral que sustenta a premissa de conceitos e verdades solidificadas premiando a supressão dos sentidos e reconhecendo, dessa maneira, a única forma de se desenhar os caminhos do homem. Sendo assim, os espaços de outras possibilidades são aniquilados, restando-lhe somente insistir em prosseguir existindo nesse único trajeto. Esquece-se ele que, perseguindo-o, fecham-se os caminhos cujas formas e sentidos dão voz à multiplicidade.

Corpo que deixa de ser fonte da ambivalência, da multiplicidade e de sentidos em pura expressividade e sofre pelo afastamento daquilo que lhe constroem, a sua própria natureza em consonância com sentidos, instintos que ao todo representam a terra como a sua mãe.

A humanidade se deteriora quando permite a excelência de um impulso apenas, deixa de se aproximar assim de outra força motiva que lhe compõe, dessa forma, lapida nela própria uma imagem desagradável, segmentada e vazia frente à própria completude. Para Schiller (1995,

p.44), este apreende uma aparência fugaz tomada pela compreensão de uma verdade capaz de ocultar os sentimentos, colocando-o na prisão dos próprios conceitos, o espírito vivo prende-se a uma carcaça verbal: “ainda que o mundo como um todo ganhe, portanto, com a formação separada das forças humanas, é inegável que os indivíduos atingidos por essa formação unilateral sofrem sob a maldição desse fim universal”.

O que ouvimos parte do que é segregado, a verdade que compomos parte de uma natureza mutilada que nos condena a um imenso vazio. “[...] como poderiam comprar tão caro uma verdade, que começa tomando-lhes tudo o que para eles possui valor?” (SCHILLER, 1995, p.50-51). De que verdade falamos? Da verdade que trava no homem a sua própria cisão, subtraindo dele a sua máxima potência? “E o que nos parecia antigamente como um suspiro profundo, partindo do núcleo do ser, diz-nos hoje: ‘deserto e vazio está o mar’” (NIETZSCHE, 2005, p.112).

Assim, para o autor, o conhecimento, como a certeza de uma única verdade, dispõe o homem à ilusão e, também, ao absurdo da existência. Assim, parece-me que Nietzsche eleva a verdade ao nível de uma real existência, ou seja, a verdade só tem significado para dignificar a existência.

Logo, podemos pensar numa verdade que venha a se revelar como invenção. Como relata Cordeiro (2008), a verdade para Nietzsche refere-se à forma de como nos dispomos, organizamo-nos e “criamos” o mundo. Assim, os sentidos não enganam o mundo, portanto, enquanto o mundo da verdade se opõe aos sentidos, ambos são suprimidos.

Vejo, aqui, a representação de um jogo capaz de queimar essa relação fraternal estabelecida pelos dois impulsos, queimando o potencial criativo, a energia vital humana.

É verdade que temos colhido; mas por que apodreceram e minguaram os nossos frutos? [...].
 Todos secamos [...].
 Todas as fontes secaram para nós, e o mar recuou.
 Oh! Onde haverá ainda um mar onde possamos nos afogar?
 Na verdade, estamos demasiado fatigados para morrer: despertos, continuamos a viver, em abóbadas sepulcrais, (NIETZSCHE, 2008, p. 183).

Manchas que marcam profundamente o homem que percorre caminhos, cujo destino é o distanciamento da sua natureza e da sua própria arte, e o que subsiste é o profundo vazio. Talvez, a própria arte já se degenere e, como diz Nietzsche (2000b), está prestes a brindar à sua morte e fixar-se em nossas lembranças, apaziguando nossas necessidades, ainda ardendo como luz a brindar nossos sentidos. Uma forma talvez de nos percebermos mais humanos (mesmo que no tempo só reste a lembrança). “O que há de melhor em nós é talvez legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos” (NIETZSCHE, 2000b, p. 153).

Um céu que reivindica o todo nele presente, que circunscreve uma humanidade mais atenta ao seu próprio brilho, àquilo que tem luzido de seus corações. Uma humanidade que faz jus aos seus próprios sentidos e que não mentem. É preciso dar voz a essa beleza contingente que não mascara e nem priva a humanidade de ser real, apreciando a existência como fonte potencializadora daquilo que a torna viva. Uma beleza que não tem compromisso com a felicidade, mas com aquilo que soa em seu dançar! Uma beleza que se põe entre o homem e o universo, na harmonia que, por fim, a constitui. Uma beleza que condiz com a aceitação do equilíbrio entre impulso e forma, sensibilidade e razão, e outros binômios.

Nietzsche acredita na arte enquanto possibilidade do homem não estar diante de sua destruição, cuja causa é a sua própria realidade. Ou seja, a arte como um processo utópico no sentido de projetar o homem a uma dimensão que o faz escapar da armadilha da sua própria existência.

Retraduzir o homem de volta à natureza; triunfar sobre as muitas interpretações e conotações vaidosas e exaltadas, que até o momento foram rabiscadas e pintadas sobre o eterno texto *homo natura*; fazer com que no futuro o homem se coloque frente ao homem tal como hoje, endurecido na disciplina da ciência, já se coloca frente à *outra* natureza, com intrépidos olhos de Édipo e ouvidos tapados como os de Ulisses, surdo às melodias dos velhos, metafísicos apanhadores de pássaros, que por muito tempo lhe sussurraram: “Você é mais! É superior! Tem outra origem!” – essa pode ser uma louca e estranha

tarefa, mas é uma *tarifa* – quem o negaria?
(NIETZSCHE, 1992, p.138).

É como se, pela arte, conseguíssemos atravessar a ponte e, neste momento, começássemos a pensar que a razão deixa de ser quando não vem com os princípios de uma natureza sensível. Em seu livro “Genealogia da Moral”, Nietzsche (2004, p.109) colabora dizendo se tratar de se pensar uma única razão possível. Assim diz: “[...] eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que conseguíssemos: como? – não seria *castrar* o intelecto?...”. Aqui, temos a compreensão de uma razão que não cinde com os instintos, mas, ao contrário, compõe-se com eles.

Ou seja, a razão nunca foi algo fragmentado, nem mesmo desenhou uma natureza segmentada. Ela é o que é, a única razão possível.

A razão, portanto, se expressa além do conhecimento objetivo, constrói-se juntamente com aquilo que “a olho nu” não percebemos. Assim, conforme diz Duarte Jr. (2001, p.32), há uma razão que une conceitos e particularidades, abstração e concretude, espírito e corpo, pensamento e sentimento. Para ele, a razão deve surgir a partir do saber obtido pela maneira como recebemos a sensibilidade do mundo.

[...] o real se aproxima e se oferece para o poeta como palavra, ele se faz palavra, e nesse fazer-se palavra faz também o poeta. Por isso, Nietzsche afirma que nunca teve escolha. O que aparece na linguagem originária não é conceito, porque é o que aparece como se nunca antes tivesse existido. O conceito é que existe já cristalizado, diante do qual o que ainda é desconhecido é subsumido, posto numa relação de correspondência e adequação. O que se oferece como símbolo desse desvelamento do real é o que nunca antes existiu, mas o abrir-se de uma perceptiva de ser (CORDEIRO, 2008, p.98).

Abre-se, assim, o ser diante da sua própria natureza, que revela um conhecer compondo-se em uma dimensão estética, compreendendo um conhecer sem oposições, na beleza em que essas oposições se articulam, assim “[...] quando lança luz sobre si, procurando se conhecer, o homem percebe que também uma sombra se projeta de si

mesmo [...]. Assim luz e sombra, superfície e profundo revelam sem oposição a estrutura de mundo” (CORDEIRO, 2008, p.175).

É com essa estética que podemos refletir sobre a possibilidade da formação, podendo o homem regressar para onde partiu: a sua própria natureza, e, nessa condição, ver a luz do vir a ser, e fazer disso o âmago de sua obra.

O momento inaugurador da sua constituição é o “instante” (“Augenblick”), que Nietzsche descreve em *da visão e do enigma* como portal em que se reúnem o passado e o futuro. Nesse portal, vida se mostra para o homem como sendo originariamente aquilo que eternamente retorna em uma possibilidade de ser, o que significa dizer que no homem se reúnem e se fundem o vir a ser, o tornar-se um modo de ser que se abre e que indica uma possibilidade futura e o ser, enquanto designação para a abertura de sentido que já tinha se dado (passado) e que arrebatou o homem, tornando-o propenso a vir a ser. (CORDEIRO, 2008, p.195)



4. PELOS PÉS DO DANÇARINO ZARATUSTRAS: PÉS QUE TECEM A DANÇA NA FORMAÇÃO NIETZSCHIANA

Zaratustra! Que nome é esse? Zaratustra! Como podem suas palavras tanto nos inspirar? Zaratustra! Tantas imagens, um longo caminho que, aos poucos, nos revela uma ampla visão do mundo que tanto quer anunciar. Um raio fulgurante acende, assim, essa quarta e última parte da pesquisa na imagem dessa figura, Zaratustra – um pássaro, Zaratustra – a criança, Zaratustra – o espírito livre, Zaratustra – a plena imagem do dançarino!

É assim que desejamos entrar neste último descortinar para melhor entender os pensamentos que percorrem o livro “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém”, ideais que sinalizam o projeto estético de Friedrich Nietzsche que, sobretudo, faz melhor refletir sobre a dança através da figura de Zaratustra. Traçamos, assim, algumas indagações sobre o personagem e o que ele tem a ver com a dança. Posteriormente, tentamos fazer certas incursões educacionais no projeto estético que Nietzsche nos apresenta, trazendo a dança como elemento essencial para se pensar a formação.

Neste livro, Nietzsche rompe com os limites da linguagem³³ e ousa deixar os dizeres não em formas conceituais, mas em forma poética, fazendo uso de aforismos e metáforas. Machado (1997) sinaliza que o livro é a tentativa de Nietzsche fazer a expressão artística, criando nela a temática filosófica trágica: “[...] é com o *Zaratustra* que ele atinge a maturidade, no sentido em que aparecem nesse livro pela primeira vez, ou são dessa época, os temas mais singulares, mais originais de sua filosofia” (MACHADO, 1997, p.18-19).

[...] a posição ímpar do *Zaratustra* está sobretudo em pretender realizar a adequação entre conteúdo e expressão, o que faz dele uma obra de filosofia e, ao mesmo tempo, uma obra de arte, o canto que Nietzsche não cantou em seu primeiro livro, e que permite considerá-lo o ápice de sua filosofia trágica (MACHADO, 1997, p.20).

Assim, é através dessa nova forma trágica que Nietzsche traz uma nova maneira de pensar. Para Nietzsche é necessário que aprendamos a

³³ Roberto Machado (1997) sinaliza que é nessa obra que Nietzsche traz a música à linguagem, resgatando assim a força da linguagem trágica.

pensar, sendo aqui que as metáforas tornam-se fundamentais na medida em que expressem novas formas de pensar; a sabedoria de colocar os próprios conceitos à prova vem sinalizar a possibilidade de não ver nos conceitos algo fixo, mas pondo-os também para dançar.

É assim que em “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém” encontramos a vontade de se reservar um espaço ao espírito dionisíaco em sua escrita, então, em “Ler e Escrever” temos o anúncio de que só se escreve com sangue, ou seja, só se escreve com espírito. Em nota, Santos (2008) sinaliza que esse sangue assume a conotação do espírito dionisíaco, o que significa escrever com espírito criador: “eu sigo novos caminhos e encontro uma nova linguagem; à semelhança de todos os criadores, cansei-me das línguas antigas. Meu espírito não quer já correr com sandálias gastas” (NIETZSCHE, 2008, p. 116).

Mas quem é Zaratustra?

Podemos pensar em Zaratustra, primeiramente, como a imagem de um profeta que vem sinalizar um projeto de elevação do homem, um profeta do Além-Homem. Por outro lado, pode-se assumir Zaratustra como a própria figura dos pensamentos do filósofo que anuncia uma caminhada árdua na qual os valores são questionados e reconstruídos, sinalizando assim toda a sua filosofia.

Assim Falou Zaratustra narra a história do aprendizado de Zaratustra como a história da “descida”, do “declínio” ou do “ocaso” de um herói trágico que segue uma trajetória marcada por dúvidas, angústia, terror, náusea, piedade..., mas termina com seu “amadurecimento”, no momento em que ele assume alegremente o pensamento trágico por excelência: o pensamento do eterno retorno, (MACHADO, 1997, p. 30).

Zaratustra, após longo tempo em meditação na montanha, desce a fim de anunciar Dionísio, pois viu no homem o definhamento de sua vida, quando este passa a negligenciar tal impulso. Quer anunciar a todos o deus Dionísio como uma unidade restaurada no próprio homem.

A figura mítica de Zaratustra aponta para a vontade do autor de expressar Dionísio, um deus que diz sobre o próprio Nietzsche: “[...] inexpressável e sem nome é o que constitui o tormento e a doçura de

minha Alma, e o que é também a fome de minhas entranhas” (NIETZSCHE, 2008, p. 53).

É noite; eis que se eleva mais alto a voz das fontes fervilhantes. E minha alma é também uma fonte fervilhante.

É noite; eis que se despertam todas as canções dos amorosos, e minha alma também é um canto de uma amante.

Uma sede está em mim, insaciada e insaciável, que busca erguer a voz. Um desejo de amor vive em mim, um desejo que fala a linguagem do amor. [...] mas minha solidão consiste em estar em volta de luz [...].

E como eu vos bendiria, até vós, pequenas estrelas cintilantes, vermes luzentes do céu! E a luz que me dais me encheria de felicidade!

Mas vivo encerrado em minha própria luz, reabsorvendo as chamas que jorram em mim, (NIETZSCHE, 2008, p. 145).

Zaratustra, assim, toma a alma como fonte fervilhante, traz esse canto como o amante que descobre a sede insaciável pela luz que cintila da estrela – a luz de Dionísio – e, assim, quer experimentar a própria sede, luz silenciosa que desperta o desejo de erguer a própria voz; está aí a fonte que nasce da própria beleza humana.

Sendo assim, Dionísio começa a descer da montanha decidido a também tornar-se homem, logo, a profundidade dele se apodera, a própria profundidade humana parece ser o seu alvo³⁴.

Eu quisera dar e repartir, até o dia em que os sábios entre os homens sintam-se alegres de sua loucura e os pobres de sua riqueza.

³⁴ Ramos (2008, p. 68) contextualiza a possível associação entre essa obra e o que tinha escrito em “A Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música”. Assim diz: “ser um com o todo, ser um com tudo o que vive e, em feliz esquecimento de si mesmo, retornar ao todo da natureza; esse é o ponto mais alto do pensamento e da alegria, é o ‘pico sagrado da montanha’, é o lugar da calma eterna, onde o meio-dia perde seu mormaço, o trovão a sua voz e o mar, fremente e espumante, se assemelha às ondas do campo de trigo. É impossível não perceber a semelhança entre essa concepção e aquela defendida por Nietzsche em Nascimento da Tragédia, na qual a música é considerada o meio para alcançar o Uno primordial, realizada através da superação da individuação”.

Por isso devo descer às profundidades, como tu durante a noite, astro exuberante rico, quando mergulhas abaixo do mar para levar a tua luz ao mundo inferior, (NIETZSCHE, 2008, p. 14).

No entanto, o anúncio não atinge a todos, ou melhor, nem todos são capazes de ouvi-lo e de vivenciar o mundo que ele confessa. Se pensarmos no subtítulo do livro – um livro para todos e para ninguém – já se pode deduzir uma contradição. Se, de um lado, ele pode falar a todos os indivíduos que almejam estar dispostos, por outro não tem palavras aos que não querem ouvi-lo, a “populaça”, como chama aos que estão cegos e dormindo, “mudado é Zaratustra; [...] despertou Zaratustra. Que queres agora entre os que dormem?” (NIETZSCHE, 2008, p. 15). Portanto, Zaratustra quer falar às almas atentas, aos que não dormem, aos ouvidos e almas sensíveis.

Um raio de luz veio até mim; de companheiros preciso eu, e vivos, não companheiros mortos, e cadáveres, que os leve comigo para aonde quero [...].

Um raio de luz veio até mim: não é à multidão que deve falar Zaratustra, mas a companheiros! Zaratustra não deve ser o pastor de um rebanho, nem o cão do pastor! (NIETZSCHE, 2008, p. 34).

Por isso, fala apenas aos que querem ouvi-lo, àqueles que desejam a vida em abundância. É à vida que implora Zaratustra, uma vida que suspira pela existência.

Zaratustra aproxima-se do homem porque vê nele a máxima afirmação da vida, faz do homem a sua âncora, o porto seguro, assim, todos os dizeres tem o intuito de anunciar esse homem como a mais alta inspiração. Assim, “se eu me pusesse em guarda contra o homem, como poderia ser o homem uma âncora para o meu barco?” (NIETZSCHE, 2008, p. 196).

Por isso, amar o homem é amar a própria vida, isso significa dar a ela a mais alta esperança: “que vosso amor à vida seja amor às vossas mais altas esperanças, e que vossa mais alta esperança seja o mais alto pensamento da vida” (NIETZSCHE, 2008, p. 71). Portanto, para o autor, o desejo da alma nobre não quer nada menos que a própria vida.

Para ele, a vida está associada à criação, está aliada aos Grandes Homens, ou seja, a vida no sentido dionisíaco. Portanto, o fogo dionisíaco da criação atinge o vale humano, e é apenas aos criadores que Zaratustra quer se unir, aos que são capazes de criar, colher e descansar; a eles quer levar os seus ensinamentos.

É assim que o livro nos conduz à máxima afirmação nietzschiana: o Além-Homem. Nietzsche (2008) ama o homem porque vê nele a transição, portanto, todo o sentido da existência humana anuncia esse Além-Homem: “ensinarei aos homens qual é o sentido de sua existência, quero dizer, o Além-Homem, o raio que deve jorrar da pesada nuvem humana” (NIETZSCHE, 2008, p. 31).

Zaratustra vem anunciar essa nuvem dionisíaca, capaz de trazer o raio que sinaliza ao homem o caminho para o Além-Homem: “vede: eu sou o anunciador do raio, sou uma pesada gota caída da nuvem; mas esse raio chama-se o Além-Homem (NIETZSCHE, 2008, p. 23).

Mas, o que vem a ser o Além-Homem de que trata Nietzsche? Para ele são as profundas almas que alcançam a plenitude do ser, uma espécie de homem humanamente acabado, no entanto, sem perder a conexão com o humano (NIETZSCHE, 2008), um caminho de Ariadna³⁵ cujo fim é o da liberdade, uma longa conquista humana. Aliás, Ramos (2008) já sinaliza que, para Nietzsche, liberdade e genialidade são indissociáveis.

Assim, o autor nos traz a necessidade do homem ser superado, ou seja, um homem na transfiguração que desejaria o caminho da criação, o constante devir, uma condição em cuja trajetória é preciso perecer, isto porque a própria condição humana está consigo.

[...] aqui, significa deixar de ser para ser; o devir que eleva o homem do que é para o que deve ser. Perecer, como homem, e alcançar depois a super-humanidade, já que a *humanidade* não era possível construir, por faltar ao homem, enquanto em tal estado, o ímpeto e a visão do mais alto (SANTOS, 2008, p. 94)

³⁵ Mario Ferreira dos Santos, em análise simbólica do livro “Assim Falava Zaratustra”, diz: “Ariadna, o amor de Dionísio, [...], é para Nietzsche a vida na ‘morte’[...]” (SANTOS, 2008, p.147).

Mas uma visão do mais alto, paradoxalmente, não perde o contato com o humano, a criação faz, ao mesmo tempo, o homem descobrir a sua humanidade. A criação que toma para si a humanidade: “[...] minha ardente vontade de criar me impulsiona sempre de novo para os homens; assim como o martelo é impelido para a pedra” (NIETZSCHE, 2008, p. 120).

A vida, querendo elevar-se, almejando horizontes, necessita também de resistência, ou seja, só haverá vida na medida em que a própria vida se suplantar (NIETZSCHE, 2008). Portanto, parece que o caminho para a grandeza sinaliza, ao mesmo tempo, para o abismo, e assim o próprio autor continua: “cume e abismo confunde-se hoje *num só!*” (NIETZSCHE, 2008, p. 205).

Pode-se entender aqui que, embora Zaratustra nos mostre o caminho para o Além-Homem, visa sempre essa elevação atada ao mundo terrestre, o mundano no homem, aliás, separá-los seria enfraquecer o próprio homem, “[...] quando nos desdobramos em dois, na verdade somos mais sós do que quando somos *um só!*” (NIETZSCHE, 2008, p. 210). Em suma, alto e profundo aparecem na obra como uma coisa só.

Zaratustra! – segredava-me em tom chocareiro,
silaba a silaba –, Rocha da sabedoria! Tu te
projetaste ao alto, mas toda pedra lançada *tem...*
que tornar a cair.

[...] Foste tu que te projetaste tão alto, mas toda
pedra lançada *tem que* tornar a cair (NIETZSCHE,
2008, p. 210).

Como uma pedra que se projeta para o alto e volta para baixo, como ações inseparáveis, Zaratustra elege os seus dois animais discípulos: a serpente, símbolo do mundano no homem, do terrestre, do corpo e do infinito; e a ave, símbolo do alçar voo, o homem na condição de Além-Homem. Ambos tornam-se unos.



O Além-Homem simboliza o homem que não nega o “sentido da terra”, ou seja, que não se compraz com esperanças ultraterrenas, mas trata do homem voltado para o viver terreno, ou seja, o corpo considerado como a essência mundana; é assim que “[...] o corpo fala por si mesmo” (PORPINO, 2001, p. 59).

Em sua peregrinação, Zaratustra não almeja mais que encontrar Dionísio; quando mais se eleva, mais escala o próprio universo do deus. Zaratustra e Dionísio confundem-se num só.

Ó, tu, céu claro acima de mim! Profundo! Tu abismo de luz! Ao contemplar-te estremeço de divinos desejos!

Erguer-me à tua altitude; eis para mim a profundidade! Encobrir-me em tua pureza: eis a minha inocência!

O deus oculta-se na sua beleza; assim tu revelas as tuas estrelas. Tu não falas; assim me anuncias a tua sabedoria (NIETZSCHE, 2008, p. 219).

É neste caminhar que Zaratustra quer afastar de si o que chama de espírito do Pesadume; com este espírito, a terra e a própria vida tornam-se pesadas, sendo assim, é o espírito cuja ação resiste ao movimento dionisíaco³⁶.

Zaratustra, portanto, é adversário da vida tomada como peso, quer ver nela a possibilidade de alçar voo, quer assumir em si a leveza, assim “[...] aquele que desejar ser leve como um pássaro deve amar-se a si mesmo [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 255). Parece aqui que Zaratustra fala da leveza aos que ainda não conhecem essa possibilidade, aos que desejam voar: “este é o ensinamento de Zaratustra ao dançarino, ao leve, ao que ama os saltos e as piruetas, para todos aqueles homens superiores que têm ainda ‘pés e corações pesados’³⁷” (GUERVÓS, 2003, p.93).

Tem-se, então, um Zaratustra na prontidão do voo, algo de pássaro, que deseja a leveza em si, ou seja, primeiramente ensina que é preciso abandonarmos o espírito do Pesadume, e só assim adotaremos a mobilidade que pode nos alçar aos ares. Mas, muito mais que isso, quer ensinar aos homens a possibilidade de voo, quer ver neles a esperança nascida.

Assim, “sustentado com coisas inocentes e com pouco, sempre pronto a voar, e impaciente por alçar vôo: eis como sou. Como não ter

³⁶ Nietzsche (2008, p. 255) revela-nos que tal espírito já nos toma desde quando somos pequenos. Assim, “é quase no berço que nos dotam de pesadas palavras, e pesados valores chamados ‘bem’ e ‘mal’ [...], e se os homens deixam aproximar de si as crianças é para impedi-las a tempo de se amarem a si próprias: tal é a obra do espírito do Pesadume. [...] – Se suamos, dizemos: ‘É verdade: a vida é uma carga pesada!’”

³⁷ Refere-se à quarta parte do livro, “Do Homem Superior”.

algo de pássaro?” (NIETZSCHE, 2008, p. 254). E, como pássaro, quer Zaratustra ensinar aos homens o espírito da leveza, tornando-se, dessa forma, Zaratustra a imagem do dançarino, “pois não é *necessário* haver coisas *além* das quais se possa dançar e delas libertar-se dançando?” (NIETZSCHE, 2008, p. 261).

Dança Zaratustra na imagem da esperança do homem criador, que quer elevar-se, falando de si, da sua própria criação.

Como poeta, como decifrador de enigmas, como redentor do azar, ensinei-os a serem criadores do futuro e a salvar com a sua atividade criadora tudo quanto foi.

Salvar o passado no homem e transformar tudo ‘o que foi’, até que a vontade diga: ‘mas eu quis que fosse assim! Assim o hei de querer!’ (NIETZSCHE, 2008, p. 262).

4.1 AFINAL, ZARATUSTRA É DANÇARINO?



Sim, reconheço
Zaratustra. Límpido é
o seu olhar, e os lábios
não encobrem nenhum
desgosto. Não se
aproxima daqui como
um bailarino?
(NIETZSCHE, 2008,
p. 15).

Zaratustra fala do corpo, Zaratustra fala do homem criador, anuncia o constante desejo de ser leve, é assim que a dança vem sinalizar um estado em que tais ações aparecem interligadas, ou seja, o desejo de ser leve e criador vem se configurar no corpo de quem dança.

Mas por que a dança é tão utilizada por Nietzsche? O que tem nela de peculiar para ser instrumento de sua própria expressão? Talvez a dança possa trazer à baila as coisas indizíveis:

Para falar das coisas supremas e inomináveis, para dizer o pensamento mais profundo, Zaratustra crê que o meio de expressão mais adequado é a dança, [...]. É uma linguagem muda, porque a verdadeira linguagem não deve ter a pretensão categorial de cingir o sentido das coisas, mas sim deve falar às coisas, ao mesmo tempo em que deixa que elas se manifestem por si mesmas. A linguagem muda da dança é a única linguagem adequada, e suas figurações, que se desenvolvem em inumeráveis

ondas de significado, e harmoniosamente refletem as seduções e os encantamentos de uma vida divinamente ambígua (GUERVÓS, 2003, p. 99).

A dança aparece, portanto, como recurso estético de Nietzsche, que se utiliza dela para anunciar o espírito dionisíaco e também a valorização do corpo. Zaratustra quer, com tais pressupostos, conduzir e ser conduzido, e é por esse motivo que expressa “que meus animais me guiem!” (NIETZSCHE, 2008, p. 35): a ave de Zaratustra anuncia a conquista do Além-Homem no encontro com Dionísio, já a serpente que se enrola traça o desenho do infinito. Zaratustra anuncia, com isso, a infinitude no corpo.

[...] essa insistência em utilizar o simbolismo da dança em seus escritos é outra maneira de exaltar e reivindicar o valor do corpo. Além disso, seria difícil entender as figuras de Dionísio, o coro, o sátiro, o espírito livre ou Zaratustra sem fazer referência ao seu modo de expressão mais peculiar: *a dança* (GUERVÓS, 2003, p. 83).

Em “Canção para dançar”, Zaratustra anuncia: “como poderia eu, jovens criaturas, ser inimigo de vossas danças divinas ou de vossos pés de jovens, de graciosos tornozelos?” (NIETZSCHE, 2008, p. 149).

Portanto, vê-se um Zaratustra que faz uma espécie de elogio ao corpo; torna-se então necessário ao homem estar atento a ele. O dançarino consegue atingir tal ideal quando põe seus músculos a ouvirem o sentir do mundo, é de tal forma que seu corpo se contrai e distende (GUERVÓS, 2003). Assim, é dançarino aquele que “[...] sabe auscultar seu corpo, o que sabe ser, ao mesmo tempo, da terra e do céu, o que conhece a embriaguez e o êxtase, [...] o que transfigura sua força e poder em graça” (GUERVÓS, 2003, p. 85).

Se, por um lado, Zaratustra consagra o corpo, pois o que ele ama é a virtude terrena (NIETZSCHE, 2008), por outro lado a dança preserva o devir. Assim, “Zaratustra desce como um *bailarino*. A dança é símbolo dionisíaco do devir (vir-a-ser), da transformação das coisas. [...] Sua atualização existencial é a criação” (SANTOS, 2008, p. 25).

No movimento dançado, temos sinalizado o ato criativo que lida com as diferentes transformações, com o reconstruir, arrumar, remodelar, em suma, o ato criativo que se constitui no vir-a-ser.

É por isso que a imagem do dançarino é de máxima importância a Zaratustra, pois representa a expressão de um deus do devir: “eu não poderia crer num Deus, se ele não soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2008, p. 59). Nesta expressão, está a imagem do deus no qual Zaratustra crê, um deus que continuamente se refaz, portanto, criador.

Mas quem é o criador para Nietzsche?

Zaratustra revela que o criador é aquele que quebra suas tábuas de valores, e ele não está na multidão. Dessa forma, Zaratustra solicita para que o homem busque o criador. É no homem que Nietzsche (2008) quer buscar esse espírito criador:

A alma mais vasta, aquela que traz em si o maior espaço para correr, extraviar-se e errar; a alma que traz em si o máximo da necessidade, que por prazer se precipita no azar, a alma plena de ser e que se submerge na corrente do devir, a alma que possui tudo, e ademais se lança voluntariamente no querer e no desejo, a alma que foge de si mesma, a fim de se encontrar no mais amplo círculo; a alma mais sensata, a quem a loucura convida mais docemente, a alma que se ama mais a si mesma, na qual todas as coisas têm o seu fluxo e o seu refluxo [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 273).

É esta a alma de Zaratustra – o dançarino de alma vasta que deseja elevar-se juntamente com outros também do mesmo ímpeto. Assim, os ensinamentos de Zaratustra penetram nos espíritos prisioneiros e como rajada de vento liberta a partir do espírito criador, “e é só para aprender a criar que precisais aprender!” (NIETZSCHE, 2008, p. 270).

Zaratustra cria e dança a partir da própria vida, é com a vida que ele quer dançar, vida que faz com que seus pés se agitem, pois, tem o dançarino o ouvido nos pés, cujo som da vida é capaz de perceber, logo, os pés de Zaratustra estão dispostos a escutar e a dançar a vida:

Tu dirigiste um balouçante olhar aos meus pés, doridos de dançar, aquele olhar que acaricia, e que me ria, e me inquiria.

Só duas vezes agitaste com as mãozinhas as tuas castanholas, e os pés balouçavam ébrios do furor da dança.

Os calcanhares erguiam-se; os dedos escutavam para te compreender; pois o dançarino tem os ouvidos nos dedos dos pés.

Saltei ao teu encontro; tu retrocedeste ante ao meu impulso, e as manchas de teus cabelos flutuantes, na tua fuga, pareciam línguas serpeantes que vinham até mim.

[...]

Com lânguidos olhares me mostras caminhos tortuosos; por esses tortuosos caminhos, meu pé aprende todas as espécies de astúcias.

[...]

Era uma dança por montes e vales! (NIETZSCHE, 2008, p.292-293).

O dançarino Zaratustra quer trazer a vida impressa na dança, ou vice-versa, ao passo que Nietzsche (2008) revela-nos, através do personagem Zaratustra, considerar perdido o dia em que o homem não tenha dançado.

Dançar, portanto, é trazer ao movimento a força que gera a própria vida, como já menciona Duncan (1986, p. 159): “no fim de contas, que é a arte senão uma pálida imagem da alegria e do milagre da vida?” Dançar é abrir todos os canais receptivos do corpo e aceitar-se em constante movimento, assim, posso concordar com Vianna (1990) quando diz que todos somos bailarinos da vida.

“Que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida, tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la? [...]. Dançar a vida não seria, antes de tudo, tomar consciência de que não apenas a vida, mas o universo é uma dança, e sentir-se penetrado e fecundado por esse fluxo do movimento, do ritmo, do todo? (GARAUDY, 1980, p.13-25).

É na dança que podemos contemplar o que existe em nós, estarmos diante da arte que expressa a nossa existência. Aliás, é característica da arte dar oportunidade de podermos expor o quanto de ator, bailarino, poeta temos (NIETZSCHE, 2005). Em “A Gaia Ciência” encontramos: “[...] não podemos nós mesmos ser os poetas de nossas

vidas? Podemos aprender com os artistas esta ‘arte de se pôr em cena para si mesmo’ [...]” (LOPONTE, 2003, p.74).

A dança, assim, expressa esse vínculo educacional quando por meio dela pode o dançarino estabelecer uma relação corporal com a totalidade da existência (LABAN, 1990). Como diz Guervós (2003), através da dança pode a vida penetrar no corpo, um estado que permite ao sujeito conhecer a exaltação. É, nesse instante, que o corpo se eleva com a dança.

Eleva-se Zaratustra na medida em que dança, em que suas asas tornam-se leves, na medida em que é pássaro criador: “eu, Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, o que agita as suas asas, pronto para voar, cúmplice de todos os pássaros, ligeiro, ágil, em sua bem-aventurada despreocupação [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 367). Assim, apenas uma arte dançante cujas características sinalizam à leveza e a agilidade que pode o homem escalar ao cimo mais alto (GUERVÓS, 2003).

Zaratustra, rumo à subida, é o verdadeiro dançarino buscando a leveza que compreende suas ações, dança com o coração em êxtase de ouro e de esmeraldas, quer tornar tudo leve, sua virtude, portanto, é tornar todo o corpo dançarino: “e se meu alfa e ômega é tornar leve tudo quanto é pesado, tornar dançarino todo o corpo, e pássaro todo o espírito: na verdade, é assim meu alfa e ômega” (NIETZSCHE, 2008, p. 300).

Zaratustra lança asas ao seu próprio céu, sua leveza lança-se em todos os sentidos, para traz, para frente, uma sabedoria cintila a dizer que já não há nem alto nem baixo. É Zaratustra, dançarino e espírito livre, que visualiza novas possibilidades:

Bendito seja esse espírito de todos os espíritos livres, a tempestade risonha que sopra o pó nos olhos de todos os pessimistas e de todos os ulcerados [...].

Quantas possibilidades permanecem ainda [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 368).

O espírito livre, o espírito adotado pelo dançarino, é aquele que o põe numa compreensão de mundo cuja cena é concebida pela mobilidade, e tal é a alegria conquistada: a alegria que nasce da liberdade dançarina. Liberdade posta naquele que constantemente

destrói e cria, naquele que assume para si a iniciativa da mudança, cujos caminhos podem, muitas vezes, ser árduos e até cruéis.

4.2 INCURSÕES EDUCACIONAIS NO PROJETO ESTÉTICO DE ZARATUSTRA

Neste instante do trabalho, propomos por em evidência certas indagações educacionais suscitadas a partir de um projeto estético, distinguido na obra “Assim Falava Zaratustra: um livro pra todos e para ninguém”. É assim que queremos sinalizar certo ideal perseguido e confirmado por Nietzsche nesta obra. Dessa maneira, apresentamos como a dança relaciona-se diretamente com o projeto educacional a ser pensado.

Primeiramente, torna-se necessário exprimir que Nietzsche jamais propõe um único caminho a ser perseguido e, pensando a educação, isso já nos coloca numa revelação. Igual aos caminhos que Zaratustra desbravou, estamos diante de múltiplos caminhos que podem nos revelar infinitos significados. Essas possibilidades nos permitem refletir também sobre uma formação posta em diferentes direções.

“Cheguei a minha verdade por muitos caminhos e de muitas maneiras; usei mais de uma escada para alcançar a altura de onde os meus olhos olham os longínquos espaços.

Foi sempre contrariado que perguntei pelo caminho. – Sempre me repugnou fazê-lo. Sempre preferi interrogar os próprios caminhos e experimentá-los.

Experimentar e interrogar: é a minha maneira de avançar, e, na verdade, é preciso *aprender* a responder a semelhantes perguntas.

[...]

‘Este é agora o meu caminho: onde está o vosso’. Era o que eu respondia aos que me perguntavam ‘o caminho’. Que o ‘caminho’, na verdade... o caminho não existe” (NIETZSCHE, 2008, p. 258).

É aqui que podemos perceber que o caminho, enquanto uma única verdade, não existe para o autor, pois quer ele falar das possibilidades que se tem quando se resolve experimentar diferentes caminhos, a experiência adquirida e conquistada quando se permite ser contagiado por esse espírito que quer interrogar e desbravar.

É assim que pode a dança representar a diversidade desses caminhos, pois, inserir-se nela significa abdicar da certeza prevista e migrar a um mundo desconhecido, onde o homem está diante do não dito, do oculto. Dessa forma, podem os movimentos dançados se assemelhar ao mundo poético.

E nessa existência de uma nova forma de conceber o mundo é que o nosso ser se dirige para aspectos até então despercebidos: “de repente, me dava conta de que estávamos redescobrimo o óbvio – ou a nossa grande incapacidade de, no dia-a-dia, nos fecharmos para as sutilezas (ou poesia) da vida” (VIANNA, 1990, p.140). É um novo espaço que se cria.

Estamos diante de um espaço onde os caminhos não se opõem, ou seja, direciono os olhares para uma dança que sinalize a possibilidade para um educar, cujo empenho seja fazer da vida não um espaço onde as forças se contrapõem, mas sim articulam-se. Uma forma de poder ver também na educação a vida como um poetizar. A dança sinaliza para a educação quando nela é possível declarar a própria vida, ou como menciona Nietzsche (2005), a vida posta como obra de arte. Assim:

Compreender a experiência estética do corpo que dança e vivê-la plenamente é, portanto, poder abrir novos caminhos para a compreensão não-fragmentada da existência humana, levando à Educação uma concepção de ser humano que possa transcender a visão dicotomizada ainda predominante (PORPINO, 2001, p.109).

Zaratustra nos traz a possibilidade de ver o próprio caminho em diferentes perspectivas. Dessa forma, as contradições que aparecem na própria figura do dançarino Zaratustra, parecem estarem no caminho do personagem como forma de sinalizar que já foram resolvidas.

Sua projeção para o Além-Homem parte da superação individual, porém não individualista, pois, para Nietzsche (2008), só quando o homem amar a si mesmo será ele capaz de criar uma sociedade ética e nobremente livre: “[...] mas saabei em primeiro lugar *amar a vós mesmos*, mas amar com grande amor [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 228).

É preciso aprender a amar-se a si próprio, é a minha doutrina, com um amor íntegro e são, a fim de aprender a ficar-se em si mesmo [...].

E não é um mandamento para hoje nem para amanhã este de *aprender* a amar-se a si mesmo. É, pelo contrário, a mais sutil, a mais astuta, a última e a mais paciente de todas as artes (NIETZSCHE, 2008, p. 255).

Assim, quando pensamos na sociedade, percebemos que Nietzsche (2008) parte do pressuposto de que os homens não são iguais, nem quer que se tornem iguais, “e não convém que tal se tornem! Qual seria pois o meu amor ao Além-Homem se tivesse outra linguagem?” (NIETZSCHE, 2008, p. 139).

E assim Zaratustra expõe, na imagem do dançarino, certo projeto estético que explica a possível formação que prevê:

Uma formação que revele a importância do corpo

Zaratustra é o dançarino que fala essencialmente do corpo, é nele que quer se espelhar e é por ele que quer se expressar, afinal é o dançarino Zaratustra, num misto de corpo e ensinamentos, a nos revelar a dança das palavras.

Zaratustra, ao pronunciar o seu propósito para o homem, designa o Além-Homem, aquele que fala do sentido da terra, ou seja, aqui o corpo pode ser associado como fenômeno essencial à formação. É no corpo que devemos depositar nossas esperanças. Aqui, o corpo é fonte de uma revelação de sabedoria e, por isso, ele leva consigo a própria vida. Ignorar isso é perecer:

Outrora tinha a alma um olhar de desdém para o corpo; e nada era superior a esse desdém. Queria a alma um corpo magro, horrível, consumido de fome! Julgava assim libertar-se dele e da terra!

Ó! Essa mesma alma era magra, horrível e consumida de fome. E a crueldade era o deleite dessa alma! (NIETZSCHE, 2008, p. 19)

Portanto, conceber o corpo é peça importante do aprendizado para aquele que quer seguir o caminho do Além-Homem. Nietzsche (2008) expressa que apenas os que têm ouvidos agudos são capazes de ouvir o corpo, são eles os que podem ouvir os sopros de adejos a transmitir uma boa mensagem, “na verdade, a terra se fará algum dia um

lugar salutar. E já a envolve um perfume novo, um eflúvio de saúde, e uma nova esperança” (NIETZSCHE, 2008, p. 111).

O corpo aqui anuncia o impronunciável e é, portanto, fundamental estar atento ao momento em que ele quer se comunicar; assim:

Meus irmãos, estai atentos às horas, sejam quais forem em que vosso espírito quer falar em símbolos [em movimentos dançados]: então é esta a hora em que nasce a vossa virtude. Então é quando vosso corpo se eleva acima de si mesmo, e ressuscita. Sua alegria arrebatava o espírito que se torna criador [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 109).

É neste momento que pode nascer a dança, ou seja, na medida em que o corpo é elevado a fenômeno a se anunciar, é este o corpo criador. Assim, o dançarino escuta o seu espírito, que quer se pronunciar em símbolos, é o seu corpo que leva esses símbolos como fonte de expressão. Também, ele descobre o mundo pelo corpo viajando pelos próprios signos, assim, o dançarino é capaz de ler o mundo. Larrosa (1996, p.154) desvenda essa leitura ao fazer uma possível viagem: “Na metáfora da viagem, ler é como viajar, como seguir um itinerário através de um universo de signos [...]”.

Como pensar esse itinerário coreográfico? Como seria essa leitura de mundo, utilizando o corpo como principal instrumento?

Pensar uma coreografia sinaliza primeiro reconhecer o corpo diante de uma nova forma de conceber o mundo, aprender a afirmar uma nova possibilidade de se relacionar com o mundo, com a própria vida, reconhecendo nela novos valores essenciais para que a expressão seja afirmada no corpo.

É pelo corpo dançante que é possível elevar a vida, é tal corpo que Zaratustra assume como o ‘Eu’ cujas ações são eternamente criadoras:

Sim; este Eu, cheio de contradição e erros, é ainda o que fala mais lealmente de seu ser, esse Eu que cria, que quer e que julga, esse Eu, medida e valor das coisas.

E este ser lealíssimo, o Eu, fala do corpo, e que quer o corpo, mesmo quando sonha e divaga e revolteia com as asas partidas.

[...]

Quanto mais aprende, mais encontra palavras para expressar louvores ao corpo e à terra (NIETZSCHE, 2008, p. 48).

A virtude terrena – daí, a importância do corpo – simboliza a morada do dançarino Zaratustra, é assim a terra como um pássaro que “[...] construiu seu ninho em mim [...]” (NIETZSCHE, 2007, p.53). Concomitantemente, significa a terra o eterno repouso do homem.

Uma formação que preserve o espírito dionisíaco

O dançarino Zaratustra encontra, em sua dança, Dionísio, o deus que dirige os seus passos e movimentos. Um deus que concede a ele a leveza inesgotável da alma. Tem assim, o seu pulsar, a sua força em Dionísio.

Mas quem é Dionísio?

Quem sou eu? Suave lira, cheia de embriaguez; uma lira da meia-noite, um hino plangente que deve falar diante dos surdos, Homens Superiores. Que vós outros não me compreendeis!

[...]

A velha e profunda Meia-Noite ruma em sonhos a sua dor e ainda mais a sua alegria: pois se a dor é profunda, *a alegria é mais profunda do que o sofrimento*³⁸ (NIETZSCHE, 2008, p. 391).

Zaratustra sinaliza para a necessidade de o homem conceber o espírito dionisíaco tal qual anuncia a si mesmo. O dançarino está assim, diante de uma nova fonte, uma fonte que jorra o que vem do profundo. Assim, pode-se dizer que está ele diante de um novo mundo, “[...] é um novo bem e mal! Verdaderamente é um novo murmúrio profundo, e a voz de uma nova fonte! [...] um sol dourado, e, em torno dele, a serpente do conhecimento” (NIETZSCHE, 2008, 109). Vê-se, assim, o dançarino contagiado pela fonte que faz o seu próprio corpo jorrar (BADIOU,

³⁸ Aqui, Nietzsche (2008) trata de expressar que para quem diz ‘sim’ à alegria, diz também ‘sim’ a todas as dores. É tal a alegria que quer a eternidade.

2002), entregando-se, ademais, a ouvir o murmúrio silencioso; o homem arrebatado pelo símbolo dionisíaco.

Esse símbolo devolve ao homem o sentimento de unidade, é o homem reconciliado com a natureza, isto é, a reconciliação do homem com os outros homens, em suma, surge aqui o sentimento místico de unidade (MACHADO, 1997).

É assim que o dançarino em contato com Dionísio aprecia a imensidão do mar. O mar, como símbolo dionisíaco, impele o homem ao mundo desconhecido, põe ele a conhecer intensidades sem limites, é Dionísio a assegurar que suas forças sejam contagiadas pelo seu poder.

Se eu amo o mar, e tudo quanto ao mar se assemelha, e se o amo sobretudo quando me contradiz com mais furor,

Se trago em mim essa paixão investigadora que impele a vela para a terras desconhecidas; se há na minha paixão um tanto da paixão do navegante, se alguma vez a minha alegria exclamou: 'desapareceu a terra; caiu agora a minha última cadeia,

Em meu redor agita-se a intensidade sem limites; longe de mim cintilam o tempo e o espaço; vamos! Coragem, velho coração!' (NIETZSCHE, 2008, p. 299).

É navegando nesse mar que Dionísio propõe ao dançarino experimentar a sua própria coragem, que o levará ao conhecimento de si mesmo. Dança o dançarino a falar do mundo, do corpo, das paixões, do sofrer, enfim, daquilo que lhe faz ser. Dança o dançarino na sua mais nova fonte, é nela que encontra a sua força, na plena embriaguez:

Todos os modos mais diversamente condicionados da embriaguez ainda possuem a força para isso: antes de tudo, a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e originária forma da embriaguez. Da mesma forma, a embriaguez que nasce como consequência de todo grande empenho do desejo, de toda e qualquer afecção forte; a embriaguez da festa, do combate, dos atos de bravura, da vitória, de todo e qualquer movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certas influências

meteorológicas, por exemplo a embriaguez primaveril; ou sob a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada. – *O essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude* (NIETZSCHE, 2000a, p.70, grifo nosso).

É na embriaguez que Dionísio toma o corpo como forma de produção de conhecimento. É, nesse estado, que o homem transforma as coisas, gozando a si mesmo enquanto perfeição (NIETZSCHE, 2000a).

Uma formação que revele a profundidade do homem

Para o homem desejar o caminho para o Além-Homem, deve primeiramente mergulhar na sua própria profundidade. Santos (2008) sinaliza que o homem declina na medida em que ele ascende para o Além-Homem.

O dançarino Zaratustra busca a alma, a profundidade está no desejo da sua própria alma: “amo aquele cuja alma é profunda, até em sua ferida, e que pode morrer de qualquer acidente, porque é de boa vontade que passará a ponte³⁹” (NIETZSCHE, 2008, p.23).

Zaratustra quer entender a elevação do homem, aquele que é capaz de executar o mergulho no abismo de si mesmo: “eu, como estou no alto, desço o meu olhar” (NIETZSCHE, 2008, p. 59).

É também descendo o olhar, submergindo no abismo, que o dançarino descobre o seu maior tesouro, quer ser transformado nessa descoberta e põe-se a dançar como quem já aprendeu a ler um pouco de si mesmo e quer escrever a própria dança que está em seu ser.

Escrever (e ler) é como submergir num abismo em que acreditamos ter descoberto objetos maravilhosos. Quando voltamos à superfície, só trazemos pedras comuns e pedaços de vidro e algo assim como uma inquietude nova no olhar. O escrito (e o lido) não é senão um traço visível e sempre decepcionante de uma aventura que,

³⁹ Em nota, Santos (2008) designa que a ponte é, para Nietzsche, o que liga a humanidade à super-humanidade

enfim, se revelou impossível. E, no entanto, voltamos transformados. Nossos olhos apreenderam uma nova insatisfação e não se acostumam mais à falta de brilho e de mistério daquilo que se nos oferece à luz do dia. E algo em nosso peito nos diz que, na profundidade, ainda resplandece, imutável e desconhecido, *o tesouro* (LARROSA, 1996, p.161, grifo nosso).

É preciso que o dançarino fale do tesouro na descoberta do próprio abismo. Para Nietzsche (2008), o gélido conhecimento do profundo traz consigo as fontes mais secretas do espírito. Aqui, Nietzsche (2008) revela que a verdade está no ser e é o próprio ser. Torna-se necessário, portanto, captar o ser e desvelá-lo do véu que o oculta. O desejo pelo conhecimento gelado é destinado às almas ardentes.

É nesse momento que, revela Nietzsche (2008), pode o homem deparar com seus monstros, estabelecer contato com seus próprios monstros e passar até mesmo a amar os seus monstros.

Nietzsche (2008) revela-nos que nem todos estão preparados para tal declive, aliás, “[...] é o declive que aterroriza! O declive, de onde o olhar se precipita para o *fundo*, enquanto a mão busca estender-se para *cima*” (NIETZSCHE, 2008, p. 195). Mas, para o autor, os grandes espíritos preservam a coragem⁴⁰ e a audácia.

O maior mal é necessário para o maior bem do Além-Homem.

[...]

Só assim cresce o homem até a altura em que o raio o fere e o aniquila! Há suficiente altura para o raio! (NIETZSCHE, 2008, p. 360-361).

Assim, o conhecimento para Nietzsche (2008) é a profundidade medida na sua altura. Para o dançarino Zaratustra, aquele homem transformado em pássaro deve conhecer o seu abismo. É aos vales que quer descer a alma de Zaratustra, em suas palavras existe o desejo de se precipitar e alcançar esse profundo.

⁴⁰ “[...] coragem tem aquele que conhece o medo, mas *domina* o medo; o que vê o abismo, mas com *altivez*. Quem vê o abismo, mas com olhos de águia; quem se *prende* ao abismo com garras de águia: este tem coragem” (NIETZSCHE, 2008, p. 360).

Ah! Mar triste e negro abaixo de mim! Ah! Negra e sombria dor! Ah! Destino e mar! É para vós que preciso *descer!*

Estou diante da minha mais alta montanha e da minha mais longa peregrinação; eis por que é preciso descer mais abaixo, descer como nunca desci! Na mais baixa dor que nunca desci (NIETZSCHE, 2008, p. 207).

Aqui, parece que cume e abismo coincidem, um justifica-se no outro, aliás, Zaratustra já nos revela que as mais elevadas montanhas surgem do mar, ou seja, é da profundidade suprema que se pode chegar aos mais altos montes.

É assim que lança o olhar aos mares longínquos, o próprio mar torna-se representação da ação dionisíaca que leva o homem ao profundo e ao eterno, tal longinquidade é sinal da esperança do Além-Homem, desse modo, o desejo de criar o Além-Homem deve ser, ao homem, o desejo da melhor criação⁴¹.

É nessa máxima criação que pode o homem estar diante da luz: “ó felicidade! Tu te aproximas, ouço tua voz. Meu abismo *falou*, minha última profundidade surge à luz!” (NIETZSCHE, 2008, p. 282).

É a luz da criação desperta no dançarino que o faz ressurgir da sua profundidade rumo à elevação ao Além-Homem. É a criação que o faz sair do abismo transformado a dizer do tesouro que lá encontrou.

⁴¹ Para o autor, o Além-Homem é a obra mais completa.

Por uma formação que preserve o espírito da criança: um espírito leve, do espírito livre e do devir



O dançarino Zaratustra tem espírito de criança, cuja significação simboliza a própria atividade criadora; Nietzsche (2008) traz à baila a inocência criadora, que ressurge “[...] límpida, liberta dos limites. É a ingenuidade necessária, por exemplo, ao artista para poder criar” (SANTOS, 2008, p. 15).

Mas o que é o espírito da criança a que Nietzsche (2008) refere-se na obra?

Na primeira parte do livro, em “Das Três Metamorfoses”, Nietzsche (2008) explica a transfiguração dos espíritos. O primeiro deles é designado como Espírito do Camelo, porque carrega sobre si o peso do mundo, assim, “[...] tornado besta de carga atira sobre si todos esses pesados fardos [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 40). Será que Zaratustra está novamente diante do espírito do Pesadume? Para o autor, o espírito do Camelo sinaliza o “tu deves”. Assim, é concebido como o espírito paciente cujo prazer consiste em gozar a própria força (SANTOS, 2008).

O espírito tornado leão é a metamorfose que dá ao homem o direito de ele gozar a sua liberdade, assumindo como dragão o “tu deves” concebendo, agora, o “eu quero”. É assim que o leão assume o símbolo do poder, da independência e do querer dionisíaco, é o que nos diz Santos (2008). Vê-se, assim, um espírito que simboliza a liberdade do homem.

[...] a liberdade para a criação nova, isso pode o poder do leão.

[...] conquistar sua própria liberdade, o direito sagrado de dizer não, até ante o dever, para tanto, meus irmãos, é preciso ser leão” (NIETZSCHE, 2008, p. 41).

Por fim, e aqui nos atemos, estamos diante da última metamorfose, caracterizada pelo Espírito da Criança: “inocência é a criança, o esquecimento, novo começar, jogo, roda que gira sobre si mesma, primeiro movimento, santa afirmação” (NIETZSCHE, 2008, p. 42).

A criança que carrega em si a inocência, assim, tem juntamente a vontade de engendrar: “onde há a inocência? Lá onde há vontade de engendrar. E aquele que deseja criar o que ultrapassa é aos meus olhos aquele cujo querer é o mais puro” (NIETZSCHE, 2008, p. 167).

A criança que quer ganhar o mundo como santa afirmação é o próprio homem criador, é o dançarino que sabe brincar como criança. A criança que, igual ao dançarino, concebe o seu brincar – dançar – como um eterno ato de devir. Assim, igual a ela, o dançarino está sujeito a desfazer, mudar, retornar, em suma, o seu brinquedo é o próprio jogo. Ademais, é a criança disposta a sempre recomeçar, a trazer à baila uma nova criação.

Na verdade, meus irmãos, para brincar o brinquedo dos criadores é necessário ser uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade; tendo perdido o mundo, quer ganhar para si o seu mundo” (NIETZSCHE, 2008, p. 42).

Assim, o espírito da criança concebido como peça fundamental dionisíaca dá ao homem o contato com o brinquedo, com o jogo da própria criação. Um brinquedo cujo significado não tem porquês, ou seja, a inocência no seu próprio significado: o nascer da espontaneidade, o espírito tornado criança.

É assim que deseja estar Zaratustra, o dançarino que é a imagem da criança. Primeiramente, a dança é a inocência porque é esquecimento, assim já nos diz Badiou (2002), que a dança é um corpo que esquece a prisão, o seu peso. Zaratustra, um dançarino que pretende, agora, tornar os homens a figura desse espírito, deseja ser o espírito

criador e livre, ganhando para si o seu mundo. O espírito criador agora dança! Assim, “quebrai as vidraças antes, e saltai para o ar livre!” (NIETZSCHE, 2008, p. 75).

É assim que o corpo dança descobrindo o próprio ritmo, o ritmo do próprio universo. Um espírito livre que se apresenta na grandeza da alma encontrada, por exemplo, na imagem da dançarina Isadora Duncan, um espírito tornado criança, um espírito livre:

“[...] ele vai até a alvorada do mundo, ao tempo em que a grandeza d’alma encontrava plena expressão na beleza do corpo, quando o ritmo do movimento correspondia no ritmo ao som, quando a cadência do corpo humano não se distinguia da cadência do vento e do mar [...], quando a pressão de seu pé sobre a relva não se diria mais do que uma folha que cai acariciando a terra [...] quando o sacrifício ou a paixão se exprimiam ao ritmo da cítara, da harpa ou do tamboril [...] é que todas as impulsões fortes, grandes e boas da alma humana se transmitiam do espírito ao corpo em perfeita harmonia com o ritmo do universo” (DUNCAN, 1986, p. 182).

Está sinalizado, assim, o espírito livre que quer conceber em si a dança a expressar a mobilidade da sua própria alma, uma dança associada ao espírito da criança que deseja as infinitas transformações: “que o corpo que dança seja, também, a dança que é corpo lúcido, lúdico e transformador” (BARRETO, 2004, p. 126).

É este espírito de criança do dançarino que sinaliza em si um deus de espírito livre, deus que quer dançar, fonte do eterno devir. Pois, é o dançarino que se dispõe a fazer da realidade uma brincadeira, dizendo ‘sim’ à vida, tal expressão de vontade de vida é uma dimensão estética da filosofia de Nietzsche. A dança aparece pretendendo uma espécie de leveza, ligeireza, uma agilidade que parece ser vivida no espírito da criança. É a dança que sinaliza para os lugares cujo alcance perpassa além dos lugares comuns, os códigos da normalidade e da repetição.

E se Deus for solto, criança, malabarista, dançarino, mulher, ou seja, se Deus for tudo isso que já se pode dizer que ele poderia muito bem ser?[...] E se ele fosse em princípio livre, de uma

liberdade exemplar, tão livre que seria o ser das surpresas, dos imponderáveis? E se ele fosse a fonte da criatividade, do novo e não da repetição? (PESSANHA, 1997, p.25).

É assim, que surge no dançarino Zaratustra a imagem do deus do devir, constantemente mutável, capaz de criar:

Tenho a visão de onde todo o devir me parecia danças e travessuras divinas, onde o mundo liberto e impetuoso refugiava-se em si mesmo; como um eterno fugir e procurar de inumeráveis deuses, que encontraram prazer em contradizer-se, depois se entender, e afastarem-se outra vez (NIETZSCHE, 2008, p. 261).

Logo, a imagem da criança anuncia um deus no homem, ou seja, o próprio homem concebe esse deus. Assim, o dançarino Zaratustra é a criança prestes a descobrir a liberdade da alma dionisíaca: “agora sou leve, agora vôo; agora me vejo no alto, acima de mim, agora um Deus dança em mim” (NIETZSCHE, 2008, p. 60).

Por uma formação que permita a transmutação dos valores

A formação de criadores para Nietzsche requer a aceitação de que o homem necessita de mudanças contínuas, os próprios valores mudam, assim, conceber o homem nessa linguagem dinâmica é pô-lo na condição da mudança, da destruição, da transmutação dos valores. Logo, “a transmutação dos valores é transmutação do que cria. Sempre o que cria precisa destruir” (NIETZSCHE, 2008, p. 87).

Nietzsche (2008) expressa que fixar-se nas antigas tábuas, dominado pela fraqueza moral, contradiz a própria vida. Portanto, os homens que se fixam nesses alicerces, abdicam da vida. O homem que deseja ser nobre deve escrever novas tábuas. É este o criador!

Dessa forma, “quando falamos de valores, falamos sob a inspiração, sob a ótica da vida: a vida mesma nos obriga a instaurar valores, a vida mesma valora através de nós *quando* instauramos valores...” (NIETZSCHE, 2000a, p.37).

O que está expresso na obra “Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém” é a necessidade da própria vida ser

superada. Assim, morte e vida andam juntas. Ao criador é necessário tornar-se a fênix, só assim transmutará os seus valores: “é mister que queiras consumir-te em tua própria chama. Como renascerias, se ainda não te reduziste em cinzas? (NIETZSCHE, 2008, p. 93). É assim que o dançarino Zaratustra ensina a todos o desejo de morrer a tempo.

[...] quando se vê morrer os seres, e cair as folhas, é que a vida se sacrifica... pelo poder.

Porque é necessário que eu seja luta, e devir, e finalidade, e contradição. Ah! Quem adivinha a minha vontade, adivinha também quão *tortuosos* são os caminhos que *é preciso* seguir (NIETZSCHE, 2008, p. 158).

Portanto, para que o homem almeje à elevação é preciso que pereça nele o decadente, ou seja, o decadente deve ceder lugar ao novo, só nesta condição pode o homem desejar o destino elevado. Assim, Santos (2008, p.273), em nota, diz: “é preciso o vento fresco que sacoleja as árvores e as liberta dos frutos apodrecidos, como dionisiacamente se poderia dizer”.

O dançarino Zaratustra encontra a possibilidade de ter os valores instaurados conforme o que a vida implora, tem assim os valores em constante movimento, criando, recriando, modificando; são os diferentes valores que revelam a vida, cujo movimento será posto na própria criação coreográfica. É o homem que instaura os valores, assim só pode assumir sentido quando fala da vida. Caso contrário, o homem esquece o ato de criação quando quer ver nele algo de “verdadeiro”, de “transcendental” (NIETZSCHE, 1987). Assim, vê que esses valores são mais do que algo “humano, demasiado humano”.

O dançarino deve, então, estar disposto a indagar sobre os próprios valores, modificá-los quando achar que dirão mais da sua dança, encontrar valores que podem constantemente estar em pleno movimento. O dançarino, portanto, assume uma vontade ativa, ou seja, uma vontade de poder. Neste sentido, o dançarino precisa então distanciar-se dos valores que não dançam, distanciar-se das tábuas antigas que só servem para aprisionar o movimento. Em suma, só é possível compartilhar dessa dança aqueles que dizem ‘sim’ à vida. E, assim, é preciso suspender todos os valores estabelecidos e criar possibilidades para uma nova estética.

Assim como a Fênix há de passar todo o corpo pelo fogo destruidor para renascer das próprias cinzas, como um corpo novo, nova plumagem, novas asas, assim, para Nietzsche, os homens espirituais devem passar pelo fogo da contradição devoradora, para que o espírito se eleve sem cessar, livre de toda convicção (ZWEIG, 1960, p.570).

A “transmutação de todos os valores” traz um novo universo – estamos assim na excelência da dimensão estética proposta por Nietzsche: o homem diante da possibilidade de chegar aos novos valores tem a possibilidade de conhecer a si mesmo, assumindo valores condizentes com o movimento que quer realizar, com a dança que quer dançar. Isto não significa que tudo seja permitido, mas pode o homem fazer tudo e, assim podendo, só escolhe o que é nobre, o que eleva o espírito (TAVARES, 2000).

Por uma formação que conceba a vontade de potência e a criação como norteadoras

Vontade de potência é vontade de querer viver, assim, “onde encontrei a vida, encontrei a vontade de potência [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 157). A dança nasce dessa vontade! E, aqui, lembramos as palavras de Pina Bausch, que Gil (2001, p. 215) destaca em seu livro, que podem dizer melhor sobre essa força: “se a vontade de dançar acabasse, tudo o resto acabava também, penso eu”.

A dança é a força que está no próprio homem, uma vontade que leva o homem a buscar o movimento que está no mundo e na própria vida. A dança de cada um, portanto, sobe aos palcos da vida e, assim, os movimentos tornam-se palavras, formam textos poéticos na dança que simboliza o sentir e o ser num único instante. Movimentos, cujo som confunde-se com a própria respiração, num fluxo contínuo onde as variações são necessárias para manter o dinamismo da própria vida. O corpo respira como quem se lança a dizer o texto jamais escrito e jamais sentido, prezando pela vida, por esse movimento contínuo. Lembramos, aqui, o que Vianna (1990) questiona ao dizer sobre a arte como um gesto de vida, entendendo que incorporar isso é exalar o cheiro da poesia em movimento

Na arte, Nietzsche (2008) vê um espaço em que pode o homem encontrar a criação, descortinando e recriando a si mesmo, tornando-se artista da própria vida.

É essa vontade que nasce no dançarino, de trazer o poetizar dos seus movimentos. A vontade de potência é a criação, é a vontade de exaltar o homem, ou seja, a vida nas suas composições.

Ao compor um itinerário coreográfico, o dançarino precisa ter disposto a ele inúmeras possibilidades, pode a coreografia abrigar diferentes sensações, conceitos, mundos, é assim que a vida pode ser posta em movimento. No dançarino, ao elencar suas impressões, floresce aos poucos uma vontade de potência que, em latência, faz nascer o movimento expressivo. Tal movimento só quer ter lugar no espaço. Tem início, então, a construção de edifícios coreográficos. Nasce o que de melhor o homem pode ser: a arquitetura da obra de arte.

Assim, ao criar tais edifícios coreográficos atravessamos a necessidade de “saber tecer”, um decifrar estético, dessa forma, manipulamos os elementos da dança, escolhendo as formas, tecendo certa combinação, articulamos a dinâmica, construímos uma série de ações, dentre elas, os relacionamentos estabelecidos, optamos por sons, determinado ritmo; assim, neste instante estamos diante de um tecer coreográfico (BARRETO, 2004).

A criação coreográfica passa por situações diversas, abarcando, simultaneamente, a imprevisibilidade das criações dos bailarinos e a sensibilidade da composição do coreógrafo. Utiliza a repetição não só como método de aprendizado técnico ou instrumento formal de composição coreográfica, mas também como elemento que possibilita o desarranjo, a desconstrução de gestos técnicos ou a inversão de sentidos de determinadas situações de vida cotidiana (PORPINO, 2001, p. 117).

A composição da dança é fruto de um movimento entrelaçado a outro, dependentes, dando verdadeiro sentido à expressão do dançarino. Assim, movimentos à parte são vãos e carecem de significado.

[...] de acordo com posturas diferenciadas, seqüência, intensidade, duração, distribuição no

espaço... que podem variar infinitamente, expressam uma idéia/sentimento ou, não havendo criação (arranjo) e harmonia entre as características dinâmicas, temporais, espaciais com a intenção gerada na dança, o movimento (elemento constituinte da dança) por si só, é estéril” (FIAMONCINI, 2003, p.52-53).

É, dessa forma, que a dança assume vida própria, após ter sido composta no presente, cujo resultado só foi engrandecer e servir para vivenciar o momento atual como instante efêmero. Assim, ela deixa de ser apenas a obra do artista, é impelida ao universo.

Portanto, estabelece não só apenas um fazer a si mesmo, mas também um elo do homem com o homem. É pela arte que pode o homem se ligar ao próximo.

Dessa maneira, Nietzsche (2000b) escreve que a obra é suscetível de vida própria; uma obra capaz de inflamar vidas, alegrar, assustar, impressões que perpassem o que está ali expresso, reconhecendo-se como obra do espírito e da alma. O fogo, sua fonte geradora, é levado adiante.

É preciso, portanto, que o público possa sentir o ardor que lhe suscita; isto também significa dar atenção ao que se faz e como levá-lo ao público. Para Nietzsche (2000b) é preciso tocar bem, mas, sobretudo, fazer que lhe ouçam bem. Essa preocupação é fundamental quando não se quer que a obra seja esvaziada dos fundamentos que a sustentam. É importante saber conduzir o público ao interior da dança, daquilo que a torna viva, “caso contrário, surge aquele enorme abismo entre o artista que cria suas obras numa altura distante e o público que já não alcança aquela altura e por fim, desalentado, desce ainda mais” (NIETZSCHE, 2000b, p.128).

Conduzir a dança aos que tem pés livres! Zaratustra sabe muito bem disso, é preciso despertar os ouvidos agudos e falar aos que são envolvidos por sua dança.

Uma realidade diante do dançarino que, na volúpia dos movimentos, desperta encantos a quem o assiste. É como se olho e coração se reconhecessem no embalo de quem dança. A mimese corporal que retrata o outro em mim, eu no outro. Os limites de quem cria e de quem observa fundem-se: belo espetáculo fundido num só corpo artístico!

A vontade de criação é, então, disseminada e contagia os corpos dançantes e, também, a quem os assiste; Zaratustra quer mostrar isso, quer levar sua dança adiante, que ver-se nos homens, e neles ver a vontade de potência nascendo.

Por uma formação que conceba o acaso e o incompleto

Para Nietzsche (2008), o mundo só se constituiu perante os olhos, porque nasceram do acaso.

O dançarino Zaratustra é seduzido pelo acaso, algo que lhe revela imensa sabedoria, trajetória cujo fim é desconhecido. É tomado, então, por uma paz que dele se apropria, paz que se configura na incerteza. É assim que o dançarino fala desse céu do acaso:

‘Por Acaso’, é esta a mais antiga nobreza do mundo; eu a restitui a todas as coisas; eu as livreii da servidão da finalidade.

Como cúpulas cerúleas, coloquei, sobre todas as coisas, esta liberdade, esta serenidade celeste, no dia em que ensinei que acima delas, e por elas, não há um ‘querer eterno’ que atue (NIETZSCHE, 2008, p. 221).

Uma certeza nasce assim, Zaratustra quer apenas dançar com pés do acaso: “‘Deixai vir a mim o acaso; ele é inocente como uma criança’” (NIETZSCHE, 2008, p. 232).

Portanto, o reinado do dançarino Zaratustra pisa o céu do acaso, ele aconselha aos homens que também caminhem nesse reinado.

[...] porque o dançarino quer estar “sobre cada coisa como seu céu próprio, como seu teto redondo, sua campânula azul”, quer estar ali onde dançam os “acazos divinos”, no “céu Acaso”, ali de onde já não há nenhuma servidão à finalidade (GUERVÓS, 2003, p. 91).

O dançarino, portanto, quer apalpar esse tesouro: o acaso, cuja ação é capaz de transformar o olhar, o fazer e o existir. Assim, o dançarino se propõe a entender tal inquietude como força geradora de uma grande composição, incorporando uma arte que depara com o

inesperado ou com o inexistente e, assim, reconstrói novas formas, novos arranjos, novas constelações, arte que se aproxima do próprio devir.

A criação, como possibilidade inerente desses novos arranjos, resulta em processos em que muitas vezes não é possível almejar um destino final. Arte que coloca o dançarino como herói, não por ser dono da própria história, mas por não saber o destino dela. “ – O acaso está contigo... Insensivelmente ele se torna sabedoria, à medida que o segues com a voz no labirinto da tua alma!” (VALÉRY, 1996, p.50).

Assim como o acaso é o chão do dançarino, é também o incompleto que quer se pronunciar. Na construção desses arranjos coreográficos, dá-se importância aos pensamentos, enfatizando não propriamente o resultado final mas os processos inacabados, como se o prazer residisse neste aparato e não no produto final.

O que é incompleto produz, com frequência, mais efeito que o completo [...]: este requer precisamente a instigante incompletude, como um elemento irracional que mostra à imaginação do ouvinte um mar [...]. Quem louva de maneira completa se põe acima do elogiado, parece *perdê-lo de vista*. Por isso o que é completo tem um efeito debilitante (NIETZSCHE, 2000b, p. 137).

Por uma formação que leve o homem à própria solidão



O homem necessita estar só para ouvir a si mesmo. É isso que ensina Zaratustra, que toma tal estado como um caminho indispensável que leva o homem a se conhecer: “queres, meu irmão, ir-te para a solidão? Queres buscar o caminho que leva a ti mesmo?” (NIETZSCHE, 2008, p. 91).

É nesse caminho que o homem encontra a sua pátria, numa viagem solitária que leva o homem a si mesmo (NIETZSCHE, 2008). Ou seja, só encontra o homem a sua pátria quando retorna ele a sua própria solidão. O dançarino Zaratustra tem, agora, a solidão como abrigo.

Estou novamente só, e assim quero estar! Só com o céu sereno e o mar livre; expande-se novamente a tarde à minha volta

[...]

Ó! Tarde da minha vida! Também a minha felicidade desceu um dia ao vale para procurar um refúgio [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 215).

É neste abrigo que o homem encontra a sua pátria, onde pode se expandir à vontade, refúgio que abriga os sentimentos ocultos e tenazes, é neste local que pode o homem falar com franqueza: “Oh! Solidão, solidão, minha pátria! Como é divina e terna a tua voz que me fala⁴²!” (NIETZSCHE, 2008, p. 244).

É assim que o homem perece, porque na medida em que deseja a elevação encontra-se em solidão, ouvindo apenas si mesmo, “vai para a tua solidão com as minhas lágrimas, irmão. Eu amo aquele que quer criar algo superior a si próprio, e que dessa forma perece” (NIETZSCHE, 2008, p.94). Portanto, tal solidão aparece na obra como símbolo da própria libertação⁴³.

Perece Zaratustra quando conhece em seu caminho a dor que o consome, tem ele um caminho capaz de atravessar cem almas e a própria dor do parto (NIETZSCHE, 2008). Com efeito, a criação surge e, da mesma forma que necessita da dor para vir ao mundo, é o próprio alívio da dor.

Para ouvir-se é necessário ao homem estar diante do próprio silêncio, tal silêncio é para Nietzsche (2008, p. 178) fundamental, uma vez que estão nele os maiores acontecimentos “os maiores acontecimentos nos surpreenderam, não nas horas mais ruidosas, mas nas horas de maior silêncio”.

A criação aparece ao dançarino assim, nesse instante de silêncio revelando-se como um acontecimento. “Então me responderam como num murmúrio: ‘São as palavras mais silenciosas que trazem a tempestade. Os pensamentos que vêm com pés de pombas são os que dirigem o mundo’” (NIETZSCHE, 2008, p. 201). São esses pés de pombas com passos sutis que, em momentos silenciosos do homem, trazem a ele as grandes idéias criadoras (SANTOS, 2008). A solidão, portanto, como a brisa suave, dança a leveza da alma, é um silêncio que dança abrigando a alma, fazendo-a dilatar.

Zaratustra deve retornar ao silêncio, pois, é mister ouvir a si mesmo; para Santos (2008) é o momento em que despertam os ouvidos

⁴² Aqui é importante salientar que Nietzsche distingue solidão de abandono. A solidão como algo que deve o homem buscar; o abandono, ao contrário, que pode o homem sentir até mesmo quando está entre os homens, o abandono quando o homem está entrelaçado pela massa.

⁴³ Em nota, Mário Ferreira dos Santos (2008) ressalta que Nietzsche não propõe o isolamento do homem, ao contrário, mesmo afastando-se dos “homens”, porque buscava o Além-Homem, estava ele diante da experiência dolorosa do contato humano.

espirituais, faculdade aos que apenas se deixam penetrar por tal silêncio. Encontramos isso na imagem da dançarina, em Valéry (1996).

Erixímaco: – Deixemos agir o repouso que irá curá-la do movimento.

Erixímaco: – Olha este pequeno peito que só pede para viver. Olha como fracamente palpita, suspenso no tempo...

Erixímaco: – O pássaro bate um pouco a asa, antes de retomar seu vôo

Erixímaco: – Ela disse: Como estou bem!

Erixímaco: – Então, menina, vamos abrir os olhos. Como te sentes agora?

Athiktê: – Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!

Sócrates: – De onde voltas?

Athiktê: – Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas (VALÉRY, 1996, p. 66-68).

Vê-se, assim, o homem diante de seu próprio movimento, estando diante da própria solidão, a solidão como o estado que mais concentra a chama do fogo que, ao todo, liberta o homem para se encontrar em sua própria dança. Assim: “[...] escolham a *boa* solidão, a solidão livre, animosa e leve [...]” (NIETZSCHE, 1992, p.32). A solidão como algo que dá leveza ao conhecimento.

O asilo de Athiktê, em Valéry (1996), está presente no homem, no próprio movimento, pois, descobrir em si tal leveza, possibilita ao homem sair de seus turbilhões, cujas forças se contrapõem, apegando-se a verdades fixas. Conseguir o homem descobrir, nessa solidão, um “eu” é estar diante da possibilidade de se reconhecer enquanto dançarino da vida.

Por uma formação mais flexível

Zaratustra é o próprio dançarino, um deus da mobilidade, assim, “Deus é um pensamento que torce tudo quanto é direito e faz tremer tudo quanto é fixo” (NIETZSCHE, 2008, p. 119). Para ele é inumano tudo aquilo que leva à lição do único, do imóvel, do saciado e do imutável. Assim, a ideia parece provir de que o dançarino Zaratustra, de

Nietzsche (2008), é o próprio mutável, insaciado e fugitivo das convenções⁴⁴.

Aqui, o autor protesta contra as coisas imóveis, de ensinamento imóvel, é preciso ceder a Dionísio, aquele que se insurge contra os valores tomados como fixos. “Recordas-te, coração ardente, recordaste, como então estavas sedento? *Que eu fique desterrado de toda a verdade! Apenas um louco! Apenas um poeta!*” (NIETZSCHE, 2008, p. 372).

É assim que Zaratustra pretende virar a “verdade” de cabeça para baixo, inserindo nela a paixão pela aventura e pelo incerto.

Podemos associar o dançarino Zaratustra sinalizando para uma formação mais flexível, o que não significa simplificar e/ou facilitar. Garaudy (1980) já menciona que a dança, sendo não apenas uma arte em que a alma humana pode se expressar, está também a trazer uma concepção de vida mais flexível.

Ao dançar, o dançarino é conduzido à prática do fluxo do movimento – aliás, o movimento é a essência da vida –, é assim que pode ele valer-se da sua mobilidade (LABAN, 1990). Tal engrenagem na dança pode simultaneamente mostrar diferentes caminhos, onde o aprender não é linear: “em várias situações na dança, podemos vislumbrar um aprender que transgride a linearidade, a certeza e a previsibilidade como realidades onipotentes” (PORPINO, 2001, p. 116).

Portanto, estamos diante de um saber que não é estático, ao contrário, dançamos com pés que trazem o saber constantemente renovado e questionado. Dançar implica correr o risco de se perceber a presença de outras verdades, de caminhos ainda não trilhados. É assim que o dançarino compreende que para dançar não deve assumir padrões exatos, posturas únicas, que ditem uma exclusiva verdade. Ao contrário, percebe que, em todo processo criativo, a verdade é mutável, o próprio saber do dançarino é mutável – Badiou (2002, p. 90) já indica que “a dançarina é esquecimento milagroso de todo seu saber de dançarina [...]” –, assim, é possível perceber que não existe um único caminho a ditar a direção que deve a dança seguir, mas que o próprio caminho revela a vida em constante mutação.

⁴⁴ É assim que podemos afirmar a formação que Nietzsche sugere pelo personagem Zaratustra; tal formação é livre de qualquer modelo pedagógico institucionalizado: “o artista estaria construindo e desconstruindo novas formas o tempo todo. A essa dinâmica de contínua inovação a denominamos de arte de viver” (RAMOS, 2008, p. 124).

A mutação rompe com certa linearidade como único caminho no processo de criação e, fazendo uma aproximação, Porpino (2001, p. 135) diz:

[...] a metáfora gestual da dança também rompe com os estereótipos corporais existentes e suscita outras interpretações do corpóreo para além da dicotomia e linearidade com que são compreendidos comumente os processos corporais.

O dançarino, assim, ao trilhar o caminho que afirma a sua leitura do mundo, suspende qualquer segurança da ordem, do código. A leitura é suspender a segurança de todo código: “tua primeira alternativa não se refere ao código, mas ao sentido” (LARROSA, 1996, p.150). O dançarino Zaratustra, portanto, rompe com o espírito que o prende porque, como já dito por Nietzsche (2008), é livre das amarras porque seus pés são leves.

Zaratustra faz a revelação de que a criação abriga o efêmero, “as melhores parábolas devem falar do tempo e do suceder; devem ser um louvor e uma justificação de tudo o que é efêmero” (NIETZSCHE, 2008, p. 119).

Um instante que aqui simboliza a eternidade, que une os caminhos opostos, os dois modos de ser, ou seja, o paradoxal que nesse instante parece se resolver. Aqui, “[...] a verdade é sinuosa: o próprio tempo é um círculo” (NIETZSCHE, 2008, p. 212).

- olha para este instante! – continuei. – Deste pórtico *Instante* segue-se uma longa estrada, estrada eterna, estendendo-se para trás de nós; há aí uma eternidade.

[...]

E não estão as coisas entrelaçadas tão solidamente, que este instante atrai após si *todas* as coisas futuras? E tu também por consequência? (NIETZSCHE, 2008, p. 212)

Aqui, a liberdade é o próprio jogo dos instantes. O próprio tempo parece zombaria divina com os instantes (NIETZSCHE, 2008). É assim que o instante presenteia o dançarino Zaratustra, pois revela a

possibilidade de ele poder ver nos seus movimentos a tão almejada intensidade.

Por uma formação que preserve o eterno retorno

E se quiseste, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: ‘Gosto de ti, felicidade! Volta depressa, momento!’ , então quisestes a volta de *tudo*. Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado, enlaçado pelo amor, então *amastes* o mundo (ROBERTO MACHADO).

Zaratustra, em seus dizeres, prepara-se e prepara o leitor ao último ensinamento: a afirmação do eterno retorno. É esta, também, a afirmação da sabedoria trágica, então, Zaratustra canta os ditirambos dionisiacos, anunciando o eterno retorno⁴⁵.

Isto pode ser expresso, num primeiro instante, quando o anão (o espírito do Pesadume) anuncia a circularidade do tempo. No entanto, Zaratustra não parece estar totalmente convicto disso.

Que faz, então, Zaratustra? Desenvolve um argumento que leva às últimas conseqüências o pensamento de que o tempo é um círculo. Com que objetivo? Exatamente com o objetivo de mostrar que esse pensamento é pesado demais para que o anão seja capaz de suportá-lo, pois só quem ama dionisiacamente a vida – isto é, para além de bem e de mal – é capaz de suportar e, mais ainda, desejar o pensamento segundo o qual as mesmas coisas retornam precisamente como elas foram, são e serão (MACHADO, 1997, p. 123).

⁴⁵ Roberto Machado (1997, p. 152) já sinaliza que tal termo aparece como uma prova, um teste, ou seja, um desafio que propõe o efeito da eterna repetição da vida e o que isso significa na vontade humana, assim, a idéia do eterno retorno é “[...] uma ficção que se reconhece como ficção, uma invenção, uma nobre mentira poética [...] que não quer e não pode ocupar o lugar da verdade, sob pena de se invalidar como saber trágico”.

Assim, Zaratustra realmente vem expressar um tempo sem início nem fim, “[...] se o tempo é infinito e as forças, que compõem um mundo finito, são finitas, o curso do tempo não pode ser uma variação contínua de estados novos; ele é um eterno retorno do mesmo” (MACHADO, 1997, p. 125).

É aqui que o espírito do Pesadume parece não aguentar, pois será um fardo demais para ele repetir a vida no seu próprio peso.

Zaratustra antecipadamente tem a visão do eterno retorno, deparando-se, assim, com o problema do niilismo. É a serpente negra⁴⁶ e pesada que sufoca Zaratustra: “‘o homem de que estás enfasiado voltará eternamente, o homem mesquinho’. – assim bocejava a minha tristeza, arrastando os pés, sem poder adormecer” (NIETZSCHE, 2008, p. 286). Como então poderia retornar esse homem para a mesma situação?

A serpente negra e pesada simboliza, especificamente, o niilismo passivo causado pela impossibilidade de suportar que não haverá um aperfeiçoamento do homem no sentido um progresso da humanidade, em outras palavras, que o homem pequeno, fraco, doente, reativo, vingativo, culpado, sempre existirá (MACHADO, 1997, p. 130).

Dessa forma, o eterno retorno leva-nos a um constante questionamento: querermos novamente retornar é a afirmação da vontade ou a morte do homem? Ou melhor, explicando nas palavras de Machado (1997, p. 136): “você reafirmaria sua vida como ela tem sido a cada momento?”

Assim, parece que Zaratustra afirma que apenas os que conseguem ter ouvidos atentos, os que têm coragem de entender os ensinamentos dionisíacos é que poderão aceitar o eterno retorno. Portanto, é um ato de decisão trágica, onde as dicotomias e contradições deverão ser superadas.

É só querendo a vida, em sua plena intensidade, que podemos afirmar o eterno retorno. Ou seja, parece que, ao mesmo tempo que

⁴⁶ “[...] é possível concluir que a pesada serpente negra simboliza o niilismo passivo que sufoca Zaratustra, enchendo-lhe de horror e náusea” (MACHADO, 1997, p. 129). É o niilismo passivo que Zaratustra passa a julgar sem sentido e sem valor para a humanidade (MACHADO, 1997).

sinaliza o retorno do homem como foi, é e será, o eterno retorno também aponta para uma esperança.

Zaratustra ensina que eternamente as coisas retornam, e até mesmo nós com elas, assim, o homem existe uma infinidade de vezes: “[...] Zaratustra, e o que deves chegar a ser: *tu és o profeta do Eterno retorno das coisas*. E este é agora o teu destino!” (NIETZSCHE, 2008, p. 287). Machado (1997) torna isso muito claro quando diz que esse “tornar-se o que se é” designa tomar a sua singularidade, criando os próprios valores, oferecer as suas virtudes que vão além das normas universais; é também assumir o devir e atingir o máximo da intensidade:

O que importa, portanto, na afirmação do eterno retorno, é viver como se cada instante da vida fosse retornar eternamente. Querer a eternização do instante vivido, pela afirmação do seu eterno retorno, é amar a vida com o máximo de intensidade (MACHADO, 1997, p. 142).

Como diz Machado (1997), o eterno retorno relaciona-se diretamente com o novo canto, uma nova lira. Para o autor, é neste instante que estamos diante do tema fundamental, o ápice da obra de Zaratustra, estamos diante da trajetória final onde a transfiguração, a metamorfose de Zaratustra culmina na afirmação de sua filosofia trágica.

- Zaratustra, para os que pensam como nós, todas as coisas bailam; vão, dão-se as mãos, riem, fogem... e retornam.

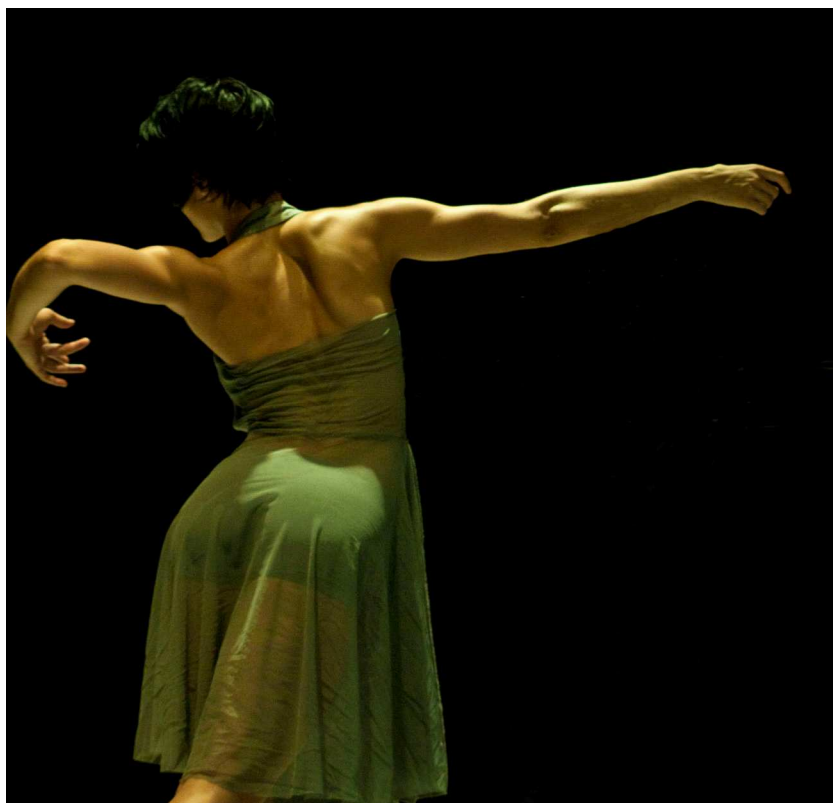
Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente.

Tudo morre, tudo torna a florescer; eternamente fluem as estações da existência.

Tudo se destrói, tudo se reconstrói; eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo.

A existência principia em cada instante; em torno de cada ‘aqui’ gira a esfera do ‘acolá’. O centro está em toda a parte. O caminho da eternidade torna sobre si mesmo (NIETZSCHE, 2008, p. 284).

Portanto, só poderemos amar e desejar o eterno retorno quando assumirmos as dimensões da formação que está no dançarino Zaratustra. Quando o dançar sinalizar para a extensão trágica, cujas ações podem se resumir na aceitação do corpo; num olhar para o saber dionisíaco; quando a dança navegar por um saber incerto, flexível e efêmero; quando perceber que a solidão traz tesouros; quando tiver os valores questionados; quando conhecer a imensidão da profundidade humana; quando usar a asa que o torna espírito livre e, por fim, quando encontrar a afirmação da vontade, será, então, um dançarino capaz de fazer de si a própria criação. Tendo a intensidade e a obra da própria vida, por que não retorná-la? O eterno retorno, na medida em que torna o dançarino esse saber trágico, simboliza a própria alegria e o amor pela vida.



MOVIMENTO DE UM INFINITO DANÇAR: Os pés que sinalizam o próprio mestre Zaratustra; o que deseja a sua dança?

Porque eu sou, originária e fundamentalmente, força que puxa, que atrai, que levanta, que eleva: guia, corretor e educador, e não foi em vão que um dia disse a mim próprio: “Torna-te o que és!”
(NIETZSCHE, 2008, p. 305).

Encontrar uma finalização para esse trabalho foi algo árduo, assim, tanto quanto é impossível finalizar um gesto dançado; esta dissertação, uma pesquisa dançada, também exigiu por algo mais a ser feito. É isso o que descobrimos: o gesto dançado, gesto pesquisado como a obra eternamente inacabada.

Nesses supostos últimos passos é impossível não sinalizar a vontade que queremos deixar aqui exposta: a idéia da dançarina, pesquisadora, sobretudo alguém que concebe a dança como arte de formação do homem, vendo nela uma relação profícua entre arte e educação. Esses passos jamais findam aqui. Dessa forma, o desejo de uma nova construção dançada sempre estará por vir, novas palavras, novo tecer, nova pesquisa, na certeza que essa dança assume agora em mim outros diálogos, outras formas e outras descobertas.

É assim que esboçamos essa dança inacabada, colocando-nos na própria imagem do dançarino Zaratustra – agora, do mestre Zaratustra –, pois, entendemos que o seu dançar imprime a mensagem do nosso desejo de educadores.

Nesse iminente desejo, esboçamos aqui a figura de Zaratustra como um mestre que, ao dissipar sua dança, revela uma complexa mensagem de esperança. Qual é, em suma, o desejo do dançarino Zaratustra? E, estendendo mais, qual deve ser o desejo do mestre Zaratustra?

Primeiramente, podemos sinalizar que o seu maior querer, a sua maior criação é desejar a construção de um mundo de Homens Superiores. É esta, sem dúvida, a sua maior contribuição quando

podemos ver nele um projeto estético que propõe a máxima formação humana⁴⁷.

E, pensando melhor, Zaratustra nos traz essa esperança, uma esperança que além de ser depositada nos próprios discípulos, traz, sobretudo, o sentimento da possível realização que não está distante de nós, ou seja, uma esperança que reflete aquilo que almejamos em nós mesmos. Afinal, “nossa fé nos outros revela aquilo em que desejaríamos crer em nós” (NIETZSCHE, 2008, p. 83).

É tempo de que o homem plante a semente de sua
mais alta esperança.

[...]

Eu vos digo: é necessário ter um caos em si para
poder dar à luz uma estrela bailarina. Eu vos digo:
tendes ainda um caos dentro de vós
(NIETZSCHE, 2008, p. 26-27).

Que possamos criar essa estrela bailarina, uma estrela pronta para os raios da criação, para o dinamismo e para o devir. Que possamos almejar em nossas vidas essa vontade, de dar forma ao caos engendrando estrelas dançarinas.

É assim que a dança – como a arte em geral – representa a possibilidade de o homem tornar-se a criação da própria vida, e que não foi em vão o símbolo tomado por Zaratustra, como representação dos seus ensinamentos. Foi pela dança que pode Zaratustra ser o símbolo da projeção de um novo mundo. Duncan (1986) já revela que pode sentir em Nietzsche a manifestação de um movimento novo da humanidade, percebendo em Zaratustra a humanidade disposta ao voo, uma alma leve e alegre; tal associação a fazia ter entusiasmo pelas crianças.

O que Isadora Duncan viu em Nietzsche foi a possibilidade de descobrir em sua obra as suas próprias indagações sobre a dança. Foi assim que viu em Nietzsche, sobretudo no dançarino Zaratustra, a expressão de vida que a dança lhe confere. Aliás, os ensinamentos de Nietzsche, e a educação que posteriormente Isadora tomará na dança, seguem apenas um impulso: afirmar a vida.

O projeto de formação que sobressai em Zaratustra, não apenas nesta obra, mas no desejo que Nietzsche expressa também em outros

⁴⁷ Isto significa dizer que o que Nietzsche espera não é homens de “população”, de rebanho, mas sim a construção de um mundo de Além-Homens.

livros, é o sonho de construir criadores; uma afirmação da vida. Para isso, primeiramente, deve o homem construir a si mesmo. Devemos nos tornar, então, educadores criadores. A estrela da esperança deve inicialmente dançar a nossa própria criação, posta no ato de dançar, sobretudo, nas ações que estabelecemos com nossa vida. Sendo assim, devemos descobrir, aos poucos, onde está esse espírito livre que nos compõe, cujo desejo é saltar, correr e descobrir as diferentes possibilidades. É experimentando essa possibilidade que podemos despertar uma alma criativa: “[...] primeiramente debes construir a ti mesmo [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 100).

Um dia, o criador procurou companheiros que fossem filhos da sua própria esperança e sucedeu que não poderia encontrá-los, a não ser que primeiramente os criasse de si mesmo. Eu estou, portanto, em meio da minha obra, indo para meus filhos e voltando para perto deles; por amor aos filhos, deve Zaratustra completar-se a si mesmo (NIETZSCHE, 2008, p. 215).

Zaratustra cria a si mesmo, dança realizando a sua própria obra de arte: tornar-se criador. Mas, além disso, ele pretende que o desejo de criação esteja no outros. É, dessa forma, que Zaratustra quer tornar-se a flecha do desejo para o Além-Homem (NIETZSCHE, 2008).

É, dessa maneira, que Zaratustra conduzirá nos caminhos que deve o homem percorrer, aprendendo a boa solidão, a ser flexível e erguer-se à margem do mar, então é a Dionísio, com sua sabedoria, que aprenderá o homem a amar. Fala Zaratustra de sua terra, será lá que ele plantará os filhos, serão os seus filhos árvores do próprio jardim de Zaratustra, o melhor da sua terra (NIETZSCHE, 2008). Dessa maneira, Zaratustra cultivará os Homens Superiores. Em “Do Homem Superior”, Nietzsche (2008) expressa que o que trazemos em nós é o próprio filho, resumindo que é no filho que deve estar todo o amor cuja ação resulta na proteção, na conservação e na alimentação do que engendramos.

Sejamos Educadores! Que todos nossos esforços sejam para despertar nos homens a vontade pela criação. Que todos nossos esforços assegurem ao homem o fluxo do movimento, a espontaneidade e a expressão criativa (LABAN, 1990). Que nosso amor, como diria Nietzsche (2008), seja para além de nós mesmos:

Eu quero que tua vitória e tua liberdade suspirem por um filho. Tu deves erigir monumentos vivos à tua vitória e à tua libertação.
Deves construir algo acima de ti (NIETZSCHE, 2008, p. 100).

É, dessa maneira, que o dançarino Zaratustra quer gerar filhos dele mesmo⁴⁸. Vê, assim, que sua criação se dissemina mas que, sobretudo, as que virão dos discípulos serão superiores ao próprio Zaratustra. Quer propagar e elevar a espécie mais alto: “e não só deves propagar a vossa espécie, mas elevá-la cada vez *mais alto*” (NIETZSCHE, 2008, p. 276).

Por isso, o mestre dançarino Zaratustra deseja que ao tornarem-se criadores, devem os seus discípulos tomar o próprio caminho, deseja que andem com seus próprios pés dançantes: “agora vos mando que me percais e que encontreis a vós mesmos [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 112). E prossegue o autor:

Afastar-se do mestre e levar por si, mais alto, a mais alta esperança, e superá-la, é o que deve fazer o discípulo para a maior glória do mestre [...]. O discípulo de Zaratustra deve ser totalmente livre, senhor de si mesmo e de sua vontade (SANTOS, 2008, p. 112).

Um educador artista é aquele que também sabe deixar os discípulos traçarem o caminho, descobrindo-se como sujeitos que têm expressão única e individual (BARRETO, 2004).

Os homens dançarinos serão, então, a constante superação, e poderão, como Zaratustra, desejar a elevação. Zaratustra deve, portanto decidir gerar filhos cuja imagem seja além de si mesmo: “que a vossa vontade e a vossa decisão de ir além de vós mesmos constituam a vossa nova honra!” (NIETZSCHE, 2008, p. 267). Essa será a decisão mais importante, educadores! Essa será uma decisão nobre, é o desejo que se estende à formação do homem nobre: “– vós sereis, eu o quero, os pais, os educadores e semeadores do futuro” (NIETZSCHE, 2008, p. 267).

⁴⁸ Nietzsche associa a melhor virtude àquela que se aproxima do desejo de gerar, de engendrar a vida, do próprio ato de criação; ele diz: “ah meus amigos, quando vos puserdes integralmente em vosso ato, como a mãe se põe totalmente em seu filho, eu direi que essa é a vossa melhor definição de virtude” (NIETZSCHE, 2008, p. 133).

Zaratustra fala de um mundo parecido com o mar, nele resplandece o profundo e os coloridos peixes, são peixes cobiçados pelos próprios deuses, e é assim que eles jogam as redes: “[...] tão rico é o mundo em prodígios grandes e pequenos, o mundo dos homens, principalmente o mar dos homens [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 304). Zaratustra quer lançar a isca e aos homens quer dar o seu ensinamento dizendo: “[...] abre-te, abismo humano!” (NIETZSCHE, 2008, p. 304).

Ao abismo humano, Zaratustra quer falar, ensinar, trazer dele as mais preciosas criações: “abre-te, e traze-me peixes e reluzentes caranguejos! Com a minha melhor isca, isco hoje para mim os mais prodigiosos peixes humanos!” (NIETZSCHE, 2008, p. 305).

É, na verdade, Zaratustra um mestre que traz o homem como aliado, “– há muito tempo não aspiro mais felicidade; aspiro à minha obra” (NIETZSCHE, 2008, p. 303). Em suma, é a sua maior obra o próprio homem.

É assim que devemos tomar o homem, como nossa mais bela obra: “atrai com o teu cintilar os mais belos peixes humanos!” (NIETZSCHE, 2008, p. 306).

O mestre Zaratustra isca o homem como a sua maior obra, é com sua isca que pode Zaratustra atingir o abismo do homem, dessa forma eleva o homem à sua própria altura. Que possamos encontrar esse homem em nós e em nossos desejos de educadores. Que possamos ser como Zaratustra, mestres e dançarinos da própria vida.

Nietzsche, sobretudo, revela-nos essa dimensão estética da formação humana posta na dança: uma dança que acontece no corpo, nas palavras, ações, afetos, ou seja, os pés dançantes do espírito livre que assume dançar as diferentes possibilidades.

Que possamos, assim, ao deslizar nossos pés dançantes, dissipar a dança e encontrar Homens Superiores, na medida em que amarmos, cultivarmos e alimentarmos o desejo de ver neles a imagem da suma criação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.
- ALVES, Rubem. *Entre a Ciência e a Sapiência: o dilema da Educação*. 6ª ed. São Paulo, 2001.
- BADIOU, Alain. A Dança como Metáfora do Pensamento. In: *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARRETO, Débora. *Dança...; ensino, sentidos e possibilidades na escola*. Campinas: Autores Associados, 2004.
- BASTOS, Carolina L. *Dionísio e Apolo: uma reflexão sobre a dança a partir das Leis de Platão*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: [s.n], 2005.
- CORDEIRO, Robson C. *O Corpo como “Grande Razão”: Análise do fenômeno do Corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- DUARTE JÚNIOR, João F. *Por que Arte-Educação*. 7ª ed. Campinas. Papyrus, 1994.
- DUARTE JÚNIOR, João F. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- DUNCAN, Isadora. *Fragmentos Autobiográficos*. São Paulo: L&PM Editores, 1985.
- DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1986.

FIAMONCINI, Luciana. *Dança na Educação: a busca de elementos na arte e na estética*. Dissertação (Mestrado em educação) – Programa de Pós Graduação em educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUERVÓS, Luis Enrique. *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança*. Tradução: Alexandre Filordi de Carvalho. Cadernos Nietzsche. São Paulo: GEN (Grupo de Estudos Nietzsche), nº 14, 2003, p. 83-104.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Edição corrigida e Ampliada por Lisa Ullmann. Tradução Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LARROSA, Jorge. Literatura, Experiência e Formação (entrevista por Alfredo J. da Veiga-Neto). IN: VORRABER COSTA, M. (org.). *Caminhos Investigativos: novos olhares em pesquisa em educação*. Porto Alegre, RS: Mediação, 1996.

LIMA, Marlini. D. *Composição Coreográfica na Dança: Movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da experiência e uma ética para docência*. Educação & Realidade. Faculdade de Educação – UFRGS. Rio Grande do Sul, V28, n2, p. 69-82, 2003.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, Tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Tradução de Albert Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. IN: Textos Seleccionados. Seleção de textos Merilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. (a) *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Tradução de: Gotzen-Dammerung. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. (b) *Humano Demasiado Humano: um livro para espírito livre*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música*. Trad. Márcio Pugliesi, São Paulo: Madras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. III Considerações Intempestivas: Schopenhauer educador IN: *Escritos sobre Educação*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho, São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução e notas explicativas da simbólica nietzschiana de Mário Ferreira dos Santos. 2ª Edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do Mal*. Tradução, notas e pós-fácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NOVAES, Adauto. Constelação IN: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PESSANHA, José. A. *Filosofia e Modernidade: racionalidade, imaginação e ética*. Educação e Realidade. V.22, n.01, Jan/Jun, 1997.

PORPINO, Karenine. *Dança é Educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal-RN. Tese de (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2001.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMOS, Neide Ana P. *Nietzsche: Arte e Educação*. Dissertação (Mestrado em Educação)- Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3ªed. São Paulo: Iluminuras, 1995

SILVA, Izabel. Logos: *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Volume II. Tilgráfica, 1999.

TAVARES, Elaine. *O Super-Homem Solidário: um encontro amoroso com Nietzsche*. Florianópolis, 2000. Disponível em: <http://ateiadesofia.blogspot.com/2009/10/o-super-homem-solidario-um-encontro.html>.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Apresentação e Tradução Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL- NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, País do Futuro: Construtores do Mundo*. vol. VI. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1960.