



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

**DANÇA, CRIAÇÃO E MEMÓRIA NA TERCEIRA IDADE: UMA
PERSPECTIVA NIETZSCHIANA**

TAINÁ SOARES DE ALBUQUERQUE

RIO DE JANEIRO

Maior/2011

**DANÇA, CRIAÇÃO E MEMÓRIA NA TERCEIRA IDADE: UMA
PERSPECTIVA NIETZSCHIANA**

TAINÁ SOARES DE ALBUQUERQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória em Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Miguel Angel Barrenechea

Rio de Janeiro

Maio/2011

**DANÇA, CRIAÇÃO E MEMÓRIA NA TERCEIRA IDADE: UMA
PERSPECTIVA NIETZSCHIANA**

TAINÁ SOARES DE ALBUQUERQUE

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Projeto de Qualificação e Dissertação de Mestrado

Prof.º. Dr.º. Miguel Angel Barrenechea – Orientador
PPGMS/UNIRIO

Prof.ª. Dr.ª. Denise Maurano Mello
PPGMS/UNIRIO

Prof.ª. Dr.ª. Maria Helena Lisboa
PPGFIL/UERJ

Agradecimentos

A todos os deuses, gregos ou troianos, orixás, anjos e energias que me protegem e me guiam;

A minha família: minha mãe orgulhosa, meu pai incentivador, minha avó Diva, meu anjo da guarda, que continua me inspirando e as minhas irmãs: Maíra por me divertir e me amar apaixonadamente, Marina pelas traduções e por “filosofar em alemão” e Pilar, por me ensinar a ser mais organizada, paciente e generosa. Aos meus padrinhos, tios e primos, por fazerem parte da minha vida, dos meus valores e das minhas memórias.

Ao meu amor que é minha força, meu muro e meu protetor, Fernando.

As minhas Damas, amigas amadas que me acompanharão para sempre nos bailes da vida: Isabela, Jéssyca, Helena e Ana Lê. E também às novas Damas: Aline e Luciana, agradeço pela compreensão e por compartilhar o prazer da dança:

Ao meu amigo e orientador, Miguel, por me ensinar a unir arte e ciência, pela paciência e pelo carinho.

A professora Inês Galvão por ter me introduzido na aventura da pesquisa de campo e da dança de salão e a todos os professores do Curso de Dança da UFRJ, com carinho especial à Marina e Marquinhos, fontes de inspiração e de admiração.

Ao grupo PECDAN e em especial a Katya Gualter e Silvia Franchine por me darem a coragem necessária ao desafio do mestrado.

Aos idosos entrevistados, por permitirem que suas experiências pudessem ser registradas e comentadas, transmitindo-nos sua riqueza de conhecimento, de realidade e de vida. A sua sabedoria transmitida, como um valor inestimável, o meu mais profundo agradecimento; E um obrigado especial à amiga Nenéia por ter me apresentado ao grupo “Alegria de Viver”.

A todos os professores e alunos PPGMS, sobretudo a amiga, companheira de viagens e “advogada” Renata. A turma de 2009 e a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente na minha formação e conclusão deste curso, em especial aos colegas de “jornada nietzschiana”: Samantha, Mário, Luíz, Nelson e Daniel.

Agradeço mais uma vez ao Mário pela valiosa revisão, e também a Giselle, Janilde, Letícia e Cristie, pelas correções e conselhos preciosos.

E a todos que me apoiaram e auxiliaram diretamente ou indiretamente e que não foram citados.

Tainá Albuquerque

Resumo:

Nesta dissertação interpretamos a dança como uma manifestação artística e social, que pode tornar-se um espaço de interação lúdica e estética para um grupo de idosos, com importantes impactos em sua memória. Para esclarecer essa relação entre a dança e a memória dos idosos, analisaremos dois bailes distintos, considerando-os a partir de suas diversas características artísticas: apolíneas e dionisiacas. Nesse intuito, utilizaremos os conceitos de Nietzsche, por meio dos quais o filósofo considera a arte uma forma privilegiada de interpretar a realidade e um dos meios mais profundos para a afirmação da vida em todas as suas vicissitudes. Assim, mostraremos as contribuições da dança para desenvolver em dois grupos de idosos uma memória criadora e ativa. Compreendendo que assim como a arte, a memória desenvolve-se no âmbito social, a pesquisa propõe-se a comprovar, em dois bailes diversos da terceira idade, como a partir da dança é possível enxergar a fronteira tênue entre memória e esquecimento que precede ao momento da criação. Demonstraremos, assim, como, graças à dança, os idosos esquecem *pesos* do passado, gerando novas memórias, criando novas possibilidades de vida.

Palavras-chave:

Dança – Criação – Memória/Esquecimento – Terceira Idade – Nietzsche

Abstract:

This dissertation interprets dance as an artistic and social manifestation that can become a space of playful and aesthetic interaction for a group of aged with important impact in its memory. To clarify this relation between dance and the aged memory, we shall analyze two distinctive balls, considering them from its several artistic characteristics: apollonian and dionysiads. For that purpose, we shall use Nietzsche's concepts, by means of which the philosopher considers art a fortunate way to interpret reality and one of the deepest ways for the statement of life in every vicissitude of it. Thus, we shall show the contributions of dance to develop, in two aged groups, a creative and active memory. Understanding that as well as the art, memory develops in a social scope, the purpose of the research is to prove, in two balls for aged ones, that from dance is possible to see the tenuous between memory and forgetness that precedes the moment of creation. We shall demonstrate, thus, as, thanks to dance, the aged ones forget weights from its past, generating new memories, creating new possibilities of life.

Word-key:

Dances - Creation - Memory/Forgetness - Third Age - Nietzsche

“Para o meu pé, frenético pela dança, lançaste um olhar, um ondeante olhar, sorridente, indagador, enternecedor.

Duas vezes somente, com mãos pequenas, bateste as tuas castanholas – e já o meu pé se agitava no frenesi pela dança –

Meu calcanhar se empinava, os dedos do pé escutavam atentos para compreender-te: pois o ouvido, o dançarino – tem os ouvidos nos dedos dos pés!”

(NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*)

“A arte é a atividade verdadeiramente metafísica dessa vida”.

(DIAS, Rosa. *A amizade estelar – Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I: DANÇA DE SALÃO E A TERCEIRA IDADE	
1.1. Pesquisa etnográfica - o primeiro olhar.....	24
1.2. Me divirto dançando - revendo as contribuições da pesquisa anterior.....	26
1.3. Bailes pesquisados - contextualizando o ambiente	29
1.4. Baile do Grupo Alegria de Viver	37
1.5. A memória-recordação e liberdade que surge nos bailes	40
1.6. Dança de salão - história, regras e adaptações	42
1.7. A dança e a liberdade do corpo.....	50
CAPÍTULO II: A INTERPRETAÇÃO NIETZSCHIANA SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	
2.1. Genealogia da memória	56
2.2. Surgimento dos valores morais	58
2.3. Ressentimento e esquecimento	68
2.4. Metamorfose e superação	73
CAPÍTULO III: NIETZSCHE, A DANÇA E A MEMÓRIA DOS IDOSOS DANÇANTES	
3.1. A interpretação nietzschiana sobre o corpo e a dança.....	79
3.2. Zaratustra e o deus dançarino	80
3.3. Vontade de superação através da dança presente nos bailes	84
3.4. Criação do movimento: o “devir” de Apolo e a “razão” de Dionísio.....	89
3.5. Apolo e a razão estética do “Baile-ficha”	90
3.6. O fruir dionisíaco e o “Baile Alegria de Viver”	94
3.7. Apolo e Dionísio bailam de mãos dadas: a tragédia se completa	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
ANEXO I - Tabela IBGE	113
ANEXO II - Fotos Baile Alegria De Viver	114
ANEXO III Fotos Baile-Ficha -.....	115

Introdução

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural, igualmente reconhecíveis: enfim sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que de uma pessoa de idade¹.

Ao iniciar esta dissertação com uma citação de Ecléa Bosi, apresentamos a questão primordial desta pesquisa: a memória na velhice. Em palavras mais exatas, o objetivo desse estudo é analisar a importância da dança na memória de idosos que frequentam bailes destinados especificamente para o público da terceira idade. Para equacionarmos essas questões, realizaremos, ao longo desta dissertação, uma pesquisa de campo com duas modalidades de baile distintas: o baile-ficha e o baile de uma associação de idosos.

Ambos são espaços onde se pratica a dança de salão com o direcionamento para o público idoso. Cada um possui idiossincrasias que serão descritas e analisadas ao longo dessa dissertação.

Esta pesquisa foi realizada através de entrevistas, observação de campo e reflexões teóricas, apoiadas pelo trabalho de Friedrich Nietzsche principalmente nas obras *O Nascimento da Tragédia*, *Genealogia da Moral* e *Assim Falou Zaratustra*; além disso, estudamos outros autores, como Ecléa Bosi, para embasarmos as reflexões sobre a memória dos idosos.

Gostaríamos de enfatizar que esta investigação não empregará um estudo quantitativo, no que diz respeito à pesquisa de campo. O que se pretende, aqui, é ressaltar a importância da vivência subjetiva, considerando aquilo que é único, peculiar, da história de cada um dos indivíduos entrevistados. Em outras palavras, para além de

¹BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Pág. 60.

uma quantificação objetiva de dados, iremos observar as condições subjetivas dos idosos. Tentaremos estabelecer encontros que permitam a troca de vivências, impressões, memórias, sem nos atermos a procedimentos metodológicos muito estruturados, que muitas vezes *engessam* as falas, cerceiam o diálogo espontâneo.

Para obter os depoimentos para esta pesquisa realizamos um estudo de caso em dois locais distintos: o “Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira”, localizado no bairro do Catete e o “Baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver”, em Marechal Hermes.

É importante frisar que nesta dissertação continuamos as indagações oriundas de uma pesquisa anterior iniciada há cinco anos, na qual foi realizado um estudo sobre dança de salão, interpretando-a como um espaço de socialização, criação e prazer². Nesta dissertação, porém, abordaremos, principalmente, a importância da dança na memória do idoso. O objetivo é observar como a dança, e os encontros surgidos no âmbito dançante, têm impacto nas lembranças desses velhos.

Para isso foram analisados outros bailes, desde o mais convencional até o mais peculiar, como é o caso do baile-ficha, passando pela tradicional Estudantina Musical³, casa de dança onde são realizados bailes de dança de salão desde 1932.

Alguns desses bailes eram freqüentados por um público mais jovem, outros, por grupos mistos, nos quais se misturavam pessoas de várias idades, de diferentes grupos sociais e até mesmo dançarinos e não-dançarinos (pessoas que iam apenas para assistir a dança).

Os tipos de bailes voltados para o público da terceira idade chamam a nossa atenção justamente por ter essa característica. Mapeamos várias modalidades ofertadas especificamente para esse público, como o baile de associações, no qual uma

²Pesquisa para trabalho de conclusão de curso de Dança da UFRJ, sob orientação da Professora Katya Souza Gualter, com a colaboração da professora Inês Galvão e do Grupo de Etnopesquisa em Dança “Me divirto dançando: uma etnografia dos espaços populares de dança do Rio de Janeiro”.

³A Estudantina Musical é um dos espaços de dança de salão mais tradicionais do Rio de Janeiro. Foi inaugurado no início da década de 1930 e foi berço da dança carioca. Nela desfilaram figuras relevantes da nossa arte, como o famoso coreógrafo Carlinhos de Jesus, discípulo de Maria Antonietta, a primeira dama da Estudantina. Construído no fim do século XIX, o casarão que sedia a gafieira Estudantina Musical ainda hoje sedia os encontros de dançarinos, admiradores e turistas que vem conhecer a boemia da cidade. Com 81 anos de existência, a Estudantina tem um farto cardápio musical, que vai do samba ao charme, dependendo do dia da semana.

determinada instituição promove o baile para seus funcionários, como é o caso do baile da ASPON⁴ que atrai um grande número de idosos por ser um local tradicionalmente frequentado por aposentados. Ou ainda os chás-dançantes, que acontecem durante o dia, e os espaços denominados “pague-e-dance”, como é o caso do baile-ficha, que serão analisados com detalhe mais adiante. As características deste último são bastante peculiares, pois consiste em uma dinâmica na qual o frequentador compra fichas, que deverão ser entregues para os profissionais contratados pela organização dos bailes para poder dançar.

Assim, há três anos, a pesquisa realizada anteriormente se voltou para o estudo desses locais. Na pesquisa atual desta dissertação, que começamos há aproximadamente dois anos, analisamos especificamente a influência da dança na memória dos velhos.

Com esse propósito, escolhemos como metodologia, a etnopesquisa⁵, que entendemos, aqui, como uma técnica que consiste no estudo de um objeto por vivência direta da realidade onde este se insere. A etnografia tem origem na antropologia social e surge da necessidade de compreender as relações sócio-culturais, os comportamentos, ritos, técnicas, saberes e práticas das sociedades até então desconhecidas, e tem sido adaptada para estudar problemas comuns da atualidade. O objetivo é compreender o ponto de vista das pessoas oriundas de segmentos específicos da sociedade ou grupos pesquisados. Essa observação é necessária, pois parte do comportamento estudado é expresso corporalmente, através de gestos, trejeitos, vestimentas e etc. Nesse sentido não é suficiente apenas fazer perguntas e analisar as respostas, mas também observar a dinâmica de comportamento individual e também como os entrevistados se relacionam com o espaço, com a dança e com os outros.

Assim, por ser uma prática qualitativa, na qual se destaca o estudo do sujeito, no processo de investigação se estabelece uma relação estreita com o entrevistado. Frequentando o local cotidiano desse sujeito, podemos observar as características do seu entorno, o seu *modus vivendi* e suas relações com a dança.

⁴Associação dos Policiais Militares do Brasil. O sindicato empresta seu salão para o que já se tornou um espaço tradicional da dança de salão carioca, destinado principalmente para o público idoso. A Associação está localizada na antiga Avenida Suburbana, uma das principais vias da zona norte da cidade.

⁵Em AGROSINO, Michael. “Etnografia e observação participante”. São Paulo: Ed. Artmed, 2009.

A dança sempre esteve presente no cotidiano do homem. Os primeiros registros de movimentos do corpo datam de 14.000 anos atrás. Um exemplo disso é a figura encontrada na parede da gruta Gabillou na Dordonha, perto de Mussidan, na França:

A silhueta gravada de um personagem visto de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem qualquer dúvida humana, indicam uma espécie de salto no lugar. O ângulo do torso com as pernas é de vinte e cinco a trinta graus⁶.

O homem paleolítico era um ser nômade, caçador. Não havia ainda aprendido o plantio dos alimentos. Dependia da caça para alimentar-se, e por isso vivia em função dos animais que caçava; por esse motivo sua dança se referia a esses animais. Supõe-se que a dança era um ato ritual. Estudiosos chegaram a essa conclusão ao analisarem figuras encontradas nas paredes de cavernas, como a citada acima, que datam de até 10.000 anos, e que parecem representar dançarinos.

Infelizmente, mesmo sendo a dança uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade, a produção bibliográfica em torno dela pode ser considerada bastante recente, especialmente em nosso país. No Brasil, há apenas alguns anos, surgiram as primeiras escolas preocupadas com a reflexão teórica e acadêmica sobre a dança. A primeira delas foi fundada nos anos de 1950, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, que por muitos anos foi a única instituição federal dedicada ao ensino profissional da dança⁷. Posteriormente, surgiu o curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná em 1983 e, anos mais tarde, o Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1994. Hoje, apenas em nosso estado, contamos com três instituições acadêmicas que possuem o curso de dança, sendo dois particulares e a terceira, a já citada UFRJ, que hoje conta com três cursos nessa área: bacharelado, licenciatura e teoria em dança.

⁶BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.340.

⁷A criação da Escola de Dança se deu em 1956. Junto com a Escola de Música (fundada em 1955) e com a de Belas Artes, estava configurado o pilar acadêmico da área de artes na Bahia. Em 1987 é criado o curso de pós-graduação *lato sensu* em Coreografia numa parceria com a Escola de Teatro e em 2006, surge o primeiro Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD) do país.

Para esclarecer questões conceituais sobre a questão da memória, e da interpretação do corpo e da dança, essa pesquisa adotou como seu principal suporte teórico o filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Podemos dizer que Nietzsche é um filósofo da dança, embora ele não tenha tematizado especificamente a questão da dança, mas, na sua obra, as alusões à dança, ao corpo e a todas as atividades corporais são muito numerosas. Ele eleva o corpo à condição de *grande razão* (*die grosse Vernunft*) criticando uma tradição milenar que aviltou o corpo e todas as suas manifestações afetivas, instintivas. Uma tese fundamental do pensador consiste em estabelecer o “corpo como fio condutor” (*Am Leitfadem des Leibes*), em contraposição com toda a tradição idealista que considera a alma como a característica essencial do homem.

Vejamos a importância que Nietzsche outorga ao corpo: “O corpo como fio condutor (*Am Leitfadem des Leibes*), uma prodigiosa diversidade se revela; metodicamente é permitido utilizar um fenômeno mais rico e mais fácil de estudar como fio condutor para compreender um fenômeno mais pobre”.⁸ A consciência, a razão, a alma, o espírito e outras noções que aludem a um suposto substrato subjetivo do homem são profundamente criticados. Para Nietzsche, longe de serem aspectos essenciais do ser humano, as atividades ditas conscientes, racionais ou espirituais, são apenas um instrumento do corpo – uma *pequena razão* -, uma mão do corpo, que é a *grande razão* no homem, aquilo que lhe é mais próprio (*Selbst*):

(...) a alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão (...) a qual chamas ‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão⁹.

Nietzsche, desde as suas primeiras obras, irá valorizar os aspectos impulsivos, emotivos e instintivos no homem. Assim, desde *O nascimento da tragédia* considerará a arte como forma privilegiada de interpretar a realidade, como forma mais profunda de explicitar o devir¹⁰. Os instintos apolíneos e dionisíacos constituem-se em

⁸ NIETZSCHE. *Fragmento Póstumo*, outono, 1885, 2 [91].

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Dos desprezadores do corpo”.

¹⁰ Nietzsche ilustra a questão do devir utilizando a metáfora do portal do instante, no qual se encontram passado e futuro, e este momento, o presente, não se repete, e deve ser afirmado. É uma crítica à concepção platônica e cristã que projetam uma existência ideal no futuro, fazendo com que o homem não

uma chave para compreender a civilização helênica e a cultura em geral.¹¹ Nesse sentido, a arte é essencial para a interpretação do homem e do universo. O autor ressalta a arte trágica onde se destaca a presença do herói apolíneo, da música e da dança dionisíacas. No estado dionisíaco, o homem literalmente, ao dançar, pode elevar-se pelos ares, ao ver sua vida cotidiana totalmente transfigurada pela fusão estática com a natureza:

Agora graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo (...). Cantando e dançando manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento¹².

Desta forma, vemos que as artes, assim como todas as manifestações corporais, ocupam um lugar de privilégio na filosofia nietzschiana. Mas, a dança terá um papel de destaque realmente singular. A valorização do bailado implica na exaltação do movimento leve, ágil, articulado com o devir vital. A dança está nos antípodas do peso, dos filósofos da culpa, dos remorsos, que trazem ainda mais pesos à existência. Em *Assim falou Zaratustra*, encontramos a metáfora do “espírito de gravidade”, que puxa o homem para baixo, impedindo-o de ser leve.

A despeito do espírito que o puxava para baixo, para o abismo, o espírito da gravidade, o meu demônio e mortal inimigo (...) muito embora ele estivesse sentando em minhas costas, meio anão, meio toupeira; aleijado e aleijador; pingando chumbo em meus ouvidos e pensamentos como gotas de chumbo no meu cérebro.¹³

viva seu presente de forma afirmativa. Em contraposição, ele sustenta uma outra visão do tempo, ao afirmar a tese do eterno retorno, que consiste na repetição de todos os fatos, o que leva o homem à aceitação dessa permanente repetição e, em decorrência disso, ao acolhimento amoroso de todas as vicissitudes vitais, tal como formulada no *Zaratustra*: “essa longa rua que leva pra trás: dura uma eternidade. E aquela outra longa rua que leva pra frente – é outra eternidade. Contradizem-se, esses caminhos, dão com a cabeça um no outro; e aqui, nesse portal, é onde se juntam. Mas o nome desse portal está escrito no alto: ‘momento’”. Em NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Da visão e do enigma”.

¹¹NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, 1. No início do livro, Nietzsche mostra como os instintos diversos, mas complementares, do apolíneo e do dionisíaco, encontram-se numa perfeita síntese na obra magna da Grécia: a tragédia.

¹²Ibid.

¹³NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Da visão e do enigma”.

A dança combate a gravidade de forma mecânica, com seus saltos, com a leveza dos seus gestos, levando o bailarino sempre a deslocar-se nas pontas dos pés, exigindo um corpo leve, mas também de forma orgânica, tornando o espírito leve para que este possa acompanhar o corpo.

Também veremos a complementação dessa ideia na figura do camelo devedor¹⁴, que pergunta “o que há de pesado?”, suportando resignadamente todo o peso da vida que lhe é entregue, carregando corcovas de ressentimento. Para livrar-se de todo esse peso, é necessária a coragem para conquistar sua liberdade, como o leão que deseja e rompe com essa carga, afirmando “eu quero”¹⁵. Retomando a imagem do anão ou espírito de peso, vejamos como Zaratustra lida corajosamente com os *pesos mais pesados*:

Eu subia, subia, sonhava e pesava – mas tudo me oprimia. Era como um doente prostrado por seu atroz suplício e que um sonho ainda mais atroz desperta novamente do sono. Mas há uma coisa em mim, à qual chamo de coragem; e ela, até agora, sempre matou em mim todo o desânimo. Essa coragem mandou-me, finalmente, parar e falar: “Anão! Ou tu ou eu!”¹⁶

A dança proporciona essa coragem para aquele que a pratica. Ela age contra o desânimo e o desalento que conduzem a uma vida depressiva, sem perspectivas. A dança cria perspectivas. Dançar permite aligeirar a vida, celebrar a vida. A tradição metafísica ocidental, e as religiões judaico-cristãs que a continuaram estão marcadas pela imposição de valores *pesados*, que condenam a existência, que determinam culpas e castigos. Ao contrário, o filósofo dançarino tira os pesos, descarrega a seriedade da vida. Deleuze¹⁷, em um comentário importante descreve essa perspectiva nietzschiana em que ele opõe a filosofia do peso à filosofia dançante:

¹⁴Ibid, “As três metamorfoses”.

¹⁵Ibid.

¹⁶Ibid. “Da visão e do enigma”.

¹⁷Gilles Deleuze cursou filosofia na Universidade de Paris (Sorbonne) entre 1944 e 1948, tornando-se em seguida professor de filosofia desta instituição. Para Deleuze, “a filosofia é criação de conceitos”. A sua filosofia é considerada uma filosofia do desejo e vai de encontro à psicanálise, especialmente à freudiana, ele questiona profundamente essa perspectiva apresentando sua visão do “esquizo-análise”. Interpretou as teorias de filósofos modernos e contemporâneos como Spinoza, Kant, Nietzsche, Bérgeon e Foucault e também o cinema e outras artes, especialmente as obras dos artistas Proust, Kafka e Francis Bacon. (cf.

O filósofo avalia a sua vida segundo a sua atitude em suportar pesos, em carregar fardos. Estes fardos, estes pesos são precisamente os valores superiores. Tal é o espírito de peso que reúne no mesmo deserto o carregador e o carregado, a vida reativa e depreciada, o pensamento negativo e depreciador. Então, temos apenas a ilusão da criação. Porque nada é mais oposto ao criador do que o carregador. Criar é aligeirar, é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida. O criador é legislador-dançarino.¹⁸

A dança, como manifestação de impulsos corporais intensos¹⁹, será uma questão importante na obra nietzschiana. Ela ocupa um lugar de relevância, por exemplo, em *Assim falou Zaratustra*. Nessa obra, o canto, a dança e o riso são fundamentais para vencer o espírito de gravidade presente nas filosofias e religiões tradicionais. A arte e principalmente a dança são as formas que *Zaratustra* encontra para tornar-se leve, para defrontar-se com os pesos dos valores instaurados. “Somente dançando, sei falar em imagens das coisas elevadas”.²⁰

Uma passagem realmente significativa é aquela em que *Zaratustra* afirma que só acreditaria em um deus que saiba dançar: “Eu só acreditaria no Deus que soubesse dançar (...) quando vi o meu demônio achei-o sério, metódico, profundo, solene, era o espírito de gravidade é a causa pela qual todas as coisas caem”²¹. Aqui o filósofo nos convida a valorizar o corpo e a dança como um modo de neutralizar esse espírito de gravidade, que é tudo aquilo que puxa o homem para baixo e enterra-o no chão, deixando-o imóvel perante os acontecimentos de sua própria vida.

Dança e canto são essenciais no percurso de *Zaratustra*. E *Zaratustra* canta três vezes e também dança com a vida, celebrando tudo o que existe.²² A dança é essencial nos rituais dionisíacos, como vimos já desde *O nascimento da tragédia*. Rosa Maria Dias comenta a importância do canto e da dança para o exaltado homem

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990). Suicida-se em 1995, já que padecia de um câncer avançado que o impedia de trabalhar e de se locomover, sem esperanças de cura.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. São Paulo: Edições 70, 1985. Pág. 19.

¹⁹ Para uma análise mais aprofundada dos impulsos corporais, ver MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999 (O conhecimento e a perspectiva da potência) e BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009 (Os instintos e a dinâmica corporal).

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. “O Canto do Túmulo”.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Pág. 235.

²² “Depois do último discurso, há como que um corte brusco na narrativa e *Zaratustra* aparece só, não mais pregando ou discursando para outros, mas cantando. É este o momento em que *Zaratustra* canta pela primeira vez no livro, e canta três vezes seguidas”. MACHADO, Roberto. *Zaratustra*. Tragedia nietzscheana. RJ: Zahar, 1997, p. 86.

dionisíaco: “Com cantos e danças, esse ser entusiasmado, possuído por Dioniso, manifesta seu júbilo. Dá voz e movimento à natureza. Voz e movimento, que não se acrescentam a ela como algo artificial, mas parecem vir do seu âmago”.²³ Em *Zaratustra*, a dança, entendida como celebração total da existência, lembra, nas atitudes do personagem dançarino, sua identificação com os rituais dionisíacos. Como comenta Machado: “(...) ‘O canto da dança’, entoado enquanto Cupido, ou Eros, dança com um grupo de jovens, dá continuidade ao afrontamento de Zaratustra com a sabedoria dionisíaca”.²⁴

Outros comentadores nietzschianos destacaram a relevância da dança na filosofia nietzschiana, desde a compreensão do fenômeno dionisíaco em *O nascimento da tragédia*, até chegarmos ao percurso de Zaratustra, um herói dançarino. Os já citados Roberto Machado, Rosa Dias e também Scarlett Marton, Maria Cristina Franco Ferraz, Iracema Machado e Charles Feitosa, dentre outros, nos subsidiarão para o esclarecimento da relevância da dança no pensamento nietzschiano.²⁵

Além de ajudarmos na tematização da questão do corpo e da dança, a análise da obra de Nietzsche também será fundamental para os estudos sobre a memória. Para ele, a memória é construída no homem com violência e sofrimento físico. Este tema será elaborado principalmente na segunda dissertação de *Genealogia da Moral*, onde Nietzsche aponta que a condição inicial do homem é o esquecimento, mas para se adequar a sua nova condição de ser social, sua memória teve que ser desenvolvida, ainda que de forma violenta, através de uma profunda coerção social, através de inúmeras torturas: “(...) talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. ‘Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória (...)’”²⁶.

Ou seja, a memória foi criada e imposta no corpo, que ao sofrer a violência, necessita memorizar o ato que a gerou, para que a dor sofrida não seja repetida. Desta

²³ DIAS, R. M. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 29.

²⁴ MACHADO, R. op. Cit., p. 87.

²⁵ Para o esclarecimento da importância da música, do canto e da dança no pensamento nietzscheano ver: FERRAZ, M. C. F. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. RJ: RelumeDumará, 1994; MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a época trágica*. São Paulo: Annablume, 2006; MARTON, S. “Só acreditaria num deus que soubesse dançar”. In: BARRENECHEA, M. A. e FEITOSA, C. (Org.). *Assim falou Nietzsche II*. RJ: Relume-Dumará, 2000, pp. 143-154 e FEITOSA, C. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: BARRENECHEA, M. A., DIAS, R. et al. (Org.). *Assim falou Nietzsche III*. RJ: 7Letras, 2001, pp. 31-36.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia das Letras, 1978, II Dissertação.

forma, a memória é inscrita no corpo com marcas e sofrimentos e a falta da memória é tida como uma falha a ser corrigida com punições. Esta condição torna o homem um ser memorioso.

Como se faz no animal-homem uma memória? (...) Imprime-se algo a fogo, para que permaneça na memória: somente o que não cessa de fazer mal permanece na memória. (...) Nunca nada se passou sem sangue, martírio, sacrifício, quando o homem achou necessário se fazer uma memória²⁷.

A memória, então, pode ser entendida como uma interrupção do esquecimento, pois nasce ligada a ele. O pensamento nietzschiano desenvolve uma ótica na qual o esquecimento é visto como ativo e criativo. Esta relação entre a memória e a prática da dança será aprofundada mais adiante, no capítulo II. Lembremos, ainda, que a problemática da memória e do esquecimento já foi introduzida pelo autor nos seus escritos iniciais, particularmente na *II Consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Nela, o filósofo questiona a tendência historicista dominante na cultura alemã que, sob a inspiração hegeliana, valoriza exageradamente a história e a memorização dos fatos do passado; o pensador considera essa tendência como uma *febre histórica*: “padecemos todos de ardente febre histórica”²⁸. Diante desse exagero de história e memória, Nietzsche destaca a importância do esquecimento, considerada como uma *força plástica* que permite reelaborar e *digerir* dados do passado: “penso esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma as formas partidas”²⁹. Assim, sob a perspectiva nietzschiana abordaremos as questões do esquecimento e da memória, importantes para elucidar a problemática fundamental desta dissertação, que visa esclarecer a memória de idosos na sua relação com a dança.

Também abordaremos nesta pesquisa a interpretação de Nietzsche sobre o surgimento da arte trágica e sobre a importância do movimento e da dança, principalmente em suas obras *O nascimento da Tragédia* e *Assim falou Zaratustra*.

²⁷ Ibidem, pág.304.

²⁸ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração Intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. RJ: Relume-Dumará, 2003, p. 6.

²⁹ Ibidem, pág. 10.

Elucidaremos essa importância dada à dança e ao corpo, ao aprofundarmos o tema corpo-dança na ótica de Nietzsche no capítulo III. Também serão importantes para o esclarecimento dessas questões: *A gaia ciência*, que tematiza a relevância do corpo; *A filosofia na idade trágica dos gregos*, que nos auxiliará na compreensão da concepção trágica e *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, que também alude ao helenismo e à visão trágica do mundo.

Assim, esta pesquisa se desenvolveu apoiada sob dois pilares: o da teoria, baseado nas obras nietzschianas e no trabalho de Bosi sobre a memória dos velhos e o da prática, desenvolvida no trabalho de campo, através dos depoimentos dos idosos, das entrevistas abertas e da observação do campo.

Por utilizarmos depoimentos colhidos na forma de entrevistas, chegamos a uma importante questão: como conseguir ouvir respostas sinceras a perguntas algumas vezes pessoais, ou que despertassem lembranças dolorosas? Para equacionarmos essas questões, sentimos a necessidade de um contato de longa duração com os entrevistados. Foi preciso tornar-se parte do grupo, dançar com eles, ouvir suas histórias de infância e juventude, ou mesmo ir a suas casas para partilharmos um café e uma longa conversa. Estabelecemos um vínculo de amizade e mútua admiração com alguns desses entrevistados, o que proporcionou a confiança necessária para que eles falassem abertamente sobre suas vidas. E, ao falar dessa forma, eles também podiam ouvir-se, e ao se ouvirem, acabaram por compreender melhor suas próprias histórias.

Assim, o trabalho de campo torna-se uma tarefa que requer bastante tempo para que seja possível a aproximação com espaços e sujeitos que ainda não são familiares, sendo um projeto que demanda sempre revisões e redimensionamentos, ainda mais em espaços tão múltiplos e peculiares.

Graças a essa aproximação com os entrevistados não encontramos maiores dificuldades em colher os depoimentos, apenas foi necessário munir-nos de sensibilidade, amabilidade e disponibilidade para ouvi-los.

A leitura de Ecléa Bosi também foi muito importante para aprofundarmos a questão da memória dos idosos. No seu livro encontramos uma passagem muito elucidativa sobre a questão: “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos

um fragmento”³⁰. Aqui a autora se refere ao fenômeno de lembrar e de esquecer. Durante o colhimento de um depoimento é comum que um mesmo entrevistado dê respostas diferentes à mesma pergunta. Porém, os dados mais importantes para a pesquisa podem ser justamente o que foi esquecido, ou o que foi reprimido, ou ainda o que é rememorado. Ressaltamos, assim, que um elemento essencial para a construção desta pesquisa é a narrativa em todas as suas nuances, pois como dito por Bosi:

A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgias, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte (...). Mas o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para o qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens³¹.

Assim, as reflexões de Bosi sobre a memória na velhice, e, em outro sentido, os conceitos nietzschianos sobre corpo, memória e arte, são os suportes teóricos dessa pesquisa.

Como foi dito, essa dissertação pretende realizar uma abordagem teórico-prática, na qual empregaremos a pesquisa bibliográfica assim como a pesquisa de campo, para desenvolver um estudo sobre os possíveis impactos da dança de salão na memória do grupo etário considerado como idoso³².

Desse modo, os objetivos desta dissertação assim se configuram:

1. Analisar o conceito de memória e de velhice conforme a abordagem de Ecléa Bosi, em sua obra “Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos”, para esclarecer o conceito de velhice como categoria social e para nortear os estudos da memória através da utilização de entrevistas como fonte de pesquisa.
2. Pesquisar através da observação do campo e da análise dos depoimentos colhidos, de que modo a dança de salão, pode propiciar práticas criativas que afetem as memórias dos idosos.
3. Refletir sobre o conceito de Nietzsche de memória social, apresentado em *Genealogia da moral*, onde a memória é interpretada como uma prática que surge das atividades do corpo, e da valorização do movimento corporal na obra

³⁰ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de velhos*. SP: Cia das Letras, 1998. Pág.39

³¹ Ibidem, pág. 82.

³² A Organização Mundial da Saúde (OMS) define como Idoso o cidadão de ambos os sexos com idade igual ou superior aos 60 (sessenta) anos de idade.

Assim falou Zaratustra, para realizar uma articulação da memória com a prática da dança de salão.

4. Investigar o conceito nietzschiano do trágico focalizando a figura dos deuses Apolo e Dionísio – principalmente em *O nascimento da tragédia* -, e utilizar esse conceito para realizar uma análise comparativa entre os dois bailes visitados, investigando o *ethos*³³ apolíneo e o *ethos* dionisíaco presentes em cada um deles.

Lembramos que a pesquisa de campo está voltada para o estudo de indivíduos de terceira idade inseridos em determinados grupos (os bailes já citados), tendo como objetivo compreender os impactos da dança na memória desses idosos.

Como dito anteriormente, utilizaremos como método de coleta de materiais, a pesquisa qualitativa, na qual as observações diretas, intensivas, participantes e individuais, são parte do processo analítico, podendo essa ser descrita como uma pesquisa etnográfica.

Assim, a técnica utilizada para a pesquisa de campo foi a observação e a entrevista com alguns idosos frequentadores dos bailes estudados. Utilizamos especialmente os sentidos do observador, através “do ver” e “do ouvir”, para realizar uma análise e uma comparação dos bailes.

Optamos por não revelar a identidade dos entrevistados,³⁴ utilizando apenas as suas iniciais, para que não ocorram possíveis constrangimentos com relação a algumas perguntas e respostas de caráter particular, ou que envolvessem terceiros (familiares, colegas de baile, companheiros e etc.), preservando, assim, a intimidade dos entrevistados. Para identificar a origem do depoimento quanto ao baile pesquisado, utilizamos a sigla “A.V.”, para o Baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver e a sigla “B.F.” para o Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira.

³³A palavra *ethos* tem origem grega e significa valores, ética, hábitos e harmonia. É o "conjunto de hábitos e ações que visam o bem comum de determinada comunidade". Ainda mais especificamente, a palavra *ethos* significava para os gregos antigos a morada do homem, isto é, a sua natureza. Uma vez processada mediante a atividade humana sob a forma de cultura, faz com que a regularidade própria aos fenômenos naturais seja transposta para a dimensão dos costumes de uma determinada sociedade. Em DUROZOI, Gérard e ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Papirus, 1990, 341.

³⁴Uma exceção foi a alusão aos nomes dos proprietários dos locais de dança que fizeram questão de que seus nomes aparecessem na entrevista, além de que eles são muito conhecidos por gerenciarem esses locais.

Durante cada observação, realizamos um registro das características dos entrevistados (expressões, comportamento, vestimentas) e dos bailes (espaço físico, tipo de música, tipo de dança, regras). As observações e os depoimentos foram analisados de forma que um completasse o outro, em um processo que permitiu uma análise mais ampla dos bailes e dos idosos entrevistados.

As observações foram utilizadas para obtenção de detalhes dos aspectos não ditos, ou seja, aqueles que não puderam ser obtidos através das entrevistas, sobre o que as pessoas sentem ou pensam, especialmente sobre o corpo, a dança e a memória.

Gostaríamos ainda de esclarecer que esta dissertação, que agora apresentamos em sua forma final, já passou pelas etapas de pré-pesquisa, sendo elas:

1ª fase - observação e delimitação do campo: observação de vários tipos de bailes para a terceira idade e escolha de apenas dois deles para a realização da pesquisa;

2ª fase - pesquisa bibliográfica: delimitação dos autores e textos utilizados para a pesquisa teórica;

3ª fase - determinação, de acordo com a natureza da pesquisa, das técnicas empregadas na coleta de dados e na seleção dos depoimentos utilizados. As entrevistas foram estruturadas de forma não-diretiva, com o intuito de deixar o entrevistado confortável para responder as perguntas no tempo e de forma que ele melhor se adapte ao diálogo, fazendo com que o processo de entrevista fosse agradável e espontâneo, quase uma conversa informal entre entrevistado e entrevistador;

4ª fase - definição das técnicas de registro dos dados e das técnicas utilizadas para sua análise. As entrevistas realizadas nos bailes, o método utilizado foi a anotação mecânica, pois o som alto e constante do ambiente impossibilitava a utilização de gravadores.

Através desse método de entrevistas semi-estruturadas, verificamos fatos, opiniões e sentimentos observados previamente. A entrevista foi preparada

antecipadamente, com perguntas como O que é a dança para você? E a música? O que sente quando dança? Você gosta de observar as pessoas dançando? Você gosta de ser observado? Para você o que é ser idoso? Porém o questionário não precisou ser respondido de forma rígida, para que não houvesse nenhum tipo de inibição por parte do entrevistado. Optamos por não utilizar perguntas que fizessem referência à memória diretamente, pois este conceito tinha conotações muito peculiares para os idosos. Eles interpretam a memória somente de forma biológica, como uma categoria neurológica e, para esta pesquisa, a memória tem um papel muito mais complexo e abrangente do que este, envolvendo outras conotações. Assim, o registro das respostas teve que ser feito no momento da entrevista, para que o conteúdo e o essencial da fala não sofressem alterações e não se perdesse posteriormente.

Assim, nesta dissertação começamos abordando, no primeiro capítulo, os diversos aspectos dos dois bailes estudados: O Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira e o Baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver.

Apresentamos as características de seus frequentadores, dos locais de dança, sua periodicidade e os detalhes espaciais desses locais, para em seguida, dar continuidade à pesquisa abordando os depoimentos colhidos nos bailes e em visitas particulares a alguns idosos. Esses depoimentos foram essenciais para avaliarmos as influências da dança na memória desses dançarinos da terceira idade.

Depois de esclarecermos a dinâmica dos bailes estudados nesta dissertação, o nosso estudo continua com as reflexões do segundo capítulo, no qual buscaremos em Nietzsche o subsídio necessário para a abordagem da questão da memória. Procuramos embasarmos em *Genealogia da moral* e na *II Consideração intempestiva*, para a análise do surgimento da memória social, conforme a ótica do pensador alemão, e para esclarecermos como se dá a inscrição desta memória no corpo.

Finalmente, no capítulo III, voltamos o olhar para as questões da dança e da criação, realizando ainda um paralelo entre as duas qualidades da arte trágica: o apolíneo e o dionisíaco, tematizados por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, empregando essa análise para abordar os dois bailes apresentados, observando neles, em suas conformações e em seus frequentadores, também as qualidades apolíneas e dionisíacas.

CAPÍTULO I: Dança de salão e a terceira idade

1.1. Pesquisa etnográfica - o primeiro olhar:

A população do mundo envelheceu. Do primeiro censo demográfico (1872) ao mais recente (2010) houve uma alteração nos indicadores de mortalidade e natalidade no Brasil. A participação de pessoas idosas na sociedade também cresceu chegando a 7,4% (há dez anos, era de 5,9%). Como ocorre em diversas sociedades, na medida em que elas se desenvolvem e aprimoram condições de saúde pública, a população idosa cresce apoiada principalmente pela melhoria da qualidade de vida, o que inclui os avanços da medicina na erradicação e no tratamento de doenças. Ou seja, a expectativa de vida vem crescendo notoriamente nos últimos anos. Em 1992, a população idosa representava 7,9% e em 2010 10,6% da população³⁵.

A velhice foi redimensionada e atualmente podemos ver idosos ativos, participantes em seus meios sociais e familiares. Muitos realizam atividades que os ocupam integralmente; a fim de preencher seu tempo, cada vez mais longo e produtivo, eles buscam sempre uma melhor qualidade de vida. Assegurados pelo Estatuto do Idoso³⁶, eles têm o direito de ir e vir, à saúde, ao lazer e à cultura.

Para realizar um recorte nesse cenário, centralizamos essa pesquisa nos espaços de dança diretamente destinados para receberem a terceira idade. Nosso objetivo é investigar como a dança opera na memória de pessoas com idade superior aos sessenta anos, analisando, deste modo, independente do tipo de baile que o idoso frequenta, se a arte é catalisadora de transformações na sua memória.

Abordamos o tema sob a perspectiva nietzschiana, utilizando os conceitos de memória e esquecimento. Nesse sentido, Nietzsche descreve a memória como uma

³⁵ Dados do IPEA. Disponível no site: www.ipea.gov.br acessado em 24/06/2010.

³⁶ Iniciativa do Projeto de lei nº 3.561 de 1997, o ESTATUTO DO IDOSO estabelece os diversos direitos do idoso e destaca sua condição de ser constituído de corpo, mente e espírito – já prevê a preservação de seu bem-estar físico, mental e espiritual e identifica a existência de instrumentos que assegurem seu bem-estar. Dados: Confederação Brasileira dos Aposentados e Pensionistas (COBAP).

categoria social, pois foi desenvolvida pelo homem quando este deixa de ser nômade e torna-se um ser que se relaciona em grupos³⁷.

É importante frisar que, para Nietzsche, o esquecimento não é passivo, não representa uma simples restrição na ação – isto é, apenas uma *ausência* de memória -, mas é uma profunda *atividade*, essencial nos processos orgânicos. O homem se esquece daquilo que o incomoda, para livrar-se do peso de determinada lembrança. Nietzsche usa o termo “digestão” na IIª Dissertação de *Genealogia da moral*, onde explica exatamente o processo do esquecimento ativo: na digestão, nosso corpo fragmenta o alimento, absorvendo apenas o necessário e eliminando do corpo tudo o que nos faz mal ou o que é excesso. A digestão psíquica vinculada ao esquecimento é um “estado de digestão (ao qual poderíamos chamar ‘assimilação psíquica’)”.³⁸

Desde os primórdios da filosofia ocidental, a alma, - por exemplo, ver a ótica de Platão³⁹ - foi considerada um aspecto superior do homem, em relação ao corpo, estando intimamente ligada à memória, enquanto o esquecimento era visto como uma falha. Na visão de Nietzsche, ao contrário, o corpo e os instintos são valorizados e o esquecimento é encarado como saudável, como essencial nos processos naturais da vida:

(...) eis a utilidade do esquecimento, ativo (...) espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento⁴⁰.

Nesta pesquisa também privilegiamos uma interpretação da memória que a considera sempre uma manifestação social (lembramos que a dita memória individual sempre é gerada por um processo social, conforme Nietzsche mostra em *Genealogia*), já que o espaço do salão de dança é, antes de tudo, um local de interação social, pois a memória se processa individualmente, mas amparada pelas relações que se

³⁷ Veremos como Nietzsche categoriza as atitudes do homem em relação ao passado: a reativa, própria dos ressentidos e a ativa, característica dos criativos, ambas apresentadas em *Genealogia da Moral*, I Dissertação, que serão analisadas de forma aprofundada mais adiante no capítulo II.

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. SP: Cia das Letras, 1998, II Dissertação.

³⁹ Platão estabelece a mais profunda heterogeneidade entre alma e corpo. A alma é o essencial do homem, o corpo é apenas um vasilhame descartável, algo que aprisiona a alma, que a limita, que a oprime. O pensador ateniense sustenta a tese do “corpo-inimigo”, desenvolvida claramente em *Fédon*.

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. II Dissertação.

desenvolvem no ambiente coletivo. Além disso, nessa Dissertação se pretende fazer uma interpretação estética e artística sobre os dois bailes mencionados, utilizando os conceitos de Apolíneo e de Dionisíaco desenvolvidos em *O nascimento da tragédia*.

1.2. “Me divirto dançando” – Uma etnografia dos espaços populares de dança no Rio de Janeiro ⁴¹

O projeto “Me divirto dançando – Uma etnografia dos espaços populares de dança no Rio de Janeiro”, do qual participamos ativamente na nossa Iniciação Científica, foi realizado no período de março de 2004 a abril de 2007 e orientado pela Prof^a M^a Maria Inês Galvão de Souza. Contava com seis bolsistas do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ, pela Pró-Reitoria de Ensino de Graduação/ PR1, e teve como intuito investigar e descrever a lógica de organização dos espaços populares de dança, interpretados como possibilidades de lazer da cidade do Rio de Janeiro.

Nesse projeto, procurávamos entender como se organizam as atividades no âmbito dos espaços estudados, isto é, como a dança pode ser um veículo relevante para o lazer e o desenvolvimento de segmentos populares da sociedade. Para isso, se propôs investigar e delinear também um perfil dos frequentadores dos espaços. Dentre as formas de lazer através da dança, destacou-se a dança de salão. Observamos que, além do enorme prazer proporcionado aos frequentadores desses espaços, havia um importante processo de socialização, intercâmbio cultural entre as faixas etárias das distintas classes sociais que participavam do projeto, assim como percebemos a intercessão entre o tradicional e o moderno nessas manifestações artísticas populares.

A realização de uma pesquisa etnográfica foi utilizada para respeitar os limites tênues e singulares inerentes a cada ser humano, pois a etnografia⁴², por

⁴¹Este é um pequeno relato da pesquisa que realizei em 2007, sob a orientação da Prof^a Maria Inês Galvão de Souza (UFRJ) e que serviu de estímulo para esta Dissertação de Mestrado.

⁴²A Etnografia (do grego *ἔθνος*, *ethno* - nação, povo e *γράφειν*, *graphein* - escrever) é por excelência o método utilizado pela antropologia na recolha de dados. Baseia-se no contato intersubjetivo entre o antropólogo e o seu objeto sob qual um recorte analítico seja feito. A etnografia como uma abordagem de investigação científica é explorada nesse texto para demonstrar como esta abordagem de pesquisa traz algumas contribuições importantes ao campo das pesquisas qualitativas. A etnografia implica em: 1) preocupar-se com uma análise holística ou dialética da cultura entendida; 2) introduzir os atores sociais

definição, privilegia o dado qualitativo, entendendo que cada olhar é único e que por isso não pode ser agrupado em dados numéricos. Nela podemos observar que quando um indivíduo dança, também apresenta, nesse ato, uma série de injunções, parâmetros e valores que permeiam nossa sociedade. Os espaços de dança de salão são locais de encontro de pessoas que pertencem a mundos sociais distintos e que, nessas ocasiões, compartilham de um mesmo código, de uma mesma relação de sociabilidade.

A pesquisa foi dividida em três momentos: revisão da literatura, ida ao campo e coleta de entrevistas. Já nas primeiras atividades de campo, delimitamos, aos efeitos da nossa observação, três espaços específicos na cidade do Rio de Janeiro: a Gafieira Estudantina Musical, Grêmio Recreativo Vera Cruz e Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira. Após a escolha desses locais iniciamos a fase de descrição etnográfica a partir de novas visitas aos espaços e de entrevistas com freqüentadores. Os espaços foram escolhidos com base em suas características peculiares, com a intenção de pesquisar um local de cada “modalidade”.

O primeiro local analisado foi o baile do “Clube Vera Cruz”, situado no bairro da Abolição, subúrbio da cidade. No decorrer da pesquisa notamos que este, talvez por sua localização espacial, era o mais resistente às modernizações na dança de salão e logo percebemos que seus frequentadores apreciavam uma dança mais tradicionalista. O segundo foi a gafieira da “Estudantina Musical”, localizado desde 1932 em um casarão na Praça Tiradentes, centro da cidade. É um ponto de referência da dança de salão no Rio de Janeiro. Atrai um público mais amplo e é frequentado por grandes nomes da dança de salão tradicional, assim como por turistas interessados somente na observação do espaço.

E finalmente, o terceiro local analisado foi o “Baile Ficha” Jimmy de Oliveira: um baile localizado no bairro do Catete, zona Sul da cidade. Os frequentadores são quase exclusivamente mulheres, com idade acima dos sessenta anos. Nesse baile, além do ingresso, são cobradas “fichas de dança” que devem ser entregues aos “cavalheiros

com uma participação ativa e dinâmica e modificadora das estruturas sociais; 3) preocupar-se em revelar as relações e interações significativas de modo a desenvolver a reflexividade sobre a ação de pesquisar. Em MACEDO, Roberto Sidnei. *A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação*. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2004. Pág. 46.

de ficha”, que são contratados pela organização do baile, em uma dinâmica de “troca de serviço”, onde o serviço do dançarino é vendido ao frequentador na forma das fichas. Salientamos que essa prática não ocasiona nenhum tipo de constrangimento, nem aos frequentadores, nem aos profissionais da dança envolvidos, todos eles lidam de forma muito natural e espontânea com essa troca de serviços dançantes.

Após a observação de cada um desses bailes estabelecemos estratégias de pesquisa e um olhar específico e direcionado para interpretarmos os fatos que mais nos chamaram atenção.

Agora, para a atual pesquisa, o local escolhido para aprofundar as observações já iniciadas na investigação anterior, com um número maior de visitas e para realizar as entrevistas, foi o “Baile-ficha”, um local onde o público está composto quase que exclusivamente por idosos, foco desta dissertação.

Para compor com o ambiente peculiar do baile-ficha, foi acrescentada a essa pesquisa mais um campo de observação: o “Baile da associação Alegria de Viver”, também peculiar por se tratar de um local onde podemos observar não só a manifestação da dança, mas também a prática do canto, realizada pelos próprios frequentadores. Neste local a dança também apresenta uma dinâmica bem diferente da dança de salão tradicional. Esta questão será analisada com detalhe a seguir.

1.3. Bailes pesquisados - contextualizando o ambiente:

Nas observações realizadas durante a pesquisa no “Baile-ficha da academia Jimmy de Oliveira”, percebemos que o local era freqüentado majoritariamente por integrantes da terceira idade, e identificamos, ali, complexas relações destes idosos com suas famílias, seus lares, e com a dança; a partir dessas reflexões, começamos a problematizar algumas questões da velhice.

O Baile de Ficha foi o campo mais instigante, por sua característica bastante peculiar. Esse baile já é realizado desde há alguns anos, e está localizado no bairro do Catete, local de fácil acesso também para moradores da zona norte, através do metrô. É freqüentado por um grande e assíduo grupo de pessoas, tanto no que se refere às damas

e cavalheiros pagantes, como aos cavalheiros e às damas de ficha. Os frequentadores do baile que consomem as fichas de dança são denominados “pagantes”. E são considerados “dama ou cavalheiro de ficha”, aqueles contratados pela organização do baile, recebendo um valor em dinheiro para oferecerem sua dança como um serviço prestado aos “pagantes”. As damas e os cavalheiros “de ficha” estão dispostos no local estando sempre dispostos a dançar com os frequentadores que quase sempre chegam desacompanhados ao baile.

A principal diferença entre o profissional “de ficha” e o “de contrato” (ou para utilizar a denominação mais popular “de aluguel”) consiste em que este último é contratado por apenas uma pessoa ou um pequeno grupo para desempenhar o papel de par dançante durante um baile inteiro. É mais comum encontrar “cavalheiros de ficha” e “cavalheiros de contrato” do que damas “de ficha” ou “de contrato”. Isso se deve basicamente a dois fatores:

1. A maioria dos frequentadores é composta por damas, cujo número excede longamente o de cavalheiros, principalmente na faixa etária dos 60 anos.
2. Ainda observamos um certo preconceito por parte dos homens, principalmente nos idosos, que não admitem “pagar” pelos serviços de uma mulher para dançar, ou mesmo “ser ensinado” por uma mulher.

Também percebemos claramente que no local havia um ambiente familiar e de confraternização, onde todos se conhecem e apreciam essa convivência. O espaço físico não é muito amplo, com capacidade para aproximadamente dez casais, mas por tratar-se de uma academia de dança, possui um salão próprio para a execução dos passos, o chão é revestido de tábuas lisas de madeira e uma das paredes é inteiramente forrada com espelhos. Notamos que os casais costumam se observar nesse espelho e que, principalmente os cavalheiros de ficha, o utilizam para corrigirem sua postura, observarem se um passo foi bem executado, ou mesmo conferir se seus cabelos ou roupas estão bem alinhados. Ao fundo, podemos ver uma cantina, armários utilizados pelos cavalheiros e damas de ficha, uma pequena saleta que serve de escritório para a administração da academia e dois banheiros.

Ao indagar sobre o consumo de produtos, fomos informados que a bebida mais vendida é água. Cerveja e refrigerantes são consumidos em uma média de apenas uma unidade por frequentador. Comidas, como salgados, batata-frita ou biscoitos são raramente vendidos. “Aqui só se vende mesmo é água (...) se alguém pede uma porção de fritas sei logo que é a primeira vez no baile ou que não veio pra dançar, só pra acompanhar mesmo.” (Depoimento da Sra. Rita de Souza, 48 anos, cantineira da Academia Jimmy de Oliveira, em 27/11/2009).

Após essa informação, é possível ter a ideia de que a maioria das pessoas frequenta o local com o intuito exclusivamente de dançar, consumindo apenas água para repor as energias gastas e acalmar a sede durante a dança.

Como já mencionado, o fator que mais chama atenção nesse local é a diferença de idade entre as damas pagantes, em média, superior aos sessenta anos, com relação à média de idade dos cavalheiros de ficha, já que quase todos eles têm em torno dos vinte anos.

Essa diferença de idade, ao invés de provocar estranhamentos ou desconfortos é vista com naturalidade e até satisfação, como nos disse uma entrevistada: “Gosto de dançar com os meninos. Eles são gentis e tratam a gente muito bem. É como uma brisa fresca pra gente...”⁴³

Com relação ao comportamento durante o baile, percebemos que os cavalheiros de ficha trabalham alegres, com bom humor, são sempre simpáticos e educados com as damas pagantes. Talvez, este comportamento seja favorecido pelo fato de que os cavalheiros estão trabalhando e realizando algo que lhes apraz, podendo unir o gosto de dançar à prática da profissão.

Para as damas este é um grande momento, já que ali elas têm a certeza de que poderão dançar, o que não acontece, muitas vezes, em bailes comuns, quando aquelas que não levam seus acompanhantes ou cavalheiros de aluguel acabam por não dançar, como nos conta a senhora frequentadora G.P.:

⁴³Depoimento da Sra. D.N., 63 anos, colhido no baile-ficha no dia 09/04/2010.

A não ser que tenha gente conhecida ou que eu pague um cavalheiro, aí você dança, se não tiver a gente fica tomando chá de cadeira. Por isso venho aqui. Nem vou mais a baile comum, só quando é algum aniversário. Vou pro baile ficar sentada? Eu não! Eu venho aqui porque eu quero é dançar!⁴⁴.

Essa diversidade de gerações que interagem nessa prática dançante está atrelada principalmente à “modalidade” específica deste tipo de baile. São os chamados “pague-e-dance”, nos quais a organização do baile disponibiliza muitos cavalheiros e algumas damas, que receberão uma ficha como pagamento pelo acompanhamento na dança, possibilitando que todos encontrem um par disponível e possam divertir-se no espaço da dança de salão. Esse tipo de baile começou a proliferar por causa da falta de cavalheiros nos bailes de terceira idade, pois a maioria dos frequentadores é composta por mulheres.

Tivemos a oportunidade de entrevistar o dono da academia, o professor, bailarino e coreógrafo Jimmy de Oliveira, que julga esse fenômeno como decorrente da má prática do ensino atual da dança de salão.

A existência desse tipo de baile é culpa do mal profissional, que hoje em dia só quer saber da técnica, do movimento que vai ser ensinado. Na minha época era ensinado como se portar no baile, como tratar a dama. O cavalheiro era obrigado a fazer o social, dançando com todas as damas disponíveis no salão, independente da idade, da roupa ou se ela dança bem ou não. Só não podia dançar com as acompanhadas (...) só com a permissão do acompanhante⁴⁵.

Mesmo nos bailes ditos “comuns”, onde o público é composto por pessoas de idades variadas, o número de damas é sempre superior ao número de cavalheiros, e nos bailes de terceira idade essa diferença é visivelmente maior. Sobre esse fenômeno, o entrevistado Oliveira ainda nos relata:

Antigamente era uma dificuldade encontrar meninos que se interessassem pela dança. Os meninos vão jogar bola enquanto as meninas fazem balé (...). Hoje as academias contornam esse problema com os bolsistas [é comum as academias de dança oferecem bolsas de estudo integrais a meninos com disponibilidade de tempo, em troca eles se tornam monitores, fazendo par com mulheres

⁴⁴ Depoimento da Sra. G.P., 54 anos, colhido no baile-ficha no dia 09/04/2010.

⁴⁵ Depoimento de Jimmy de Oliveira, 39 anos, dono da Academia Jimmy de Oliveira, 27/11/2009.

desacompanhadas]. Pra dança de salão, então, é muito complicado não ter homem. Por isso tem tanto cavalheiro de aluguel⁴⁶.

Infelizmente, através de observações e depoimentos, podemos constatar que ainda no século XXI existe esse preconceito na sociedade. Mesmo na dança de salão, na qual o papel do cavalheiro é bem delimitado, as famílias não incentivam os meninos a praticarem-na, havendo, ainda hoje, essa distinção entre os sexos⁴⁷.

Buscando contornar esse problema, surgem cada vez mais bailes-ficha, cavalheiros de contrato e outras formas de incentivo para meninos que se interessem pela dança, como as bolsas de estudo nas academias, não só de dança de salão, mas também nas academias de balé, de jazz etc. Assim, produz-se um equilíbrio, possibilitando que se formem casais, condição essencial para a prática da dança de salão, já que uma das regras do salão é justamente a proibição da prática da dança com a formação de pares do mesmo sexo.

Hoje, com a popularização da dança de salão está se tornando comum um outro tipo de baile, no qual a participação de bolsistas está embutida no valor do ingresso, dispensando a dinâmica da troca das fichas. Em academias ou casas noturnas, encontram-se sempre esses alunos-bolsistas para ensinar os passos de dança de salão e acompanhar damas e cavalheiros⁴⁸. Nesses locais é comum que a participação de bailarinos contratados seja apenas para dançar na primeira parte da noite, atraindo um

⁴⁶Depoimento de Jimmy de Oliveira, 39 anos, dono da Academia Jimmy de Oliveira, 27/11/2009.

⁴⁷Nossa sociedade cultivou durante muito tempo uma tradição machista, provavelmente fruto da civilização Grega, que não considerava as mulheres como cidadãs. Essa “herança” chega até nós, oriunda da colonização portuguesa do século quinze, onde as mulheres ainda eram consideradas “cidadãs de segunda classe”. Mais tarde, com a democracia essa distinção se torna latente, pois as mulheres não possuíam direito ao voto, direito e poder máximo do cidadão. No século XIX surgem os primeiros movimentos feministas e em 1893 é registrado o primeiro voto feminino. No Brasil essas mudanças foram mais lentas. A primeira experiência do sufrágio feminino foi no Centro Acadêmico XI de agosto, da faculdade de direito da USP. Desde 1905, as mulheres podiam votar e ser votadas para o órgão, embora a primeira Presidente da entidade tenha sido eleita somente em 1998. No plano nacional, o Presidente Getulio Vargas resolve simplificar e todas as restrições às mulheres são suprimidas. Através do decreto nº31.067, de 24 de fevereiro de 1932, é instituído o Código Eleitoral Brasileiro, e o artigo 2 disciplinava que era eleitor o cidadão maior de 21 anos, sem restrição de sexo, alistado na forma do código. É importante ressaltar que as disposições transitórias, no artigo 121, dispunham que os homens com mais de 60 anos e as mulheres em qualquer idade podiam isentar-se de qualquer obrigação ou serviço de natureza eleitoral, então não havia obrigatoriedade do voto feminino (em nossa opinião, esse artigo era uma forma de dizer que o voto feminino não tinha nenhum valor). Em: CARDOSO, Irene. *O direito da mulher na nova constituição*. São Paulo: Ed. Globo, 1986, pág 47.

⁴⁸Os frequentadores pagam um ingresso um pouco mais caro (em média R\$20,00), mas podem ter a certeza de que irão dançar mesmo se forem desacompanhados.

público mais jovem e que não assistem apenas ao baile para praticar a dança de salão. Nesses locais é comum a venda de bebidas alcoólicas; também é frequente a prática de outros estilos musicais, criando um clima de descontração que nada tem a ver com os bailes exclusivos de dança de salão. Um claro exemplo é a casa noturna “Lapa 40”⁴⁹. Seu proprietário, o conhecido coreógrafo e dançarino Carlinhos de Jesus, mesmo sendo um nome de referência na dança de salão do Rio de Janeiro, promove, nesse espaço, outros tipos de entretenimento, incluindo outras modalidades de shows em sua programação principal, não sendo, ali, um local exclusivo de dança de salão, apesar de o subtítulo do local ser “Sinuca&Gafieira”.

Inserido neste contexto, o baile de ficha tem um funcionamento ainda mais peculiar. Nele, além do valor do ingresso (cerca de R\$4,00), deve-se comprar também fichas, vendidas na bilheteria do salão. Cada dança deve ser trocada por uma ficha (no valor de R\$2,00). Assim, para cada dança deve ser entregue uma ficha. A duração da dança é medida pela duração da música tocada (uma música vale uma ficha, que dá direito a uma dança).

No final do baile, os cavalheiros recebem dinheiro por cada uma das fichas que obtiveram pela sua participação. Nessa relação, fica uma porcentagem maior com o cavalheiro ou dama e a menor para a academia, numa proporção de 70% para o cavalheiro ou dama de ficha e 30% para a organização do baile, que ainda divide os lucros com Jimmy de Oliveira pelo uso do espaço de sua academia.

Perguntamos qual seria o valor pago ao profissional de ficha no final de uma noite à Sra. Regina, 59 anos, organizadora do “Baile-ficha da academia Jimmy de Oliveira”, que respondeu:

O valor depende muito (...). Se o cavalheiro é bom, se já é conhecido, se trata as meninas com respeito, se dança bem... os novos pegam menos danças até ficarem conhecidos. (...) dá pra pegar entre R\$80 e R\$180 por baile, a dama de ficha lucra mais, porque mesmo tendo menos homens, ela é a única aqui, não tem a concorrência, né? Então ela acaba recebendo até uns R\$200, R\$220.⁵⁰

⁴⁹ Para mais informações ver o site <http://www.lapa40graus.com.br/site/#programacao>. Acessado em 27/04/2010.

⁵⁰ Depoimento da Sra. Regina Costa, 59 anos, organizadora do baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira, colhido em 27/11/2009.

A dinâmica entre os pares também é diferenciada no local. O cavalheiro pode convidar a dama para dançar ou esperar ser convidado. No caso das damas de ficha, elas são instruídas para aguardarem o convite do cavalheiro, ao invés de tomarem a iniciativa. Ao contrário dos bailes comuns, se o cavalheiro de ficha convidar uma dama para dançar, ela pode ou não aceitar, mas se ele for solicitado, não poderá recusar-se a bailar. Nesse ponto fica evidenciada a grande independência que esse tipo de baile outorga à dama.

Essa prática é diferente da dança de salão. Nela, o cavalheiro sempre toma a iniciativa do convite e não é considerado correto recusar uma dança, mas a dama, ao contrário, é impedida pelos costumes, ainda vigentes na nossa época, de convidar um cavalheiro para dançar. Ela deve permanecer aguardando o convite do cavalheiro, assim como deve aceitar sempre ser conduzida durante a dança.

Outra curiosidade que percebemos neste tipo de baile foi constatar a existência de um número muito superior de cavalheiros de aluguel ao de damas de aluguel. Durante uma das visitas realizadas para a pesquisa, encontramos apenas uma dama de aluguel, enquanto havia aproximadamente vinte cavalheiros de aluguel. Perguntado sobre a questão, o cavalheiro pagante M.M, nos relatou:

A verdade é que os homens têm preconceito, não querem pagar pra dançar (...). E acontece também que tem muitas damas sobrando, então, também não é necessário. Eu não tenho preconceito, mas só venho aqui por causa da Elaine [a dama de ficha], se não fosse ela eu não viria...⁵¹.

Observamos outro senhor que desenvolve uma rotina muito interessante. Todas as sextas-feiras ele pratica uma hora de natação, imediatamente depois, vai para a academia com o objetivo de ratificar a dança de salão. Ele dança somente com a dama de ficha, também durante um período de aproximadamente uma hora. Observamos que ele comprou em torno de dez fichas, e entregou todas - de uma só vez - a uma única dama. Eles dançaram ininterruptamente em dois blocos de mais ou menos meia hora cada. Depois ele foi embora. Ao indagarmos sobre a sua atitude, ele nos disse:

⁵¹ Depoimento do Sr. M. M., 58 anos, baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 30/10/2009.

A dança pra mim é um exercício. Eu nado pra ficar com o corpo em forma, mas a dança mantém boa mais a minha mente. Tenho certeza que minha vida é melhor hoje porque me movimento. E mexendo o corpo também faço um exercício pra cabeça. (...) Depois que eu comecei a dançar eu fiquei mais calmo. Até durmo melhor! Mas eu só danço aqui e só com a Elaine. Porque eu não gosto de ficar muito no baile. Venho, danço e vou logo embora (...) não fiz amigos aqui não.⁵².

Outra situação que nos chamou a atenção foi a protagonizada por R.N., de 62 anos. Ele frequenta o baile toda semana, acompanhado pela esposa, M.N., 61 anos. Dançam juntos alguns temas. Compram uma considerável quantidade de fichas que dividem entre si. O Sr. R. dança com a dama de ficha enquanto a Sra. M. escolhe como acompanhante um dos cavalheiros de ficha. Ao indagarmos sobre essa atitude, eles nos disseram que dançam muito mal um com o outro. Gostam de dançar com profissionais para poderem aprender a bailar bem. Afirmam também frequentarem outros bailes tradicionais, mas nessas ocasiões eles contratam os serviços da dama e do cavalheiro de ficha. Essa prática não é incomum e é chamada de “aluguel” ou “contrato”.

O cavalheiro de aluguel oferece sua companhia para a dança por uma noite (ou por hora em alguns casos). Eles acompanham seus contratantes aos bailes, podendo dançar exclusivamente com um ou com grupos de três a cinco pessoas, o que é comum, pois o aluguel custa em torno de R\$200 por noite. Deve-se ainda providenciar seu transporte e a bebida ou comida durante o baile. O nome “aluguel” está caindo em desuso por ser considerado um termo pejorativo, que aludiria de alguma forma a um “uso” das suas condições artísticas, o que implicaria em um demérito. Eles preferem ser chamados de “bailarinos de contrato”. Perguntamos a algumas pessoas o que elas pensavam sobre o desempenho desses bailarinos de contrato e a maioria dos entrevistados valoriza essa prática. Sobre o assunto, uma frequentadora do “Baile-ficha” nos disse:

Eu contrato sim, porque eu acho válido, é o trabalho deles e eles ganham para isso. Eles têm que ganhar, eles se despençam do lugar deles, para ir ao baile e ficar lá, então acho que eles têm que ganhar pelo menos uma coisinha. A passagem, pelo menos, eles tem que levar. Mas eu só vou com meu professor [ela recebe aulas particulares em casa]. Ele é de confiança e não cobra caro não⁵³.

⁵² Depoimento do Sr. A.F., 68 anos, baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 30/10/2009.

⁵³ Depoimento do Sr. R.L., 59 anos, baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 21/05/2010.

Bem diferente é a interpretação de outra senhora, frequentadora do segundo baile que pesquisamos, o baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver, que não concorda com a contratação de bailarinos de aluguel:

Eu não alugo não, nunca aluguei. Eu acho caro. Também acho um pouco abuso. Tanto homem e eu tenho que pagar? Por isso só vou a baile com o grupo daqui. Aí eu danço sim. Mas eu quase não vou a outros bailes não. Venho mais aqui mesmo, aqui não tem isso de aluguel não.⁵⁴

Podemos observar nestas falas, uma amostragem das diferenças que existem entre os diversos bailes pesquisados. As mulheres no “Baile-ficha” são mais independentes, sem pré-conceitos com relação ao aluguel de bailarinos, já as do Alegria de Viver são mais tradicionalistas, têm uma visão mais convencional das relações na dança. No “Baile-ficha” as músicas são eletrônicas (tocadas em aparelho de som por um DJ), diferentemente no “Alegria de Viver”, onde a música é ao vivo. Enquanto o “Baile-ficha” tem uma preocupação com a música, tocando apenas aqueles temas próprios para a execução da dança de salão, no “Alegria de Viver” não existe essa proposta, já que a escolha da música que será dançada, depende da opção musical do frequentador que canta em cada oportunidade.

Assim, podemos perceber que, apesar de serem ambos os bailes de dança voltados para o público da terceira idade, muitas são as diferenças entre eles. Este fator apenas contribuiu para que a pesquisa pudesse tornar-se um estudo mais rico e diversificado.

Como já dissemos, para realizar um estudo comparativo, foi necessária, então, a escolha de um segundo local, o que permitiu que a observação para a pesquisa fosse mais abrangente. A seleção foi realizada entre os bailes de associações, por se tratarem de ambientes muito frequentados, realizados semanalmente, isto é, com grande regularidade, além de atraírem frequentadores da terceira idade.

⁵⁴ Depoimento do Sra D.S., 67 anos, baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver em 13/05/2010.

1.4. Baile do Grupo Alegria de Viver:

O segundo espaço selecionado para a realização dessa pesquisa, ao qual já temos aludido, foi o “Baile para terceira idade do Grupo Alegria de Viver”. Ele acontece no bairro de Marechal Hermes, zona Norte da cidade. Talvez por ser mais difícil o acesso ao local, este baile é frequentado apenas por moradores da região e de bairros vizinhos.

É formado por um grupo de terceira idade, criado para ser um espaço de socialização e lazer. Em seu encontro semanal, observamos que eram sempre os mesmos frequentadores, formando uma espécie de clube. Nele os idosos se reúnem para cantar, acompanhados por uma banda (também constituída por idosos) e para dançar. Os bailes ocorrem todas as quintas-feiras, iniciando às quinze horas e finalizando aproximadamente às vinte horas. O local é um salão de festas alugado pela organização do grupo. É um espaço amplo, mas não é próprio para a dança, pois o salão tem algumas pilastras no centro, e o chão é de cimento envernizado.

Há muitas mesas espalhadas que ocupam a maior parte do local, restando apenas um retângulo de aproximadamente cinco metros de largura por sete metros de profundidade. Esse espaço limitado não permite a realização da “ronda”, movimentação própria da dança de salão, quando os casais dançam em roda, que é sempre realizada no sentido anti-horário. Na parte inferior do salão está localizado o espaço reservado para a banda. Eles não têm um palco especialmente disponibilizado para tocar, estando assim no mesmo nível do restante do salão.

A banda é composta por sete integrantes fixos, que recebem um pequeno cachê (aproximadamente R\$20 por dia), para acompanhar os cantores, uma vez por semana. A maioria dos intérpretes também tem idade superior aos sessenta anos. O mais novo deles tem menos de trinta e cinco anos e é filho de um dos músicos do grupo.

Afixado a uma das pilastras, localizada nas proximidades do espaço reservado para a banda, vemos um pequeno quadro negro. Nele, o Sr. Miguel, o responsável pelo espaço e pelo grupo, escreve com giz a sequência em que se apresentarão os cantores do dia. Aqueles que apreciam praticar o canto comunicam seus nomes ao Sr. Miguel, que os escreve nesse quadro. Alguns cantam mais de uma vez.

Podemos notar uma certa seleção nesse processo. O Sr. Miguel permite que aqueles que ele julga “cantar melhor” possam fazê-lo mais de uma vez.

Muitos idosos frequentam esse baile apenas para cantar. Outros apenas para dançar. Mas a maioria canta e dança. Contudo ainda existem alguns que não participam em nenhuma das duas formas de expressão artística, já que esses vão somente para desfrutar das relações sociais cultuadas nesse local.

Além dessas atividades, também são promovidos bingos e sorteios de brindes. A cantina também é muito movimentada. São consumidos muitos salgadinhos, batatas-fritas, refrigerantes e mesmo algumas cervejas. No local trabalham duas cozinheiras e um garçom. Uma das cozinheiras nos informou que a casa divide com eles o lucro dos produtos vendidos. Além disso, o Sr. Miguel nos relatou que o dinheiro da venda das comidas e da entrada (o ingresso custa R\$4,00) é revertido para o pagamento do aluguel do salão e para o cachê dos músicos. Os bingos se auto sustentam, pois com o dinheiro da venda das cartelas são comprados os brindes.

Percebemos que o principal objetivo desse baile é cultivar os contatos sociais, já que a dança não é realizada com vista a obter uma “boa” performance, não há uma preocupação em “dançar bem”. O objetivo da maioria dos idosos dançarinos é partilhar a alegria própria das experiências vividas nesse local, ou seja, a dança ocupa um lugar especial, mas o objetivo também é cantar, ouvir música e, principalmente, se relacionar com os outros frequentadores.

Ao realizar uma observação mais técnica dos aspectos dançantes, apoiados apenas na interpretação convencional de uma determinada modalidade, não poderíamos classificar o movimento realizado neste baile como uma dança tradicional, pois esta possui códigos de execução e de movimentos muito bem definidos. Neste espaço, por exemplo, é muito comum assistir à formação de pares dançantes constituídos por duas mulheres, o que é rigorosamente interdito na dança de salão tradicional. Os movimentos executados não possuem uma técnica definida.

Porém, se perguntarmos a um frequentador qual o tipo de dança que ele executa neste baile, ouviremos como resposta: dança de salão.⁵⁵

Perguntando sobre a questão da execução da dança, colhemos algumas entrevistas que levantaram a hipótese de haver diferenças entre a dança praticada no “Baile-ficha” – tradicionalista, muito preocupada com a técnica dançante – e com aquela observada no “Baile Alegria de Viver”, no qual o objetivo está no encontro, na alegria, nas trocas e não no domínio das técnicas de dança de salão. Esta questão será melhor desenvolvida no Capítulo III dessa dissertação.

1.5. A memória-recordação e liberdade que surge nos bailes:

Um fator interessante para esclarecermos a questão central dessa dissertação, que constatamos durante as entrevistas, foi a lembrança que os idosos tiveram de amigos ou familiares já falecidos. Quando perguntados sobre suas lembranças, quase sempre surgia este assunto, em uma perspectiva da memória ligada a recordações do passado, principalmente às perdas de pessoas queridas. Podemos observar esta tendência em dois depoimentos:

Eu danço porque me sinto bem. Nunca fiz aula. Se eu não venho ao baile minhas colegas ligam logo pra minha casa. Já frequento aqui há dez anos. (...) Fiz muitas colegas aqui. Algumas já morreram, outras estão aí. Se a gente ficar só em casa, a gente morre não é?⁵⁶

Eu só comecei a dançar depois que fiquei viúvo. Antes eu nunca tinha vindo a um baile assim. (...) também foi na mesma época em que eu me aposentei. Então ia ficar fazendo o que em casa, sozinho, o dia todo?⁵⁷

⁵⁵ Para esta pesquisa o que importa realmente é abordarmos o movimento corporal, seja ele provido ou não de técnica, e avaliarmos se essa dança tem impacto na memória dos idosos. Por este motivo, ao falarmos de ambos os bailes usaremos a nomenclatura “dança de salão”.

⁵⁶ Depoimento do Sra A.E., 72 anos, baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver em 13/05/2010.

⁵⁷ Depoimento do Sr. J.A., 77 anos, baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 21/05/2010.

Através de diversos depoimentos, podemos perceber a relação natural que alguns idosos têm com a morte. Por perderem amigos e parentes, muitos tratam o tema com tranquilidade. Levantamos a hipótese de que exatamente por essa proximidade da morte, a alegria de viver dos idosos, mesmo diante da proximidade da morte, manifesta – se, também, através na dança e na música. O velho se torna liberto das convenções sociais, já pertence à outra “categoria social”⁵⁸ e, portanto, já possui a liberdade para visitar o passado sem medos e pode falar do presente de uma forma mais livre.

Venho aqui só pra dançar mesmo. É meu lazer né? A dança é boa porque as pessoas vão ficando velhas e começam a esquecer das coisas. Isso aqui ajuda muito. Olha agora, *tô* até aqui, fazendo minha biografia pra você!⁵⁹.

Assim, a dança contribui para desenvolver essa liberdade, proporcionando um espaço que é próprio dos idosos, também em um tempo que lhes é próprio. Muitos, ao se aposentarem, não sabem o que fazer com seu tempo livre. Após anos de horários fixos e de excesso de tarefas, o súbito ganho de liberdade pode deixá-los com uma sensação de vazio, o que pode causar desânimo, apatia ou, até mesmo, depressão. Eles se sentem culpados por não contribuírem mais para a sociedade de forma economicamente ativa, ou ainda, carregam outras culpas de cunho pessoal, adquiridas ao longo da vida, que frequentemente podem vir à tona nessa idade.

A dança e a ressocialização que ela proporciona é uma forma criativa, ativa, afirmativa de lidar com essas circunstâncias da vida, propiciando novas memórias, gerando atitudes positivas que permitem ultrapassar todo ressentimento anterior, pois a dança é a hierarquização dos impulsos do corpo, dominando as determinações da moral e do ressentimento⁶⁰. Vejamos no comentário de um idoso, a relevância que ele atribui à dança:

Porque estava com uma depressão muito forte em casa quando me indicaram a dança aqui do grupo. Eu passei a frequentar e graças a deus sumiu tudo. Hoje em dia sou uma pessoa alegre novamente, não tenho mais problema nenhum. Desapareceu tudo de ruim com a dança.

⁵⁸ Cf. BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de velhos*. Pág. 77.

⁵⁹ Depoimento do Sra M.A.S., 64 anos, baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver em 20/05/2010.

⁶⁰ Para mais informações sobre corpo, memória, moral e “corpo como fio condutor” ver: BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

Maravilhoso! (...) Fora as amizades que ganhei e eu não fiquei mais dentro de casa. Eu ficava só dentro de casa, minha esposa trabalha ainda e eu não. Sou aposentado. Então só ficava dentro de casa, não saía para lugar nenhum. Agora eu venho pra cá. Danço, converso, dou risada. Meu astral é outro, minha cabeça também. (...) acho que minha memória melhorou sim. Agora não fico pensando em besteira, nas coisas ruins da vida. Acho que é porque a cabeça tá mais arejada, sem problemas.⁶¹

Através dos depoimentos colhidos em ambos os bailes, podemos notar que a dança é sempre apontada como algo positivo, que traz mudanças boas e lembranças agradáveis para a vida dos idosos. Essas mudanças benéficas são visíveis nos idosos dos dois bailes, mesmo que cada um deles tenha códigos e funcionamentos diferenciados, como temos apontado até agora. Destacamos que estas observações preliminares do campo, nesses dois bailes pesquisados, nos levaram a refletir de que forma a dança influencia na memória desses grupos de idosos.

1.6. Dança de salão - história, regras e adaptações:

Para melhor compreendermos as diferenças estéticas entre o “Baile-ficha” e o “Baile do Grupo Alegria de Viver”, é preciso observar as regras e códigos da dança de salão tradicional, mas antes, é importante realizar uma breve síntese histórica de como surgiu a dança de salão na sociedade ocidental.

A dança sempre fez parte do cotidiano do homem, mas somente com o advento do balé, a dança ocidental passou a ser sistematizada e estudada para que, assim, seus códigos, utilizados através dos tempos, para compor as coreografias, pudessem ser transmitidos aos bailarinos. Esta codificação também contribuiu para a conservação do método clássico, possibilitando a repetição das coreografias, como por exemplo, o clássico “Lago dos Cisnes”⁶², que mesmo tendo sido coreografado em

⁶¹Depoimento do Sr. K.C., 71 anos, colhido no baile do Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver em 20/05/2010.

⁶²“Lago dos Cisnes” é um balé dramático em quatro atos do compositor russo Tchaikovsky, coreografado por Marius Petipa e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. Sua estréia ocorreu no Teatro Bolshoi em Moscou no dia 20 de fevereiro de 1877. Cf. BOURCIER, Paul. *Historia da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 232.

1877, ainda hoje é encenado de forma tecnicamente idêntica por diversas companhias em todo o mundo.

Através dessa codificação, o balé constitui, ainda hoje, uma linguagem corporal de alcances muito vastos e de uma estética muito bem estruturada, cujos códigos podem ser entendidos em qualquer país. Ao pedir que um bailarino realize um *pliè*, por exemplo, qualquer que seja a língua falada por ele, o coreógrafo será imediatamente atendido com a realização de uma flexão dos joelhos.

O balé clássico, por essa natureza pioneira e também por tratar-se de um dos métodos corporais melhor estruturados é, até hoje, referência para diversas modalidades de dança, inclusive para a dança de salão. Sua influência pode ser observada na postura ereta da coluna, na posição alongada e leve dos braços e na liderança da cabeça nos giros.

A história do balé clássico⁶³ se confunde com a história da dança de salão. Primeiramente, é necessário destacar que o termo Balé ou Ballet refere-se a uma modalidade de dança e à sua execução. A expressão provém do italiano *ballare*, que significa “bailar”. Ele nasceu na Itália, no Renascimento. Os principais fundamentos do balé se resumem na posição ereta, na prática do *endehors*, – giro exterior dos membros inferiores – no corpo vertical e na simetria.

O balé nasceu no fim do século XV, na cerimônia de casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão. Logo depois foi adotado na França, em experiência tão marcante para a rainha que, em 1581, ela criou o Ballet Cômico da Rainha. A partir de então, torna-se a França a “pátria” desta dança, na qual em 1661, instituiu-se a primeira escola de ballet. Já no Brasil, o primeiro espetáculo de balé clássico foi montado em 1813, no Rio de Janeiro.

O Balé e a Dança de Salão tornaram-se conhecidos por serem realizados nos salões da monarquia francesa, ensinados e executados como símbolo de nobreza e de máxima interação social. Porém, se o balé teve sua primeira apresentação no Brasil em 1813, as chamadas “danças de corte” desembarcaram oficialmente no nosso país alguns anos antes, juntamente com a família real e logo se espalharam por todo o território da

⁶³Ibidem, pág. 198.

Capital (então o Rio de Janeiro), para, em seguida, serem adotadas em todo o restante do país.

Em 1808, ao desembarcar no Rio de Janeiro, a família real trouxe para o Brasil uma grande variedade de inovações culturais, dentre as quais destacaram-se as danças da Corte Portuguesa. Misturadas com as danças que aqui já eram praticadas (de influência predominantemente africana), e após muitos desdobramentos, transformaram-se nas danças de salão tal como as conhecemos hoje.

Sendo assim, dentre as danças praticadas no Rio de Janeiro, as danças de salão, atualmente, são as mais populares por possuírem espaços acessíveis, normas, códigos e uma grande tradição histórica.

No Rio de Janeiro, a mistura cultural e étnica levou ao acolhimento basicamente das modalidades chamadas de bolero, soltinho e samba de gafieira. Nas últimas décadas também o forró foi elevado ao *status* de dança de salão devido à sua crescente popularidade. Desde então esta prática social foi ganhando novas configurações. Nas camadas menos privilegiadas da sociedade se desenvolviam outros tipos de manifestações culturais, assim como as danças populares que, inevitavelmente, com alterações de comportamento, foram aceitas junto às modalidades consideradas “sociais”, isto é, principalmente quando realizadas pelos segmentos privilegiados da sociedade. Este novo comportamento deu origem a uma nova vertente, praticada obrigatoriamente na relação de duplas compostas por um integrante de cada sexo, o que mais tarde viria a ser denominada como “dança de salão”.

A dança de salão nasce então do balé, que prima pela forma, pela limpeza das linhas, pela estética primorosa e pelos grandes espetáculos. Não é por acaso que o fundador da Academia Real de Balé, o rei da França Luis XIV ficou conhecido como o “Rei Sol”, em clara alusão ao deus Apolo. Esse também foi o título de um triunfante espetáculo de balé, com duração de doze horas, em 1661, cujo rei fora o protagonista, descrito assim por Bourcier:

O balé de corte volta à moda depois de 1651, quando o jovem rei [Luis XIV] debuta aos treze anos, como dançarino. (...) Os balés de corte se multiplicam a partir 1653, assimilando a coreografia italiana e tendo por tema principal a adulação do rei (...) onde tudo é calculado para a exaltação, o distanciamento, a divinização da vedete única,

Luis, deus-rei-sol. (...) O gosto pela mitologia grega, presente desde o Renascimento, invade toda arte oficial. (...) Essa mitologia é uma transcrição quase literal da sociedade do tempo, um espelho onde essa sociedade se contempla, projetada na eternidade, tendo como centro O Sol, O Rei⁶⁴.

É preciso enfatizar que ao aludir à “Dança de salão”, estamos nos referindo a diversas modalidades de dança a dois, executadas por um casal de dançarinos, bailando juntos. As danças de salão são praticadas socialmente, como forma de entretenimento. No Brasil, algumas danças de salão são hoje muito populares, entre elas o forró, o samba de gafieira, o soltinho, o bolero, o tango, o zouk, a lambada, a salsa.

Algumas danças de salão foram criadas no Brasil, como, por exemplo: o forró, o samba de gafieira, o maxixe. O Maxixe, que também ficou conhecido como Tango brasileiro, é um tipo de dança de salão brasileira criada pelos negros que esteve na moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Dançava-se acompanhada da forma musical do mesmo nome. O ritmo e a dança foram contemporâneos da polca e das formas musicais do choro e que contou com compositores como Ernesto Nazareth e Patápio Silva. Mas o maior nome na composição de maxixes foi, sem dúvida, o da maestrina Chiquinha Gonzaga. Teve a sua origem no Rio de Janeiro na década de 1870, mais ou menos quando o tango também dava os seus primeiros passos na Argentina e no Uruguai, do qual sofreria algumas influências. Dançada em ritmo rápido de 2/4, notam-se também influências do lundu, das polcas e das *habanera*⁶⁵.

Porém, antes disso, a dança de corte era bem diferente da dança de salão da forma que a conhecemos hoje. Nos antigos balés de corte, apesar de dançado em pares, o contato do homem com a mulher era ínfimo. Esse contato era estabelecido geralmente apenas com a ponta dos dedos e através de olhares.

Vejamos um importante esclarecimento sobre o abraço na dança de salão, referido por Bourcier:

A dança de salão tem origem nos bailes das cortes reais européias, tomando forma na corte do Rei Luís XIV, na França. É possível que o abraço lateral venha do fato de que, na época, os soldados carregavam

⁶⁴BOURCIER, Paul. *A história da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 112.

⁶⁵DINIZ. *Almanaque do samba*. 2006. Pag. 218.

a espada no lado esquerdo, como é mostrado nas imagens de Il Ballarino, de Fabritio Caros. Também era evidente a postura clássica, ereta e com o torso fixo, como no balé, que tem a mesma origem⁶⁶.

Além disso, as coreografias eram coletivas, exigindo um grande número de pares para serem executadas. Tampouco havia liberdade para a criação. Cada localidade tinha sua própria coreografia que era previamente ensinada e devia ser sempre repetida, com poucas variações.

A primeira dança na qual existia um maior contato entre o casal foi a valsa vienense. A valsa é um tipo de dança clássica, realizada nos salões da nobreza, embora sua origem tenha sido campestre. Ela surgiu na Áustria e na Alemanha, no início do século XIX, inspirada em danças como o minueto (dança de corte na qual os pares dançavam separados) e o *laendler* (dança campestre, de origem alemã). É importante pontuar que a valsa surgiu primeiramente como uma dança, sendo posteriores as composições da valsa com uma musicalização específica.

A palavra “valsa” provém do termo alemão “waltzen”, que traduzido significa “dar voltas”. Diz-se que esta é uma dança de compasso ternário, ou seja, tem três tempos, sendo o primeiro tempo forte e os demais leves. Na Inglaterra, a valsa foi proibida, pois existia um grande preconceito com relação a uma dança em que as pessoas se posicionam muito próximas corporalmente. Nas camadas populares, porém, essa modalidade ganhava cada vez mais adeptos. No Brasil, essa dança foi rapidamente disseminada, ganhando o tempero nacional com músicas compostas pelo próprio D. Pedro I.

A coreografia da valsa, pela característica circular e ligeira, permite, pela primeira vez, que o braço do cavalheiro enlace a cintura da dama. Era desaconselhada para as moças solteiras, pois a vertigem que ela provocava podia levar as moças aos “desvarios”, conforme era pontuado naquela época.

Podemos ver essa ideia em alguns versos do poema de Casimiro de Abreu, A Valsa:

⁶⁶ BOURCIER, Paul. *A história da Dança no Ocidente*. Pág 81.

Tu, ontem,/ Na dança/ Que cansa,/Voavas/ Co'as faces/ Em rosas/
Formosas/ De vivo,/ Lascivo/ Carmim;/ (...)Valsavas:/ Teus belos/
Cabelos,/ Já soltos,/ Revoltos,/ Saltavam,/ Voavam,/ Brincavam/ No
colo/ Que é meu;/ E os olhos/ Escuros/Tão puros,/ Os olhos/ Perjuros/
Volvias,/ Tremias,/ Sorrias,/ P'ra outro/ Não eu!/ (...) Calado,/
Sozinho,/ Mesquinho,/ Em zelos/ Ardendo,/Eu vi-te/ Correndo/ Tão
falsa/ Na valsa/ Veloz!/ Eu triste/ Vi tudo!/ Na valsa/
Cansaste;/Ficaste/Prostrada,/ Turbada!/ Pensavas,/ Cismavas,/ E
estavas/ Tão pálida/ (...) Não negues,/ Não mintas... / Eu vi!⁶⁷

Nos seus primórdios, a valsa era vista como uma manifestação vulgar, e até imoral, pelas classes sociais mais altas, especificamente pela aristocracia. Hoje a valsa é considerada como uma das modalidades mais tradicionais, sendo amplamente cultuada em várias partes do ocidente em ocasiões formais como casamentos, formaturas e bailes de debutantes.

No Brasil, tivemos uma experiência semelhante com o maxixe. Essa dança escandalizou a sociedade pela posição “entrelaçada” em que se colocavam as pernas do casal e por seus movimentos sinuosos. O casal ficava abraçado, com os joelhos encaixados e as barrigas unidas. O homem enlaçava a dama pela cintura e a guiava pelo salão com muitos volteios de quadril. Mas tarde, o maxixe vai dar origem ao samba de gafieira, modalidade que hoje também se tornou uma dança tradicional carioca.

Na dança de salão existem muitas regras, códigos, metodologias e técnicas bem delineadas, muito específicas dessa modalidade de dança, e que regulamentam desde o sentido correto em que os casais devem girar no salão até estipular normas de conduta social. Podemos observar um claro exemplo disso no conteúdo do grande cartaz afixado na entrada da “Estudantina Musical”, um dos salões de dança mais antigos da cidade. Esta casa foi fundada em 1928, quando a Praça Tiradentes concentrava a vida boêmia e intelectual da então capital da República. A Estudantina surge como alternativa para os velhos bailes populares da década de 1930. Chamada hoje de Nova Estudantina, tornou-se alvo da exposição na mídia, local de filmagens e eventos, além de bailes e festas que não têm a dança de salão como foco. Seu estatuto diz:

⁶⁷Retirado de *Entre o poema e a partitura*. (REIS e CAMPOS, In: **Per Musi**. Belo Horizonte, No 15, 2007). Páginas 55-66.

Art. 1. Não é permitida a entrada de cavalheiros:

a) de camisetas sem mangas, b) de bermudas, c) de chinelos, d) alcoolizados,

e) de chapéu ou qualquer outro objeto que cubra toda a cabeça.

Art. 2. Não é permitida a entrada de damas:

a) - de shorts curtos, b) de camiseta tipo regata, c) de chinelos, d) de chapéu e lenços tipo turbante.

Art. 3. No salão não é permitido:

a) uso de bolsa a tiracolo, b) portar cigarros acesos na pista de dança, c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, d) dançar mulher com mulher e homem com homem.

Art.4. No interior da gafieira não é permitido:

a) beijar demoradamente ou escandalosamente, b) cavalheiros colocar damas no colo, c) provocar confusões, d) berrar e gritar, e) colocar os pés ou subir nas cadeiras e mesas, f) dançar espalhafatosamente, incomodando os outros bailarinos.

Art.5. A desobediência de qualquer um desses artigos poderá implicar nas seguintes sanções:

a) advertência verbal, b) retirada do recinto.

Observação: Traje adequado - passeio ou esporte fino⁶⁸.

Encontramos outro exemplo das rígidas codificações que regiam a dança de salão, na música “Estatuto da Gafieira”, composição de Billy Blanco, interpretado por Jorge Veiga e lançado em 1954 pela cantora Inezita Barroso. Esta composição diz: "Moço, olha o vexame. O ambiente exige respeito. Pelos estatutos da nossa gafieira, dance a noite inteira, mas dance direito!".

Como podemos observar os códigos dos salões não incluem apenas as regras corporais e espaciais da dança, mas principalmente regras de etiqueta e de conduta social. Assim o baile, de uma maneira geral, foi se desenvolvendo em uma atmosfera conservadora, onde seu frequentador é instruído a seguir as normas para adaptar-se ao ambiente. O bailarino de salão deve aprender não só os passos e códigos da dança, mas também toda a gama de convenções que a regimentam.

Assim, a dança de salão passou por diversas mudanças até adotar a forma atual. A dança, como prática social, acompanha as transformações do mundo e não cessa nunca de adaptar-se às novas convenções sociais. Aqui, mais uma vez, esclarecemos que a pesquisa debruça-se sobre a prática do movimento, não se atendo

⁶⁸A “Estudantina Musical” é uma casa de dança, considerado um dos salões mais tradicionais do Rio. Já serviu de locações para televisão, como nas novelas “Cananga do Japão” e “O Clone”, entre outras. Está localizada na Praça Tiradentes, desde sua inauguração em 1939. Fonte: www.dancadesalao.com/antonietta, acessado em 28/03/2009.

somente à dança de salão, mas a toda e qualquer manifestação corporal, desde que seja considerada por estes como sendo *dança*.

Dançar é uma prática comum na sociedade. É possível perceber que sofremos diversos estímulos que nos levam à prática da dança, já que somos, de certa forma, incentivados a dançar. A mídia, por exemplo, divulga coreografias novas em todos os verões, para que crianças, adolescentes e até adultos as reproduzam. A dança ganha programas de auditório em canais abertos, com a presença e participação de celebridades, o que contribui ainda mais para a sua popularidade⁶⁹.

O brasileiro é, desde cedo, estimulado a realizar atividades corporais e musicais. Nosso povo é musical e festivo, e nesse cenário, a dança se torna elemento principal nos ambientes sociais. Mesmo aqueles que não se julgam capazes de grandes floreiros na dança, apreciam seu desenvolvimento, tornando-se espectadores participantes dessa dinâmica.

1.7. A dança e a liberdade do corpo:

Fomos ensinados de que o corpo é algo secundário e “coadjuvante”, separado da alma, como se fossem coisas absolutamente distintas⁷⁰. Dessa forma, apesar de a tradição corporal e musical que é tão fecunda no Brasil, nosso país sofre uma marcada influência da colonização católica. Ao longo da tradição judaico-cristã, como Nietzsche assinalou, relega-se o corpo e, por consequência, a dança, a um lugar menos

⁶⁹ Dados do artigo *Dança de salão e meios de comunicação: Um olhar sobre a influência da televisão* de Camila do Amaral Gomes. A pesquisa analisa a mídia como estimuladora e divulgadora da dança, principalmente a dança de salão, realizando entre outras reflexões, comparações entre o número de alunos que chegam às academias dos bailarinos que participaram do quadro “dança dos famosos”, do programa “Domingão do Faustão” exibido semanalmente pela Rede Globo, e faz parte do projeto Dança de salão: Tradição e modernidade na cena contemporânea/UFRJ, orientado pela professora Ms. Inês Galvão.

⁷⁰ A filosofia platônico-socrática e, mais tarde, as religiões judaico-cristãs, separam o corpo e a alma, renegando o corpo a algo descartável, perecível, um mero receptáculo da alma, essa sim imortal e detentora das virtudes humanas. Nietzsche irá questionar essa concepção, defendendo a ideia de que corpo e alma são partes de um único constructo que formará o homem, sendo a separação platônico-cristã apenas conceitos que visam sustentar uma suposta substancialidade interna do homem. Cf. BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 16.

nobre. Vimos também que ainda não conseguimos nos livrar da concepção cartesiana⁷¹ que sustenta que o corpo é inferior à razão, ao pensamento, *coisa pensante*, que caracteriza a genuína *natureza* humana. Como aponta Barrenechea, Nietzsche critica o idealismo, peculiarmente a concepção cartesiana:

Opondo-se radicalmente às posturas idealistas, como a de Descartes, que considera a “clareza e distinção” da consciência como uma prioridade cognoscitiva, Nietzsche, ao contrário, afirma que o corpo é um fenômeno prodigioso, que permite observações mais exatas. A crença no corpo está bem melhor estabelecida que a crença no espírito. (...) Para Nietzsche, no entanto, o dualismo, como doutrina acabada conceitualmente, remonta ao pensamento de Platão. O autor, ao focalizar o dualismo, além de criticar a teoria de Platão, questiona principalmente a tradição religiosa judaico-cristã por ter radicalizado a dicotomia corpo-alma, cerceando todas as manifestações corporais⁷².

Apoiada por esses conceitos nietzschianos que privilegiam o corpo, renegando a distinção corpo-alma da tradição judaico-cristã e do platonismo, essa Dissertação propôs um olhar mais aprofundado sobre o corpo e a dança, valorizando-os como formas de expressão da vida, principalmente no ambiente voltado para os idosos.

Assim, pensar em uma pesquisa sobre a dança é voltar o olhar para as práticas corporais que nos rodeiam, é admitir que o corpo e as artes como práticas necessárias, salutaras e vitais podem contribuir para o despertar de uma consciência e postura crítica em relação à sociedade na qual estamos inseridos. Como sustenta Nietzsche:

Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo”. (...) Aquilo que os sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo. (...) Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido – e chama-se o ser próprio. Mora no

⁷¹ O método cartesiano, criado por René Descartes, consiste no Ceticismo Metodológico - duvida-se de cada ideia que pode ser duvidada. Ao contrário dos gregos antigos e dos escolásticos, que acreditavam que as coisas existem simplesmente porque precisam existir, ou porque assim deve ser, Descartes instituiu a dúvida como um método de questionamento radical a todas as teorias estabelecidas: só se pode dizer que existe aquilo que possa ser provado de forma indubitável. O próprio Descartes consegue provar a existência do seu próprio eu. Quem duvida, mesmo que os conteúdos do seu pensar sejam falsos, é evidente que há ato de pensar, pois quem duvida é sujeito de algo - *cogito ergo sum*, penso logo existo. “O ato de duvidar como indubitável”. Em DUROZOI, G., ROUSSEL, A. e APPENZELLER, M. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Editora Papyrus, 1993, pág. 198.

⁷² BARRENECHEA, M. Nietzsche e o corpo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 16-17.

teu corpo, é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E porque o teu corpo, então, precisaria logo da tua melhor sabedoria?⁷³

Quando um homem passa por uma experiência, ele agrega os valores e sentidos que esta lhe trouxe. Obter estas experiências e adotá-las corporalmente, através de uma atividade como a dança, é de grande importância, pois o corpo é essencial em nossa expressão, transmitindo hábitos e posturas, assim como para nossa memória, já que essa atividade estimula nossas lembranças.

As novas lembranças do corpo tomam o lugar das memórias causadoras dos ressentimentos, como podemos ver em vários depoimentos colhidos ao longo da pesquisa, como na fala de N.D: “Quando danço me esqueço de tudo, esqueço dos problemas, da dor nas costas (...) tudo que é preocupação fica do lado de fora do salão”⁷⁴.

O que queremos elucidar agora, é que, através da experiência, os valores vão sendo incorporados e transformados, portanto, podemos sustentar que as práticas corporais em dança podem contribuir para transformações de valores de forma mais ampla na medida em que agrega pessoas de diferentes camadas e grupos sociais, como é o caso dos bailes pesquisados. Sobre essa constante transformação, Barrenechea nos diz:

Nietzsche afirma que a principal característica [do corpo] é o movimento, a diversidade criativa de suas forças, o confronto permanente dos seus impulsos. (...) O corpo é a expressão do dinamismo do vir-a-ser, jamais se fixa, jamais se estabiliza, mudando conforme o impulso ou o grupo de impulsos, que num instante efêmero, impõe sua *vontade* à comunidade orgânica. (...) O corpo é, exclusivamente, uma relação de forças⁷⁵.

⁷³NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Dos desprezadores do corpo”.

⁷⁴Depoimento colhido da Sra. N.D, 77 anos, colhido no “Baile alegria de Viver” em 09/12/2010.

⁷⁵BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o Corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 48-51.

Nesta passagem, podemos entender o corpo como um conjunto de forças, permanentemente em movimento. A dança, por ser a arte de movimentar o corpo, torna-se, então, a principal aliada nessa transmutação constante e criadora, sintonizando o homem com o devir de seus impulsos. A própria dinâmica da vida, que nunca se fixa, movendo-se através do espaço e do tempo, leva o corpo ao envelhecimento. Os idosos vivenciam essa mudança das forças mais intensamente conforme o passar dos anos. Um grande problema que aparece na vida madura é o endurecimento e a inflexibilidade do corpo. Nesse estágio vital, a dança é fundamental para apaziguar a estagnação, em tentativas constantes do resgate do movimento da totalidade corporal. Zaratustra nos diz: “Afastai-vos do caminho desses homens absolutos! Têm pés pesados e coração mormacento: não sabem dançar. Como poderia a terra ser leve para tal gente!”⁷⁶

Em um discurso coerente com aqueles que praticam a dança, um idoso afirma: “depois que comecei a vir pro baile eu fiquei mais leve. (...) Leve do corpo, porque minhas pernas quase não doem mais, mas também leve da cabeça. Aqui minha mente fica despreocupada de tudo”.⁷⁷

Apesar das imposições sociais oriundas dos códigos de conduta, as danças de salão contribuíram para estimular uma maior proximidade dos corpos, a maior intimidade do toque, para um maior intercâmbio estabelecido entre pessoas de diversos meios, assim como a troca entre as diversas camadas sociais existentes na nossa cidade.

A dança é uma expressão relevante da cultura. Por “cultura” entendemos o conceito desenvolvido inicialmente para designar tudo o que é *criado* pelo homem. Cunhado por Edward B. Tylor, o termo “cultura” se refere a todo “complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e aptidões adquiridos pelo homem como membro da sociedade”. São práticas e ações sociais que seguem um padrão determinado no espaço. Refere-se a crenças, comportamentos, valores, instituições, regras morais que permeiam e identificam uma sociedade. A cultura designa as singularidades próprias de um grupo humano em um território e em um determinado período, como podemos ver no comentário a seguir:

⁷⁶ NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Do homem superior”.

⁷⁷ Depoimento colhido da Sra. N.D, 77 anos, colhido no Baile alegria de Viver em 09/12/2010.

A palavra “cultura” entrou na língua inglesa a partir do latim *colere* que significa habitar. (...) Até o século XVIII, cultura designava uma atividade, era cultura de alguma coisa. Foi nessa época que, ao lado da palavra correlata “civilização”, começou a ser usada como um substantivo abstrato, na acepção não de um treinamento específico, mas para designar um processo geral de progresso intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal como na social (...) A partir da década de 1960 houve outra virada semântica no conceito de cultura, enfeixando mudanças na organização social de um mundo conectado pelos meios de comunicação em massa, onde profundas transformações econômicas e políticas acabaram por enfraquecer um projeto coletivo de mudança social. (...) Nesse momento, a Cultura com maiúscula, é substituída por culturas no plural. O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas a disputa entre diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais⁷⁸.

Assim, identificamos a cultura como uma das “lentes” pelas quais observamos o mundo que nos cerca. O conjunto de interpretações que fazemos está diretamente ligado a nossa cultura e se a dança faz parte deste contexto, ela pode ter impacto em diversos segmentos da sociedade, podendo influenciar a memória, os hábitos, os costumes e a música; pode estimular mudanças de perspectiva que interferem na maneira de entender o outro, de entender e transformar a nossa sociedade.

No Brasil, a cultura tem relação estreita com a dança, isto é, a dança é uma criação cultural que ressignifica essa mesma cultura gerando novos hábitos, lembranças e valores. A dança reflete hábitos sociais, a exemplo das modalidades de cada época, como a dança de corte, onde era indelicado e inapropriado manter contato corporal. Posteriormente, isto se modificará com a valsa, precursora de todas as danças que permitem o enlace entre os pares. Outro exemplo claro dessa ressignificação de valores é o *rock and roll*,⁷⁹ ritmo norte-americano surgido nos anos 1960, acalentado pela liberação sexual da época.

⁷⁸Em CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

⁷⁹O *rock and roll* é um tipo de música que surgiu nos Estados Unidos da América no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, com raízes em sua maioria em gêneros musicais afro-americanos, e rapidamente se espalhou no resto do mundo. A batida é essencialmente um blues com um contratempo acentuado. A enorme popularidade e eventual popularidade no mundo inteiro do *rock and roll* deu-lhe um impacto social único. Muito além de ser simplesmente um gênero musical, o *rock and roll* – tornou-se uma visão de mundo, como visto nos filmes e na televisão, e de acordo com a mídia que se desenvolvia àquela época. Influenciou estilos de vida, moda, atitudes e linguagem. Desde o seu início na década de 1950 até o início de 1960, a música *rock and roll* gerou novos estilos de danças.

Entendemos que é importante perceber a profunda influência da dança na sociedade, pois a prática da dança em espaços populares pode acrescentar e ajudar na construção de cidadãos, através dessas expressões corporais, aprendem seus próprios limites e regras, e podem tornar-se mais críticos e também mais atuantes na nossa sociedade, pois serão capazes de entendê-la através do movimento e no seu movimento.

Em resumo, neste capítulo, aludimos às diferenças entre os dois bailes pesquisados. Enquanto o “Baile-ficha” segue os preceitos organizados e codificados da dança de salão, herança do balé clássico e dos antigos balés de corte, a dança apresentada no “Baile do grupo Alegria de Viver” é uma manifestação mais livre, articulada com tendências primárias e espontâneas do homem, que ao longo desta pesquisa identificamos com as tendências dionisíacas⁸⁰. Trata-se de uma dança atávica, instintiva, que sempre esteve presente na civilização, desde o surgimento da humanidade.

Para subsidiarmos a nossa análise sobre diversos tipos de dança, abordamos a ótica nietzschiana, presente em *O nascimento da tragédia*, quando o autor introduz a sua concepção sobre a arte e sobre o surgimento da tragédia, em dois princípios que aludem a dois deuses gregos: Apolo e Dionísio.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos impulsos tão diversos caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte.⁸¹

Em Nietzsche essas divindades encarnam duas “pulsões artísticas da natureza” complementares, que podemos afirmar também se manifestam na dança, onde ocorre constantemente o jogo entre a razão e o devir, a beleza e o arrebatamento, a forma e o fluxo.

⁸⁰ Isto será analisado com maior detalhamento no capítulo III.

⁸¹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pág.27.

Ao analisar a estética dos bailes estudados, sustentamos a hipótese de que o “Baile do grupo Alegria de Viver” teria uma abordagem predominantemente dionisíaca enquanto o “Baile-ficha”, pela disciplina imposta pelas regras da dança de salão, teria traços apolíneos.

CAPÍTULO II: A interpretação nietzschiana sobre a memória e o esquecimento

2.1. Genealogia da memória:

Neste capítulo, analisamos principalmente o surgimento da memória social descrito por Nietzsche em *Genealogia da moral*. Nesta obra, Nietzsche analisa o surgimento da memória e a articula com o esquecimento. Ele sustenta que a memória surge das situações de coerção social, e que para desenvolver esta faculdade no homem foi necessário o uso da violência, principalmente na forma de castigo corporal.

O autor, em *Genealogia*, vai esclarecer o surgimento da memória, assim como de outras *faculdades* consideradas espirituais, de forma brutal:

Nunca nada se passou sem sangue, martírio e sacrifício, quando o homem se achou necessário se fazer uma memória; os mais longos e arrepiantes sacrifícios e penhores (entre os quais o sacrifício do primogênito), as mais repugnantes mutilações (por exemplo, as castrações), as mais cruéis formas rituais de todos os cultos religiosos (e todas as religiões são, em fundamento último, sistemas de crueldade) – tudo isso tem sua origem naquele instinto que adivinha da dor o mais poderoso meio auxiliar da mnemônica⁸².

Assim, Nietzsche irá mostrar a origem terrível da consciência, da memória e da razão, nascidas todas de inúmeros tormentos: “- Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, toda essa coisa sombria que se chama reflexão, todos esses privilégios e adereços do homem: como foi alto o seu preço! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas essas ‘coisas boas’!...”⁸³.

É importante salientar aqui a relevância dessa abordagem que interpreta e entende a memória como uma imposição social, como uma determinação do coletivo sobre o indivíduo. Nesse sentido, não há memória isolada, toda memória já é um produto social, uma inscrição, uma marca a sangue e fogo dos interesses do grupo, registrada no corpo de cada indivíduo. Sob esta ótica, na sequência aprofundamos como se dá o processo de inscrição desta memória no corpo. Barrenechea mostra como, para

⁸² NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, em Nietzsche - Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978, II Dissertação.

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, II Dissertação, 3.

Nietzsche, não é possível dissociar memória individual e memória social: “Na sua ótica [de Nietzsche], aliás, *não haveria um hiato entre memória individual e memória coletiva*: a memória individual surge no seio de influências coletivas e já é, em razão de sua própria constituição e gestação, *memória coletiva*”⁸⁴.

O texto de Nietzsche, *Genealogia da moral* se divide em três dissertações que tratam respectivamente da origem dos conceitos bom e mau, da culpa, má consciência e coisas afins, e, por último, do valor do ideal ascético.

Na *Primeira dissertação* Nietzsche irá desenvolver a ideia já apresentada em *Humano, demasiado humano* e *Para além do bem e do mal* de que existe uma dupla origem para nossos juízos de valor, resultante de duas formas distintas de avaliar a vida: a moral dos senhores e a moral dos escravos.

A moral dos senhores, que afirma a vida, elabora seu conceito de “bom” a partir de si mesma: “Eu sou bom, eu sou belo, eu sou forte?”⁸⁵. Em oposição, cria o conceito ruim para tudo aquilo que é baixo, vulgar, plebeu. Já a moral dos escravos nasce do ressentimento, é sempre uma reação ao que lhe vem de fora. Sendo assim, seu conceito original é mau, para designar todo não-eu e com uma lógica surpreendente infere: ele é mau, logo eu sou bom.

A *Segunda dissertação* é um capítulo especialmente importante para essa Dissertação, já que se refere ao surgimento da memória e também do ressentimento. Nietzsche descreverá o nascimento da consciência, da sociedade e da linguagem entre homens de épocas longínquas através da crueldade, sendo a “justiça” um acordo entre os fortes que impõem sua vontade aos mais fracos. O homem torna-se um animal capaz de fazer promessas. A origem da má consciência⁸⁶ procede de instintos reprimidos que não podem se exteriorizar e então se voltam para dentro, contra o homem mesmo que possui esses instintos, e da noção de dívida, proveniente das relações credor e devedor, a ideia de culpa. Todos os temas “espirituais”: razão, sociedade, culpa, justiça, são

⁸⁴BARRENECHEA, M. A. de. Nietzsche e a genealogia a memória sócia. In: GONDAR, Jô et al. (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005, p. 60.

⁸⁵ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, em Nietzsche - Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

⁸⁶Analísaremos mais detalhadamente os conceitos de *culpa*, *dívida* e *má consciência* mais a frente, no próximo capítulo.

vistos não em relação a revelações divinas, mas sim enquanto produto da crueldade humana.

Finalmente, a *Terceira dissertação*, sobre o ideal ascético, irá revelar a psicologia dos sacerdotes, sua forma de dominar e o adoecimento do animal homem para garantir seu poder. Quanto ao poder do ideal ascético sobre nós, a resposta é que esse poder não tem antagonistas. É a única explicação, a única fonte de sentido para o homem até hoje. E esse sentido é dado como se a vida fosse um erro que devemos evitar.

2.2. Surgimento dos valores morais:

Neste subcapítulo analisamos a visão nietzschiana sobre o surgimento da memória. Elucidaremos como o autor mostra a origem social da memória, através de métodos corporais e violentos. Em *Genealogia da moral*, Nietzsche analisa o surgimento da memória através do método genealógico⁸⁷, através do qual demonstra as pressões sociais e às torturas corporais que a classe dominante exercia sobre os menos favorecidos para, assim, poder controlar todo o grupo. Nietzsche inicia a reflexão sobre os valores morais, indagando como foi seu surgimento na sociedade humana, tentando determinar quais foram as condições históricas concretas da sua aparição. Ele irá explicar essa inquietação no prólogo de *Genealogia*:

Meus pensamentos sobre a procedência de nossos preconceitos morais – pois disso se trata neste escrito polêmico (...) é o que fortalece em mim a alegre confiança de que poderiam, desde o começo, não ter nascido em mim isolados, nem arbitrariamente, nem esporadicamente, mas sim a partir de uma raiz comum, de algo que dita ordens em profundidade, que fala cada vez com mais determinação. (...) Não temos

⁸⁷A genealogia busca a origem dos saberes, a partir das condições de possibilidades externas aos próprios saberes; ou melhor, considera-os como elementos de um dispositivo de natureza essencialmente estratégica. Procura-se a explicação dos fatores que interferem na sua emergência, permanência e adequação ao campo discursivo, defendendo sua existência como elementos incluídos em um dispositivo político. Cabe salientar que o método genealógico não busca a destruição do que somos. Não se trata de uma avaliação do passado em nome de uma nova verdade, mas de uma análise do que somos, enquanto atravessados pela vontade de verdade. Em: DUROZOI, G., ROUSSEL, A. e APPENZELLER, M. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

nenhum direito de estar, onde quer que seja, isolados: não podemos nem errar isolados, nem isolados encontrar a verdade. Pelo contrário, com a mesma necessidade com que uma árvore dá seus frutos, crescem em nós nossos pensamentos, nossos valores, nossos sins e nãoos, quando esses – aparentados e referidos todos eles entre si e testemunhas de uma vontade única, de uma única saúde, de um único terreno, de um único sol.⁸⁸

Em *Genealogia da moral* é tecida uma crítica a partir do estudo da origem dos princípios morais que regem o Ocidente desde Sócrates até os nossos dias. O conceito de “moral”, oriundo do socratismo, foi formulado conforme a ideia de que o corpo e os instintos são inferiores à razão humana. Para os filósofos Pré-socráticos⁸⁹, a grande preocupação era a identificação do aspecto essencial da vida, que para eles estaria na natureza (por esta razão eles também eram chamados de filósofos naturalistas). Eles pensavam o homem como um ser integrado à natureza e, por isso, concebiam sua filosofia a partir da própria natureza, na qual acreditavam estar o princípio de tudo, inclusive do ser humano.⁹⁰

Sócrates provoca uma ruptura nesse pensamento, sendo o primeiro a pensar o homem como questão central da filosofia, deixando de lado as especulações sobre a natureza e sua origem, formulando as duas principais questões que permeiam seu pensamento: “Conhece-te a ti mesmo” e “A vida sem auto-reflexão não é uma vida digna de ser vivida”. Esses conceitos irão deslocar todo o pensamento filosófico que

⁸⁸NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, em Nietzsche - Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978, prólogo.

⁸⁹Os filósofos Pré-socráticos são, como sugere o nome, filósofos anteriores a Sócrates. Essa divisão propriamente, se dá mais devido ao *objeto* de sua filosofia, em relação à novidade introduzida por Platão, do que à cronologia - visto que, temporalmente, alguns dos ditos Pré-socráticos são contemporâneos a Sócrates, ou mesmo posteriores a ele (como no caso de alguns sofistas). Primeiramente, os Pré-socráticos, também chamados naturalistas ou filósofos da *physis* (*natureza* - entendendo-se este termo não em seu sentido corriqueiro, mas como *realidade primeira, originária e fundamental*¹, ou *o que é primário, fundamental e persistente, em oposição ao que é secundário, derivado e transitório*²), tinham como escopo especulativo o problema cosmológico, ou cosmo-ontológico, e buscavam o princípio (ou *arché*) das coisas. Posteriormente, com a questão do princípio fundamental único entrando em crise, surge a *sofística*, e o foco muda do *cosmo* para o homem e o problema moral.

⁹⁰ Para o esclarecimento desta questão, ver: CHAÚÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, “Os Pré-socráticos”.

desembocaria para o estudo da racionalidade e do Homem como ser superior a toda Natureza.⁹¹

Platão irá aprofundar a perspectiva transcendente do pensamento vinculada à ideia do “mundo ideal” em oposição ao mundo em que vivemos, pois este seria apenas uma cópia. Mais tarde, a religião judaico-cristã continua sustentando essa ideia, segundo a qual o mundo real é um âmbito de sofrimentos e provações, é o lugar do corpo entendido como *cárcere* da alma,⁹² e o mundo ideal será concebido como um lugar perfeito onde nossas almas atingirão a perfeição, pois é o local no qual chegaremos à felicidade, ao bem, à verdade. Barrenechea esclarece as ideias principais do dualismo platônico:

Platão estabelece uma cisão ontológica radical entre o mundo sensível, imperfeito, perecível e falso e o mundo inteligível, perfeito, eterno e verdadeiro. (...) Na concepção platônica, a alma é entendida como uma substância relacionada a esse mundo ideal, o que colocaria o homem em uma posição privilegiada, como algo excepcional no seio da natureza. (...) [Nietzsche] ao focalizar o dualismo, além de criticar Platão, questiona principalmente a tradição judaico-cristã por ter radicalizado a dicotomia corpo-alma, cerceando todas as manifestações corporais⁹³.

Nietzsche se coloca contra essa concepção dualista, voltando suas reflexões para a filosofia Pré-socrática, que privilegia o pensamento vital e afirmativo, por exemplo, a concepção de Heráclito sobre a origem da vida humana, sobre o devir de toda a realidade.

Heráclito concebe a ideia de que a origem de toda vida estaria no fogo, pois este está em constante movimento. Essa noção de que tudo é movimento é expressa na frase “um homem não poderá entrar duas vezes no mesmo rio, pois o rio não será mais o mesmo e o homem não será mais o mesmo homem”⁹⁴. Nietzsche se apropria dessa

⁹¹ BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 10-17.

⁹² Platão desenvolve claramente o conceito de corpo-inimigo, ou corpo cárcere da alma em *Fédon*. Cf. PLATÃO. *Fédon*. In: *Diálogos*. Curitiba: Hemus, 2002, 66 a-66d.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Uma das frases mais famosas de Heráclito de Éfeso (Éfeso, aprox. 540 a.C. - 470 a.C.) foi um filósofo Pré-socrático considerado o "pai da dialética". Recebeu a alcunha de "Obscuro" principalmente em razão da obra a ele atribuída por Diógenes Laércio, sobre a Natureza, em estilo obscuro, próximo ao das sentenças oraculares. Heráclito é o pensador do "tudo flui" (panta rei) e do fogo, que seria o elemento do qual deriva tudo o que nos circunda. De seus escritos restaram poucos fragmentos (encontrados em obras

noção do eterno movimento, interpretando de forma temporal.⁹⁵ Ou seja, aqui ele irá conceber a ideia do devir, que estará articulada com outros conceitos relevantes de sua obra, como por exemplo, “corpo”. “Na perspectiva nietzschiana, o corpo é entendido como um processo dinâmico: um movimento de forças em constante mudança. Discutindo vínculo corpo-mundo, mostrarei que ambos são aspectos indissociáveis do vir-a-ser”⁹⁶.

Em *Genealogia da moral* encontramos parte dos pilares recorrentes em toda a filosofia nietzschiana: valoração, crítica e genealogia dos valores. É um mergulho no homem entendido como um ser histórico. Investiga a evolução dos conceitos morais e metodológicos, desmascarando as visões transcendentais, mostrando que o homem nada mais é do que um ser naturalmente instintivo.

A definição nietzschiana para “instinto” alude ao *duelo* de forças orgânicas e naturais, minuciosamente descritas ao longo de seus textos. A origem desse conceito de três fontes principais: das influências de Schiller, Emerson e Wagner, que interpretam o “instinto” como uma força criadora da natureza, um movimento espontâneo e autêntico e como resposta às potências originárias naturais, respectivamente:

Nietzsche adota o conceito de instinto (...) que provém de três fontes principais: 1) a compreensão estética de Schiller, para quem o instinto é uma força criadora que exprime a essência da Natureza; 2) a interpretação de Emerson, que o considera um movimento espontâneo e autêntico, totalmente diverso das construções impostas e artificiais da moral e da religião e 3) a postura de Wagner, que caracteriza o instinto como uma manifestação “não arbitrária”, que corresponde às potências originais da Natureza, opondo-se aos produtos arbitrários, às realizações artificiais da moda e de uma cultura decadente. Nessas três perspectivas, o instinto é entendido de uma forma naturalista: exprime criativamente – na arte e em realizações culturais “autênticas” – as forças originárias da natureza, que impulsionam todos os atos humanos⁹⁷.

posteriores), os quais geraram grande número de obras explicativas. Em: DUROZOI, G., ROUSSEL, A. e APPENZELLER, M. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

⁹⁵Para o esclarecimento da visão heraclítica do devir, ver, por exemplo, CARNEIRO LEÃO, Emanuel. *Anaximando, Parmênides, Heráclito. Os pensadores originários*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991; BORNHEIM, Gerd (Org.). *Os filósofos Pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, s/d.

⁹⁶BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág 10-17

⁹⁷BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 64

Nietzsche compreende e adota esses conceitos interpretando-os, aludindo dois instintos fundamentais: os instintos estéticos e os científicos. Assim, o autor estabelece a dicotomia entre Ciência e Arte, fundamental para definir o conceito da dinâmica corporal, afirmando a arte como manifestação da natureza e da vida e apontando a supervalorização da razão como a causa da decadência da sociedade helênica.

Nietzsche outorga grande importância à oposição entre os instintos estéticos e os de conhecimento. (...) Segundo sua ótica, é datado o momento em que uma civilização forte e afirmativa, como a grega arcaica, inicia um processo de decadência: a irrupção de Sócrates e a exagerada valorização da razão em detrimento dos instintos. (...) À partir desse momento, o impulso, o emocional, o sensível, será considerado algo impróprio, alheio à genuína natureza (...) do homem, que seria eminentemente racional. A dicotomia entre razão e corpo, consciência e instintos condicionará de forma decisiva os valores da cultura pós-socrática, impondo uma visão unilateral do homem e da vida⁹⁸.

A essência do método genealógico é explicar todos os construtos da cultura pelas forças que os constituem, mostrando assim sua procedência. Nietzsche recorre à genealogia dos conceitos e à etimologia das palavras: saber o significado das palavras e conhecer a história de sua evolução é a forma de penetrar na fonte de onde brotam a moral e os valores.

Mas o que é certo, é que o próprio *espírito histórico* lhes falta [aos historiadores da moral]. Todos eles pensam, como já é velho uso de filósofos, de modo *essencialmente* a-histórico: a incompetência de sua genealogia da moral, vem à luz logo no início, quando se trata de averiguar a proveniência do conceito e juízo “bom”. “Temos na origem” – assim decretam eles – “ações não-egoístas, louvadas, e denominadas boas por parte daqueles a quem foram demonstradas, portanto a quem foram *úteis*; mais tarde, temos essa origem do louvor *esquecida*, e as ações não-egoístas, simplesmente porque *habitualmente* eram louvadas como boas, sentidas também como boas – como se fossem em si algo de bom. (...) Temos “a utilidade”, “o esquecimento”, “o hábito” e, em conclusão, “o erro”, tudo como alicerce a uma estimativa de valor da qual o homem superior tem se orgulhado até agora como de uma espécie de prerrogativa do homem em geral. (...) essa teoria procura o foco próprio de surgimento de conceito “bom” no lugar errado, e ali o põe: o juízo “bom” não provém daqueles a quem foi demonstrada “bondade”! Foram antes “os bons”, eles próprios, os nobres, poderosos, mais altamente situados, e do alto de seus sentimentos, que sentiram e puseram a si mesmos e a

⁹⁸Ibid. Pág 65.

seu próprio fazer como bons, ou seja, de primeira ordem, por oposição a tudo o que é inferior, de sentimentos inferiores, comum e plebeu. Desse *pathos da distância* é que tomaram para si o direito de criar valores, de cunhar nomes de valores: que lhes importava a utilidade!⁹⁹

Após termos aludido às características basilares do método genealógico, destacamos a sua importância para a análise da problemática da memória e do esquecimento. Nesse sentido, para Nietzsche a memória nasce no seio das forças corporais. Ela surge dos sofrimentos constantes do corpo. Memória, razão, assim como outras categorias que regulam a sociedade, como a moral e a culpa, eram apontadas como produtos “espirituais”, na tradição do pensamento racional. Nietzsche afirma que, na verdade, elas surgem de uma imposição do corpo, sendo fruto de comportamentos corporais.

Como se faz no animal-homem uma memória? Como se imprime algo a esse em parte embotado, em parte estorvado entendimento-de-instante, a essa viva aptidão de esquecimento, de modo que permaneça presente (...) Como se pode pensar, não foi precisamente com repostas e meios delicados que esse antiquíssimo problema foi solucionado; talvez mesmo que não haja nada mais terrível e monstruoso em toda a pré-história do homem do que sua mnemotécnica. “Imprime-se algo a fogo, para que permaneça na memória: somente o que não cessa de fazer mal permanece na memória”¹⁰⁰.

Essa violenta imposição corporal para a criação de uma memória surge, conforme a ótica nietzschiana, no momento em que o homem deixa de ser nômade e passa a viver em bandos, ou seja, no momento em que o homem se torna um ser social. Quando o homem vivia só, isolado na natureza, esquecer era um ato automático e necessário para que a dor de um infortúnio não atrapalhasse sua existência. Esquecer era um alívio, visto que a vida nômade já era por si extremamente árdua. Mas ao contrário da vida solitária, a vida em grupo passa a exigir que a falha, o erro cometido, seja lembrado para que não se repita e não se coloque a segurança do grupo em risco. Aqueles que esqueciam, eram punidos pelos líderes com violência corporal:

⁹⁹ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, em Nietzsche - Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978, I Dissertação.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, II Dissertação.

A memória surgiu em razão de sérias pressões coletivas, diante de grandes ameaças para a vida em grupo. (...) Diante de sérias ameaças coletivas – grupos rivais, animais agressivos, catástrofes naturais etc. – foi fundamental que os indivíduos lembrassem de fatos anteriores. (...) Nietzsche não pretende oferecer detalhes históricos minuciosos dessas circunstâncias (o que seria tentar dar conta de uma suposta *origem essencial*), mas frisa que era imprescindível que, diante de perigos iminentes, fossem recordadas determinadas diretrizes: era necessário que o comportamento desses animais nômades, outrora anárquicos, fossem previsíveis, uniformes: “[...] a tarefa mais imediata de tornar o homem até certo ponto necessário, uniforme, igual entre iguais, constante, e portanto, confiável. [...] com a ajuda da moralidade do costume e da camisa-de-força social, o homem foi realmente *tornado* confiável”.¹⁰¹

Assim Nietzsche descreve o surgimento da memória: violento e coletivo. Apesar de apenas no século XX o termo “memória social” ter sido cunhado por Maurice Halbwachs¹⁰², Nietzsche já descrevia, um século antes, sua interpretação de uma memória que só existe no âmbito coletivo, questionando valores, desconfiando que esses sejam *atributos* individuais. A memória é coletiva desde sua aparição: ao surgir coletivamente, ela enquadra-se, inevitavelmente em uma categoria social:

Afastando-se das interpretações oferecidas pela metafísica e pela religião – desde os órficos e pitagóricos até Platão e as concepções judaico-cristãs – ele não considerou que a memória fosse um *atributo* ou *faculdade* do sujeito individual. Ao contrário, analisou, principalmente em *Genealogia da moral*, como a memória teve o seu aparecimento devido a condicionamentos sociais. Na sua ótica, aliás, *não haveria um hiato entre memória individual e memória coletiva*: a memória individual surge no seio de influências coletivas e já é, em razão de sua própria constituição e gestação, *memória coletiva*¹⁰³.

¹⁰¹BARRENECHEA, M. Nietzsche e a genealogia da memória social, em *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 62.

¹⁰²“Maurice Halbwachs, discípulo de Émile Durkheim, ao introduzir o conceito de “memória coletiva”, teria inaugurado um novo campo discursivo. Após essas contribuições, supostamente inaugural, sucederam amplas discussões que consideram a memória social ou coletiva uma questão relevante, uma nova problemática de ciências sociais que não teria sido tematizada pela tradição, cujos esforços se concentram em pensar a memória em termos individuais.” Em BARRENECHEA, M. Nietzsche e a genealogia da memória social, em *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 60.

¹⁰³BARRENECHEA, M. Nietzsche e a genealogia da memória social, em *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 60.

Porém, essa concepção de memória imposta violentamente, fugiu do entendimento da sociedade ao longo dos anos, estando condicionada pelas interpretações de cada época, e de cada povo.

Nietzsche busca, na sociedade grega arcaica, uma primeira interpretação da memória, mítica e necessária para a vida e para a cultura helênica.

Para os antigos gregos, a memória era um dom concedido pelos deuses, para que assim, o homem pudesse alcançar um estado extratemporal e imemorial e assim transmitir uma mensagem divina. Nesta compreensão mítica também encontramos uma visão coletiva, social da memória, pois aquele homem inspirado pelos deuses com o dom da memória, não falava apenas por ele, mas traduzia tendências fundamentais da sociedade helênica, que passava inclusive pelos deuses do Monte Olimpo. Assim, Mnemosine, a deusa grega da memória, inspira poetas a declamarem seus versos, tornando-o um mensageiro, tradutor de sua força, seu porta-voz. Vejamos uma adequada síntese dessa interpretação da memória:

Durante muito tempo, a memória permaneceu vinculada a explicações míticas ou metafísicas. Nas cosmologias gregas, foi tratada como um atributo metafísico como um dom conferido a determinados homens excepcionais. Lembrar era uma dádiva ou uma doação dos deuses: a lembrança punha o homem em contato com uma instância extratemporal, trasladava-o para a morada divina, para o tempo dos arquétipos, para um passado imemorial¹⁰⁴.

Após a concepção mítica grega, a memória continua sendo vista como algo sublime através da interpretação, desta vez com caráter místico, de duas seitas arcaicas: os órficos e os pitagóricos. Para os órficos, a memória fazia parte de um conjunto de rituais purificatórios, necessários para libertar o homem do eterno ciclo das reencarnações. Para os pitagóricos, exercícios mnemônicos, praticados obsessivamente e diariamente, conduziram à recordação fundamental para o aperfeiçoamento humano. Ambas as concepções, colocam o esquecimento como uma grave falta, pois impede a libertação do mundo de erros. Em comum, também há entre as duas concepções, a

¹⁰⁴Ibid, pág 57.

colocação da memória na categoria coletiva, pois esta poderia quitar a dívida humana com os deuses¹⁰⁵.

Platão utiliza esses conceitos órficos-pitagóricos como base para elaborações propriamente filosóficas sobre memória e esquecimento. Mantendo o contorno místico e metafísico também encontrado nessas seitas, Platão irá descrever o lugar de onde vem e para onde vão as almas, e seus processos mnemônicos, através do mito de Er, guerreiro morto em combate e enviado de volta à Terra para relatar aos homens seu testemunho sobre o mundo das almas.

No livro X de *A República*, Platão descreve um ritual necessário para a reencarnação: o apagamento das memórias da vida passada, que ocorria ao beber da água do rio *Ameles*:

Quando as restantes [almas] passaram, todas se encaminharam para a planura do *Letes*, através de um calor e uma sufocação terríveis. (...) Quando já entardecia, acamparam junto ao rio *Ameles*, cuja água nenhum vaso pode conservar. Todas são forçadas a beber uma certa quantidade dessa água (...) Enquanto se bebe, esquece-se de tudo.¹⁰⁶

Assim, as almas devem esquecer toda a vida pregressa, para que, nessa nova instância sobre a terra, possam reiniciar os processos de purificação necessários para encerrar o ciclo das reencarnações. Dessa forma, todas as penalidades sofridas e impingidas ficam para trás, possibilitando viver de forma plena essa nova vida.

Podemos, em um primeiro olhar, observar uma contraposição das ideias de memorização e esquecimento, pois na interpretação platônica devemos esquecer para lembrar. Essa aparente dicotomia será desvelada em *Fédon*, onde é enfatizada a questão da reminiscência, pois ao praticar a mnemotécnica, o homem poderá conseguir chegar a lembrar de tudo, até mesmo dessa vida pregressa, apagada aos goles no mundo metafísico:

Após o esquecimento total do mundo ideal, os homens nascem e vão para a Terra. (...) Ao chegar, a missão fundamental das almas será lembrar. Recordar as ideias do outro mundo. Elas deverão lutar contra

¹⁰⁵BARRENECHEA, M. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, em *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 57.

¹⁰⁶ Platão. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996, pág 499.

o esquecimento, já que a não-recordsão as condenará a repetir o ciclo de encarnações: deverão voltar a nascer e sofrer. Mas se elas, ao praticar a filosofia, como enfatizado em *Fédon*, conseguem lembrar das ideias do outro mundo, estão purificadas, libertas do corpo e do mundo. Assim a lembrança, para Platão é fundamental: a *reminiscência é a-lethéia*, não-esquecimento, recordsão, *desvelamento* (tirar os véus que nos cegam). Lembrar é, essencialmente, retornar à verdade, rever as essências, as genuínas realidades do *outro* mundo. Na ótica platônica, a lembrança tem extraordinário valor cognoscitivo e vital, pois nos restitui a verdade, nos liberta dos erros, permitindo-nos recuperar a perfeição perdida¹⁰⁷

Assim, vemos que memória e esquecimento se complementam, formando dois aspectos da mesma dinâmica corporal. A memória e a rememoração são descritas como essenciais para as filosofias órfico-pitagóricas e platônicas estando, porém, sempre atreladas ao esquecimento. Se voltarmos, agora, nosso olhar à visão mítica, constatamos uma ótica diferente: a musa Mnemosine, ao arrebatrar o aedo para conceder-lhe o dom da memória, também provoca o esquecimento do tempo presente, necessário para dar lugar a essas novas memórias¹⁰⁸.

Platão, numa visão metafísica totalmente diversa da concepção mítica, alerta sobre o cuidado ao beber da água do *Ameles*. Afobadas com o calor e afoitas pelo frescor da água, as almas bebiam em demasia, *esquecendo-se demais*. Ou seja, mesmo durante essa instância de esquecimento, a alma deve sempre esforçar-se para lembrar.

Já para Nietzsche, esquecer também representava um ato extremamente necessário, pois o excesso de lembranças é nocivo. O esquecimento é um ato que confere a leveza necessária para a vida. A valorização excessiva da memória gera o ressentimento. Ressentimento é a incapacidade de esquecer, e de absorver as experiências da vida. Veremos, no próximo subcapítulo, como o esquecimento também pode possibilitar uma memória criativa.

¹⁰⁷BARRENECHEA, M. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, em *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 59.

¹⁰⁸Ibid, pág 61.

2.3 - Ressentimento e esquecimento:

O pensamento nietzschiano desenvolve uma ótica na qual o esquecimento é visto como ativo e a memória pode ser considerada criativa quando consegue absorver o que é necessário para a vida e eliminar aquilo do qual pode prescindir. Já apresentamos a questão da articulação do esquecimento com a memória, quando, na nossa introdução, aludimos à força plástica¹⁰⁹ de uma sociedade que consegue eliminar os pesos do passado, incorporando o que necessita e deixando de lado o descartável.

Nietzsche, ao investigar a genealogia da consciência, aponta que o esquecimento era parte da natureza do “bicho-homem”. Esse ser pré-histórico, nômade, agia puramente por instintos, não existia a necessidade de memorizar. Pelo contrário, o esquecimento o manteria “alerta”, pois cada situação se mostrava nova e deveria ser resolvida com prontidão, em uma incessante dinâmica de ação e reação, respondendo ao novo de forma natural e instintiva, o homem ainda não tinha a obrigação de estar atento a lembranças do passado. Vejamos como era a condição desse *bicho-esquecido*:

Como era o bicho-homem nesse momento? Esquecido, instintivo, espontâneo, todos os seus afazeres correspondiam a um instinto; cada situação era nova para ele. Nada era previsto, calculado, memorizado. Aliás, não era necessário prever, calcular, memorizar. Os instintos orientavam o homem para a realização harmônica de suas necessidades. Para que eram necessárias a consciência e a memória? Não eram necessárias. O esquecimento é próprio de uma natureza instintiva, cujo funcionamento é perfeito, acorde com todas as vicissitudes que acontecem na natureza. Não se trata de um defeito, uma “falha” da memória, que não reteria alguns fatos do passado. A memória, ao contrário, é secundária, derivada, sendo o esquecimento a capacidade orgânica de articular-se ativamente com as forças da vida¹¹⁰.

Como já foi dito anteriormente, essa nova faculdade, a memória, foi desenvolvida a partir de métodos bárbaros de torturas corporais, vinculando-a ao sofrimento. O esquecimento, então, era sempre punido e Nietzsche nos mostra que a inscrição da memória foi muito mais violenta nas sociedades que tendiam mais ao esquecimento:

¹⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *II Consideração intempestiva*.

¹¹⁰ BARRENECHEA, M. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, in *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 61.

Quanto pior ‘de memória’ a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes; em especial a dureza das leis penais nos dá uma medida do esforço que lhe custou vencer o esquecimento e manter *presentes*, nesses escravos momentâneos do afeto e da cobiça, algumas elementares exigências do convívio social¹¹¹.

A partir dessas torturas, não só a memória foi desenvolvida, mas também outras faculdades mentais surgiram dessa prática. Com o desenvolvimento da vida em bando, a humanidade passa a criar formas mais sofisticadas de interação, como a linguagem, a família, a religião, a organização da sociedade em classes, e o dinheiro. A partir destas novas formas de interação, desenvolvem-se também a noção de culpa e de dívida. A dívida contraída deveria ser rigorosamente quitada, sob ameaça de graves penas. Da dívida nasce a culpa, pois esta deve ficar marcada na memória do devedor: ele nunca poderá esquecer aquilo que deve, pois esse esquecimento traria consequências penosas não apenas para ele mesmo, mas para sua família e para a sociedade como um todo.

Aqueles que não cumprem com a palavra prometida, aquele que não respeita as consignas dos chefes do grupo, está em *dívida* não só com seu credor específico, mas com a comunidade em geral, que garante o pagamento dessa dívida. A lembrança, a memória daquele que ficou endividado, é garantida porque a comunidade emprega numerosos constrangimentos e violências que assegurem o cumpridor da palavra empenhada. Nietzsche apresenta a tese de que há um deslocamento da noção econômica de *dívida* para a interpretação moral de *culpa*. O indivíduo culpado é aquele que deve algo; a noção de *má consciência* nasce do conceito material de *dívida*.¹¹²

Essa relação de culpa com a dívida econômica mantém o homem sempre atento às suas faltas, para que não volte a cometê-las. Muitas são as dívidas do homem para com a sociedade, e os poderosos se aproveitam dessa situação como forma de manter a opressão e controle. Outra forma de opressão é a culpa religiosa, que Nietzsche irá criticar especialmente. Os sacerdotes, sabendo do poder dessa forma de dominação, atacam a memória dos fiéis, lembrando-os de sua dívida com a Divindade. As religiões judaico-cristãs usam a noção de *dívida eterna* e de *pecado original*, para que o homem

¹¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. II Dissertação.

¹¹² Ibid. Pág 65.

esteja sempre em dívida, e mais precisamente, para que haja uma dívida que nunca poderá ser paga, pois esta foi contraída antes mesmo de nascer.¹¹³

Esse novo homem, que já não é mais um solitário, que vive em uma sociedade que garante sua proteção, e que cobra essa dívida, tornou-se um homem incapaz de atitudes espontâneas ou instintivas. Aprendeu a controlar e subtrair qualquer impulso natural, aprendeu a guardar toda e qualquer lembrança, e a pagar suas dívidas. Nietzsche questiona as consequências dessas opressões para o homem, concluindo que as categorias chamadas até então de “espirituais”, surgem das formas mais violentas de confrontos e punições. Assim como a culpa, a memória e a dívida, dessa forma surgem também a responsabilidade, a razão e a consciência. Em *Genealogia da moral*, vimos que juntamente com as “coisas boas”, como a consciência, desenvolve-se também a má consciência:

Todos [os instintos] que não se descarregam para fora voltam-se para dentro – é isto que eu denomino a *interiorização* do homem: é somente com isso que cresce no homem aquilo que mais tarde se denomina sua alma. (...) A hostilidade, a crueldade, o gosto pela perseguição, pelo assalto, pela mudança, pela destruição – tudo isso se voltando contra os possuidores de tais instintos: *essa* é a origem da “má consciência”. O homem que, por falta de inimigos e resistências externas, encerrado à força em uma opressiva estreiteza e regularidade dos costumes, dilacerava, perseguia, roía, espreitava, maltratava impientemente a si mesmo. Esse animal (...) foi o inventor da “má consciência”. Com ela, porém, foi introduzido o maior e mais inquietante adoecimento, do qual a humanidade até hoje não convalesceu, o sofrimento do homem *com o homem, consigo mesmo*.¹¹⁴

Por não poder esquecer, por ter que suprimir todos os seus instintos, o homem passa a acumular um excesso de memória, em uma tentativa de evitar

¹¹³O *pecado original* é um conceito da doutrina cristã que pretende dar explicações sobre a origem da imperfeição humana, do sofrimento e da existência do mal. Segundo esta doutrina que se fundamenta no relato bíblico do livro do *Gênesis*, os primeiros seres humanos e antepassados da humanidade, Adão e Eva, foram advertidos por Deus de que, se comessem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, no mesmo dia morreriam, o que fizeram instigados pela serpente, tendo Eva cedido primeiramente à tentação e posteriormente oferecido o fruto proibido a Adão, que o aceitou. Continuaram vivos, mas foram expulsos do Jardim do Éden. Assim, todo homem já nasceria carregado dessa culpa e por isso, na religião católica o batismo de crianças ainda pequenas é necessário para purgar esse mal primário.

¹¹⁴NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, em Nietzsche - Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978, II Dissertação.

sofrimentos futuros, o que contribuirá, na verdade, para o aparecimento de uma forma reativa da memória: o ressentimento. A culpa causada pelo esquecimento e a dívida para com a comunidade e com a religião, obriga o homem a acionar ininterruptamente sua memória. Por ser impedido de esquecer o que lhe fez mal, o homem mantém-se sempre atrelado às mágoas, que é a forma mais eficaz de manter a memória ativa. “O ressentimento é uma forma de ativar continuamente a memória: aquele que tem mágoa nunca esquece, sempre ruma a desforra contra o outro, culpado e ameaçador. (...) O ressentido memoriza continuamente o motivo de sua mágoa, pretende permanentemente vingar-se”¹¹⁵.

O conceito de ressentimento desenvolvido por Nietzsche na Iª dissertação de *Genealogia da moral*, alude à característica daqueles que não podem esquecer, que não podem deixar no passado justamente o que pertence ao pretérito: “o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação”.¹¹⁶

Contra a culpa, a mágoa e o ressentimento, Nietzsche irá valorizar o esquecimento como força digestiva, que permitirá que o homem liberte-se dessa memória negativa. Apesar de toda a pressão exercida continuamente, através de anos e anos de existência, para que conserve-se *tudo* na memória, o esquecimento muitas vezes é necessário para que o homem mantenha-se saudável. Em uma direção contrária ao ressentimento, vimos que o esquecimento não é algo passivo, mas uma atividade, uma capacidade de ruminar e adaptar-se a situações novas. O homem se esquece daquilo que o incomoda, para livrar-se do peso de determinada lembrança.

Nietzsche emprega imagens gástricas para referir-se aos processos costumeiramente conhecidos como psíquicos ou conscientes. Com frequência, ele utiliza expressões como “mastigar”, “digerir” e “eliminar” as ideias. Desta forma, parece que os processos intelectuais seriam interpretados como atividades de origem gastroenterológica. Assim sendo, os pensamentos poderiam ser equiparados a processos de assimilação, nutrição ou digestão. (...) O objetivo dessas imagens é enfatizar de forma clara e categórica a natureza corporal do homem, chamando a atenção para as suas numerosas massas sanguinolentas, seus órgãos palpitantes, suas vísceras repletas de matéria, que não são, justamente, atributos de espíritos puros. (...) Em síntese, as imagens gástricas realçam a semelhança dos processos estomacais e

¹¹⁵ BARRENECHEA, M. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, in *O que é memória Social?* Org. Gondar, J. e Dodebei, V. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2005, pág 67-68.

¹¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, I Dissertação.

conscientes, cuja analogia é metafórica e não fisiológica. A consciência e o estômago, como qualquer outra atividade corporal, respondem a mesma dinâmica vital: a tendência assimiladora e simplificadora¹¹⁷.

Neste texto, Barrenechea comenta que Nietzsche usa o termo “digestão” no qual explica exatamente o processo do esquecimento ativo: na digestão, nosso corpo fragmenta o alimento, absorvendo apenas o necessário e eliminando tudo o que nos faz mal ou o que é excesso.

Tal capacidade *digestiva de esquecimento* é própria de naturezas fortes, dotadas de energia plástica que as coloca de forma leve e criadora perante as novas situações: “Eis o indício de naturezas fortes e plenas, em que há um excesso de força plástica, modeladora, regeneradora, propiciadora do esquecimento (...)”¹¹⁸.

2.4- Metamorfose e superação

Neste item analisaremos as categorias de memória e esquecimento, principalmente para vincula-la à questão da velhice e da dança. Empregaremos estas categorias para abordarmos a questão da prática da dança. Através do subsídio teórico da obra de Nietzsche e do trabalho de campo esclarecemos como a dança propicia, especificamente na velhice, o esquecimento criador, o abandono de pesos do passado.

Apontamos a dança como uma atividade “digestiva”, uma expressão corporal que irá auxiliar na “excreção” do excesso de memórias. Levantamos a hipótese de que por já terem vivido muitos anos, os idosos detêm, conseqüentemente, uma carga excessiva de memórias. Assim, uma atividade artística e lúdica como a dança, é benéfica e contribui para a produção das boas lembranças, auxiliando na eliminação dos excessos mnemônicos. Isso pode ser confirmado pelo seguinte depoimento:

¹¹⁷ BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Pág. 126.

¹¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, I Dissertação.

Já vivi muito (...) já perdi marido, amigos, irmãos. (...) Tenho muita lembrança ruim, do tempo que eu era menina (...) passamos fome, tive que trabalhar de doméstica em casa de família desde meus 11 anos. É muita história triste na minha vida (...) mas quando eu tô aqui [no baile] eu ganho histórias mais alegres. Gosto muito de ver as velhas dançando, me divirto muito, dou muita risada (...) aqui eu fiz amizade como nunca tive na juventude. (...) Agora eu aprendi até umas piadas que conto pros meus netos! Antes eu só tinha história triste pra contar pra eles, mas desde que minha filha me trouxe pra cá eu sou uma vó melhor, bem mais feliz e bem menos ranzinza¹¹⁹.

O idoso dançante liberta-se das mágoas carregadas durante muito tempo. Esquece suas pretensas “dívidas” com a sociedade. Passa a afirmar sua vida, “digerindo” o passado. Tornando-se leão, esse idoso irá dizer “eu quero” para as boas memórias, aquelas que não trazem sofrimento. Para explicar essas afirmações, é importante aludir ao capítulo “Das três metamorfoses”, descritas em *Assim falou Zaratustra*.

Nesse aforismo, veremos como o homem lida com o seu passado de formas diversas. Zaratustra nomeia as metamorfoses do espírito, classificando-as em três fases: camelo, leão e criança. Nesse processo, o espírito que suporta o passado, o espírito-camelo, deverá criar para si uma nova liberdade, para finalmente, criar um mundo novo, sem ressentimentos e sem pesos. “Nomeei-vos três metamorfoses do espírito: como o espírito tornou-se camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança.”¹²⁰

A partir dessa passagem do Zaratustra, podemos interpretar o esquecimento como ato criador e libertador do homem. Vejamos como “Das três metamorfoses” traz importantes sugestões sobre a questão da memória e do esquecimento. A primeira imagem dessa passagem é o camelo.

O camelo é aquele que vive no passado, preso a um tempo que não é mais o seu. Ele diz: “*eu devo*”, pois ele se sente responsável ainda hoje pelos acontecimentos do passado. Carrega em sua “corcova emocional”, mazelas e lembranças que ele não pode esquecer. O camelo acata valores impostos, depende dos valores do passado, suporta os fardos, carregando-os sempre consigo:

¹¹⁹ Depoimento colhido da Sra. I.A, 79 anos, Baile Alegria de Viver em 08/12/2010.

¹²⁰ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Das três metamorfoses”.

Muitos fardos pesados há para o espírito, o espírito forte, o espírito de suportação, ao qual inere o respeito; cargas pesadas, as mais pesadas, pede a sua força. (...) Todos esses pesadíssimos fardos toma sobre si o espírito de suportação; e, tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o seu próprio deserto.¹²¹

Marchando para o seu deserto, o camelo vai sofrendo uma grande transformação que lhe permitirá romper com o passado e tornar-se Leão. Essa mudança de camelo para leão é dolorosa e complicada. Para demonstrar a complexidade dessa tarefa, Zaratustra nos descreve a imagem de um dragão, que é o guardião dos deveres que inibem qualquer mudança. Este animal representa a dívida do homem com a sociedade, com os valores impostos pela tradição de onde provêm todos os fardos que estão a pesar nas corcovas do camelo. Ele grita “tu deves”, cobrando a sua dívida. “Valores milenários resplendem nessas escamas; e assim fala o mais poderoso de todos os dragões: ‘todo o valor das coisas resplende em mim’. Todo valor já foi criado e todo o valor criado sou eu. Na verdade, não deve mais haver nenhum ‘eu quero!’”¹²²

Ao se defrontar com o dragão, o espírito do leão torna-se senhor de si, quer afirmar sua vontade, sua autonomia, diz “*eu quero*”. Quer conquistar tudo o que não alcançou no passado, almeja a liberdade, mas está sempre a espera do futuro. Ainda não alcançou o espírito da leveza, “mas cria para si a liberdade de novas criações”¹²³. Rompe com o peso de estar carregando o fardo do passado, os valores milenares. Livre desse peso, agora ele é caracterizado como aquele que se revolta com o que foi imposto contra sua vontade. Nesse sentido, podemos empregar as imagens de Zaratustra para tentar a ilustração e esclarecimento da nossa pesquisa de campo. Nesse sentido, podemos sublinhar que o idoso dançante encontra-se na fase do leão. Rompeu com seus deveres diários: o trabalho, as obrigações com a sociedade, a criação e o sustento da família. Ele agora está aposentado, com seus filhos criados etc., liberta-se da obrigação que carregou consigo durante toda sua vida adulta. Agora ele adquire o direito de dizer “não”.

¹²¹ Ibid.

¹²² NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Das três metamorfoses”.

¹²³ Ibidem.

Alguns desses idosos conseguiram exercer a liberdade para escolher como conduzir suas vidas, criando novos valores, metamorfoseando-se novamente, num estado de crescimento e criação. Podemos aproximar a imagem da criança e do idoso. Como a criança, que conquista a liberdade, pois esquece o passado e o futuro e afirma o presente, o que possibilita criar o novo: “Um jogo, uma roda que gira, um sagrado dizer sim”.¹²⁴

Para romper totalmente com esse peso, com toda dívida, com toda a dependência do passado, é necessário afirmar. O leão rompe com o dever. Agora ele já pode dizer “não” a esse dever.

Essa é a última metamorfose, e talvez por ser a mais delicada delas, por implicar em mudanças mais profundas, de valores e concepções, trata-se da mais demorada de todas as mudanças. Não podemos afirmar aqui, se de fato tais metamorfoses acontecem com os idosos entrevistados. Podemos sim, afirmar a transformação do camelo para o leão, pois esta é visivelmente clara em suas falas, atos e gestos¹²⁵. O que pode ser afirmado é que os “*idosos-camelos*”, antes de dançar, sobrecarregados de pesos, familiares, morais, sociais, com lembranças pesadas, aos poucos, no baile se libertam, rompem com o passado, com o peso. Eles afirmam a sua vontade, o seu querer, assim como o leão. O “*eu quero*” dos idosos trará como consequência novas vivências, novas formas de lidar com *o que já foi*. A dança os torna mais leves, esquecidos, criadores. Podemos dizer que esses velhos chegam a se tornar crianças? Talvez seja muito arriscado dizer que eles seguem a risca as três metamorfoses do espírito nomeadas por Zaratustra. Estão mais próximos da criança? Sim. Mais leves, mais esquecidos, ao dançarem, brincar, afirmam o instante, o aqui e agora.

Para esclarecermos ainda o significado da transformação do leão em criança, ouçamos as palavras de Zaratustra. Ele nos descreve a criança como a imagem da inocência de querer o novo, e para isso é necessária a afirmação integral da vida, em todas as suas vicissitudes. Para realizar essa suprema afirmação, é necessário superar a si mesmo:

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Para investigar essa nova mudança tão profunda, do leão para a criança, seria necessária uma pesquisa mais minuciosa, em que se pudesse acompanhar mais de perto o cotidiano desses idosos e não somente em seus momentos de lazer.

Mas digei, meus irmãos, que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pode o leão? (...) Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”. Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado “sim”: o espírito, agora, quer a *sua* vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o *seu* mundo¹²⁶.

Essa afirmação implica um comprometimento com o presente. Para afirmar é preciso abandonar a dependência do passado a despeito do futuro, pois ambos são imutáveis – tanto o que já foi como o que ainda será, não podemos mudar nada neles. Todavia, o presente é o momento da mudança, é o tempo em eterno movimento, pois se desloca constantemente.¹²⁷ O segundo que se leva para dizer uma palavra já a torna algo do passado. O Futuro chega também com a mesma rapidez desse segundo. Assim, o presente é o estado de afirmação plena. Ele acontece no agora, no instante.

Além disso, é importante frisar agora que homem é o único animal que avalia, logo é o único capaz de dizer “não”. Mas de tanto dizer não, o homem se coloca em um eterno estado negativo, anulando o “sagrado dizer ‘sim’”. E para superar-se é necessário afirmar, chegar a dizer “sim” à vida e a sua totalidade.

O estado de afirmação da criança pode ser alcançado, segundo Nietzsche, através do riso, do canto e da dança. Assim como o conceito do super-homem, ou seja, aquele que poderá ir além do homem, do homem que irá superar o humano, pois “o homem é algo que deve ser superado”¹²⁸. O transcender a si mesmo, só poderá ser alcançado juntamente com o abandono do espírito de peso, e essa leveza só será alcançada através da dança, do riso e da música, para que assim, o homem possa tornar-se super-homem, isto é, um afirmador da vida na sua totalidade:

¹²⁶NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Das três metamorfoses”.

¹²⁷Essa imagem é mostrada por Zaratustra através de um portal que marca o instante. “Olha esse portal! Ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se juntam; ninguém ainda os percorreu até o fim. Contradizem-se, esses caminhos, dão com a cabeça um no outro; e aqui, nesse portal, é onde se juntam. Mas o nome desse portal está escrito no alto: ‘momento’ (...) E se tudo já existiu: também esse portal não deve já – ter existido? E não estão todas coisas tão firmemente encadeadas, que este momento arrasta consigo todas as coisas vindouras portanto – também a si mesmo?”. Em: NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, “Da visão do enigma”.

¹²⁸NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, Prólogo.

Os mais preocupados hoje indagam: “Como se conservará o homem?” Zaratustra, porém, foi o primeiro e único que indagou: “Como se superará o homem?” Pelo super-homem, almeja o meu coração, é ele o meu primeiro e único anseio. (...) O que posso amar no homem, é que ele é uma transição e um ocaso. (...) Superai, meus irmãos, esses senhores de hoje – esses pequenos homens: eles são o maior perigo do super-homem! Superai, ó homens superiores, as pequenas virtudes, as pequenas espertezas, as considerações dos grãos de areia, a azáfama das formigas, a sórdida satisfação de si, a “felicidade do maior número!”¹²⁹.

A dança poderá ser um instrumento contra “as pequenas virtudes” e contra a imobilidade da vida. Por sua condição efêmera, está constantemente no estado de afirmação. A dança só acontece no presente, sendo um ritual de repetição, porém nunca é igual, isto é, todo momento dançante é *outro*, é diferente. Ou seja, ela gera uma repetição que leva à criação. Quando um bailarino entra em cena, precisa afirmar o presente para se entregar à fluidez dionisíaca.¹³⁰ Se ao contrário disso, o bailarino tentar racionalizar, “sistematizar” de forma exaustiva a dança, lembrando o passo que será dado em seguida, a dança *não acontece*. A experiência da dança precisa acompanhar a dinâmica corporal, precisa articular-se com as forças cambiantes do lembrar e do esquecer, assim como deve acontecer ao se dirigir um carro, por exemplo. O ato deve transcorrer com leveza e instintivamente. Ninguém conseguirá conduzir um veículo se estiver rememorando o tempo inteiro que movimento deverá realizar para passar as marchas. É preciso então memorizar alguns dados e esquecer outros. Estar alerta e leve ao mesmo tempo, assim como nos passos da dança.

Aqui também poderemos relembrar da imagem do poeta, do Aedo, que emprestando sua memória aos deuses, e que uma vez possuído por Mnemosine, se esquece de seu próprio tempo. Os atos corporais, como a dança, devem ser aprendidos e depois esquecidos, para que aconteça um estado semelhante ao “arrebato divino” que ocorria com os poetas:

Uma deusa representava a memória, Mnemosine: resguardava o passado primordial, controlava as lembranças, permitia aos mortais a recordação dos princípios, de um pretérito arquetípico, essencial, ao mesmo tempo que lhes outorgava o esquecimento do tempo presente. (...) Mas a deusa não provoca apenas a lembrança, ela é também produtora do esquecimento. A rememoração do passado primordial,

¹²⁹Ibid.

¹³⁰ A fluidez dionisíaca do dançarino será aprofundada na parte final dessa Dissertação.

pelo poeta, tem como contrapartida o esquecimento do tempo presente. Ao ter acesso ao tempo dos deuses, ele perde temporariamente sua condição de pertencente à humanidade. (...) É, portanto, graças ao esquecimento que o poeta tem acesso ao tempo dos deuses, essa é a razão pela qual o consultante do oráculo de Lebadéia era conduzido a beber de duas fontes que se encontravam na entrada: a fonte de Lethe e a fonte de Mnemosine. A primeira produzia o esquecimento de tudo relativo à sua vida humana; a segunda mantinha a lembrança de tudo o que ele iria ver e ouvir no outro mundo.¹³¹

Nesse eterno ciclo de repetição, vemos na dinâmica que ocorre entre o ensaio e a cena, já que a dança contribui para o esquecimento criador, como veremos a seguir, principalmente ao tratar a dança como estimuladora da vida.

¹³¹MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, pág. 66.

CAPÍTULO III: Nietzsche, a dança e a memória dos idosos dançantes

3.1. A interpretação nietzschiana sobre o corpo e a dança:

Neste terceiro capítulo, analisamos as considerações nietzschianas sobre a dança para focar diretamente a memória dos idosos que dançam, tentando esclarecer, através do estudo do campo e das análises das obras de Nietzsche, como as suas lembranças podem ser modificadas por essa atividade artística.

Também realizamos aqui a comparação entre as modalidades estéticas dos bailes para idosos estudados utilizando o conceito de arte apolínea e dionisíaca propostos em *O nascimento da tragédia*. Tentaremos esclarecer se cada uma das duas modalidades de bailes estudados pode ser focada à luz desses conceitos, dando ênfase aos aspectos valorativos do corpo, contrapondo-os às faculdades ditas *espirituais*, presentes na cultura ocidental, seguindo a crítica nietzschiana a essa avaliação que desvaloriza o corpo.

Lembremos que, como já dito anteriormente, há em nossa história uma concepção dualista que privilegia a alma acima do corpo, considerando que tudo relativo ao corpo é inferior a nossa pretensa condição *transcendente*: a alma. O corpo seria até mesmo pecaminoso e imoral. Todos os processos corporais, como a eliminação de dejetos, a fome, o suor, o desejo sexual, ou seja, tudo aquilo que parte do corpo e que desperta sensações em nossa pele, músculos ou vísceras foi considerado feio, impróprio, proibido. A negação do corpo está vinculada à negação dos sentidos e também de tudo o que é instintivo, tudo que não podemos racionalizar, aquilo que nos equipara aos animais, que apenas seguem seus impulsos, nunca refletindo sobre eles, mas apenas vivendo-os no momento.

Essa negação parte da ideia de que existe um mundo metafísico, o paraíso judaico-cristão ou o mundo das ideias de Platão. Todos esses pensamentos negam o mundo em que vivemos em favor de um mundo ideal. Para Platão, todas as experiências, sensações são apenas cópias do que há no mundo perfeito e superior ao nosso. Dessa forma, todas as artes seriam apenas cópias imperfeitas das verdadeiras artes encontradas no mundo das ideias. Dessa forma, o corpo, condutor desses falsos

sentidos deveria ser menosprezado em favor de uma contemplação *pura*, buscando viver nesse outro mundo ideal.

Em um sentido totalmente diverso, Nietzsche interpreta o corpo como o essencial da condição do homem. Veremos que tudo o que é corporal é exaltado por Nietzsche, tudo aquilo que está vinculado ao corpo é relevante na vida humana.

Nas duas matrizes do niilismo negativo, a criação de valores superiores – Deus, o bem, a verdade – significa, para Nietzsche, a negação da vida em nome de uma outra vida, uma vida melhor; a negação do mundo em nome de um outro mundo: o mundo verdadeiro. Se a religião judaico-cristã e a metafísica socrático-platônica são por natureza niilistas é porque julgam e desvalorizam a vida temporal a partir do mundo supra-sensível e eterno, considerado verdadeiro.¹³²

Em *Assim falou Zaratustra*, iremos encontrar referências à dança, assim como sobre a sua importância para a vida e o devir. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche alude à arte e ao mundo grego, onde a tragédia se constitui a partir de dois elementos: o apolíneo e o dionisíaco. Nesta pesquisa, utilizaremos esses conceitos para realizar um paralelo entre os dois bailes pesquisados.

Na sequência, analisaremos a abordagem nietzschiana sobre corpo, dança, música e riso e sua valorização e importância para vida. Ela será fundamental para esclarecermos a questão da memória dos velhos que analisamos nesta Dissertação.

3.2. Zaratustra e o deus dançarino:

Aqui analisaremos a abordagem realizada por Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* sobre a dança, entendida como a atividade essencial para combater o peso da metafísica, da religião, da moral e dos valores instaurados por uma tradição milenar. A dança será sua aliada principal contra o espírito da gravidade. Zaratustra evoca um

¹³²MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, 1997.

“deus que saiba dançar”¹³³, para que este o liberte do controle, da coerção e do espírito de peso.

Analisaremos os aforismos em que Zaratustra alude à dança e até as sequências em que ele dança, principalmente quando dança com a vida, enfatizando a dança como uma parte essencial para a existência humana.

Assim falou Zaratustra foi escrito entre 1883 e 1885 e está dividido em quatro partes, sendo que a última parte foi adicionada tempos depois. A principal característica dessa obra é seu estilo poético, uma forma inovadora de escrita para o campo da filosofia. Há um reforço na valorização da dança presente no texto, dito pelo próprio autor: “meu estilo é uma dança, um jogo de toda a sorte de simetrias e um pular a cima e zombar dessas simetrias. Isso até na escolha das vogais”¹³⁴. Roberto Machado, em seu livro *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, discorre sobre o motivo que levou Nietzsche a usar a forma do aforismo em sua filosofia:

Parto do princípio de que, ao escrever *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche não está propriamente interessado em renovar ou modificar os conceitos da filosofia; seu objetivo principal, do ponto de vista da forma de expressão, é libertar a palavra da universalidade do conceito, construindo um pensamento filosófico através da palavra poética, mais do que, como nas outras obras, através do uso do aforismo, do fragmento ou mesmo do ensaio¹³⁵.

Machado também alude à grande importância dessa obra, ao afirmar que nela estão contidos os cinco termos capitais da obra nietzschiana (niilismo, transvaloração, super-homem, vontade de potência e eterno retorno), sendo *Assim falou Zaratustra*, a obra mais complexa de Nietzsche. O próprio autor, em uma correspondência, teria dito: “é uma espécie de abismo sobre o futuro, qualquer coisa de horripilante, notadamente em sua suprema felicidade. Tudo o que ela contém é realmente meu, sem modelo, sem termo de comparação, sem predecessor”¹³⁶.

¹³³NIETZSCHE, 1885. Em “Só acreditaria em um deus que soubesse dançar”. MARTON, Scarlett. in BARRENECHEA. *Assim falou Nietzsche*, 2000.

¹³⁴NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*

¹³⁵MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pág. 2.

¹³⁶Ibid.

Assim falou Zaratustra contém muitas referências à dança. Logo no prefácio, em descida de sua montanha, Zaratustra é reconhecido como “aquele que caminha como um dançarino”¹³⁷, justamente por seu olhar puro e por sua capacidade para tornar-se criança, ocorrida em seu recolhimento solitário. No prólogo, também vemos a primeira referência ao super-homem:

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. (...) Em verdade, um rio imundo é o homem. E é realmente preciso ser mar, para absorver, sem sujar-se, um rio imundo. Vede, eu vos ensino o super-homem: é ele o mar onde pode submergir o vosso grande desprezo. (...) O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo¹³⁸.

Super-homem é aquele que supera a dicotomia corpo-alma imposta pela moral, que valora a terra, desprezando a metafísica, que acolhe a existência em todas as suas vicissitudes, na dor, na alegria, na fome, na fartura, na glória e na decadência. “Tornar-se super-homem é ultrapassar o homem, é criar e sentir o novo, é viver uma nova forma de vida.”¹³⁹

A dança aparece em dois títulos de *Assim falou Zaratustra*: “O canto da dança”, na segunda parte do livro e “O outro canto da dança”, na terceira parte. No primeiro canto, Zaratustra encontra-se com jovens que bailam juntamente com Cupido. Zaratustra encoraja a dança, afirmando ser esta, inimiga do espírito de gravidade, e ele próprio acompanha a dança, entoando o seu canto, um canto de dança.

Qual é o conteúdo desse canto, em que Zaratustra aparece falando com a vida e com sua própria sabedoria? O diálogo com a vida é sobre ela mesma. Zaratustra lhe diz que, olhando-a recentemente – não seria no “Canto noturno” – ela lhe pareceu imperscrutável; a vida respondeu-lhe que é apenas mutável, selvagem, mulher¹⁴⁰.

Ao final do bailado, Zaratustra confessa sua tristeza a seus discípulos, admitindo não saber, nesse momento, o segredo da vida. Machado diferencia, dessa

¹³⁷Notas do tradutor Mário da Silva, em *Assim falou Zaratustra*. NIETZSCHE, F Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, Prólogo.

¹³⁸ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, Prólogo.

¹³⁹MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

¹⁴⁰Ibid.

forma, o primeiro “canto da dança” do segundo, comparando a atitude de Zaratustra em relação à sabedoria da vida:

Bem diferente é a relação de Zaratustra com a vida e sua sabedoria em “o outro canto da dança”. Então, depois de ouvir o canto de Zaratustra e antes de se confessar ciumenta da sabedoria, a vida lhe diz: “Somos realmente imprestáveis para o bem e o mal. Foi para além de bem e de mal que encontramos nossa ilha e nosso verde prado – nós dois, sozinhos!” o primeiro “canto de dança e de mofa ao espírito da gravidade” não é, como o segundo, em que Zaratustra dança com a vida, seguindo todos os seus passos, a vitória sobre o espírito da gravidade, o demônio do niilismo, mas é um dos primeiros passos nesse sentido. Se ainda não é a resposta, é a formulação da questão, do enigma a respeito da sabedoria trágica, que por longo tempo ainda ficará sem resposta. Daí a tristeza do personagem, que se pergunta se ainda vive e lamenta que tenha anoitecido¹⁴¹.

No primeiro “Canto da dança”, vemos um Zaratustra ainda possuidor de uma visão “demasiado humana”, e por isso, ainda é desconhecedor do segredo da vida, considerando-a assim, enganadora, mutável e não virtuosa. Machado ainda aponta o comportamento de Zaratustra no primeiro canto como um “afrentamento de Zaratustra com a sabedoria dionisíaca”. Este canto é uma zombaria contra o “espírito de gravidade”, figurado nesse momento como “o demônio de Zaratustra”, mas tarde, o “espírito de gravidade” retornará ao texto nietzschiano sob a figura do Anão. Assim a dança aparece como aliada, oposta ao peso e vinculada ao canto e ao riso. Na terceira parte do livro e em “Outro canto da dança”, podemos observar um Zaratustra mais maduro, experiente. Nesse momento, ele já derrotou seus demônios e o niilismo, seguindo os passos de dança da vida.

Zaratustra ganha um presente da vida – a própria vida se oferece como um presente. Ela diz “onde há vida também há vontade: mas não vontade de vida, senão – é o que te ensino – vontade de potência”¹⁴². Aqui se apresenta um conceito importante da filosofia nietzschiana: a “vontade de potência”. Esta ideia aparecerá mais enfaticamente no capítulo “Da superação de si”, na segunda parte de *Assim falou Zaratustra*. É uma crítica aos “mais sábios dos sábios”, que, para Machado, representa o pensamento dicotômico e desvalorizador do corpo presente na filosofia dos socrático-

¹⁴¹Ibid.

¹⁴²MACHADO, R. *Zaratustra, Tragédia Nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

platônicos e dos que o seguiram, como é o caso das religiões judaico-cristãs, pois esses seriam possuidores de uma vontade niilista, que tenta racionalizar todas as coisas da vida.

Em que consiste essa crítica? Em explicitar a vontade de potência que está por trás da vontade de verdade e da vontade de moral característica dos mais sábios. (...) É vontade de projetar sobre o mundo, sobre a vida, valores humanos estabelecidos em termos de bem e de mal. Com a expressão “os mais sábios dentre os sábios”, Nietzsche está, desse modo, visando aos representantes do pensamento socrático-platônico, a metafísica da vontade de verdade, o projeto niilista de “uma velha vontade de potência.”¹⁴³

Machado define que, nesta parte do texto, a vontade de potência pode ser interpretada como um sentimento de auto superação: “tendência a subir, vitória sobre si mesmo, domínio de si mesmo, esforço sempre por mais potência”¹⁴⁴.

3.3. Vontade de superação através da dança presentes nos bailes

Voltando ao nosso trabalho de campo, e analisando as entrevistas realizadas com os idosos, podemos verificar esse comportamento naqueles que praticam a dança. Percebemos claramente a vontade de auto superação, uma busca pela mudança e pelo autodomínio, principalmente, pelo o autodomínio corporal. Essa atitude é mais evidente nos frequentadores do Baile-ficha. Como dito anteriormente, o Baile-ficha possui uma dinâmica mais delineada, no que diz respeito à estrutura de um baile e de uma dança com códigos pré-estabelecidos. Nele, os frequentadores estão cientes dessas regras e se sentem bem ao segui-las. Esta forma de dançar implica na tentativa de superação estética, tanto na avaliação de sua própria dança quanto em relação à apreciação da dança dos outros casais que compartilham o salão.

A auto superação em alguns casos está mais fortemente associada à saúde corporal. Alguns idosos praticam a dança como um exercício físico, mas também

¹⁴³Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

procurando aproveitar sua natureza lúdica e dinâmica, como podemos rever nesse depoimento já citado anteriormente no capítulo I dessa dissertação: “A dança pra mim é um exercício. (...) A dança mantém boa a minha mente. Tenho certeza que minha vida é melhor hoje porque me movimento. E mexendo o corpo também faço um exercício pra cabeça”¹⁴⁵.

Uma segunda entrevista, concedida no mesmo baile, confirma que os idosos percebem a dança como aliada na auto superação:

Já passei dos sessenta, mas ninguém diz (...). Comecei a dançar pra fazer um exercício e acabei me apaixonando por isso aqui. Adoro fazer as aulas e dançar no baile. Não falto uma aula. (...) O que eu mais gosto na aula é quando aprendo um passo novo... Eu tento, tento até conseguir fazer igual ao do professor. E é ótimo quando eu consigo fazer essas coisas que aprendi, no baile. (...) As pessoas aqui dançam muito bem, os meninos [os cavalheiros de ficha] ‘levam’ tão bem que até quem não é bom dança (...) gosto de saber que eu estou dançando bem. Eles mesmos é que me dizem isso.¹⁴⁶

Podemos então observar que os participantes do “Baile-ficha” estão, em sua maioria, tanto interessados nas melhorias na sua saúde que o ato de dançar lhes proporciona e também pela possibilidade da superação estética, quanto na valorização do cultivo das relações sociais que se desenvolvem nesse âmbito dançante.

A ideia de auto-superação também aparecerá no “Baile Alegria de Viver”, porém, estará mais relacionada com o canto e com a música, do que diretamente com a dança. Como já descrevemos anteriormente, nesse baile existe um número de idosos que o frequentam com a intenção de cantar. Ao realizarem essa atividade, eles rememoram músicas antigas, que marcaram suas vidas, especificamente na sua juventude. O ato de cantar possui um significado tão relevante, que em uma entrevista, uma frequentadora confidenciou que durante a dança ela vivencia uma conexão com uma força superior:

¹⁴⁵Depoimento do Sr. A.F, 68 anos, colhido no Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 29/10/2009.

¹⁴⁶Depoimento da Sra. R.L, 67 anos, colhido no Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 27/10/2010.

Tem um samba que diz [cantando:] ‘*Quando eu canto estou sentindo a luz de um santo, estou ajoelhando aos pés de Deus... Canto porque numa melodia nasce no coração do povo a esperança de um mundo novo e a luta para se viver em paz... Do poder da criação sou continuação e quero agradecer... Foi ouvida a minha súplica, mensageira sou da música... o meu canto é uma missão, tem força de oração... aos que vivem a chorar eu vivo pra cantar e canto pra viver*’¹⁴⁷. Essa música sempre me emociona porque eu sinto mesmo a presença de uma força espiritual, muito mais forte aqui, quando estou cantando, do que dentro da igreja. (...) Quem inventou a igreja foi o homem. Deus está na natureza, está em mim, em você¹⁴⁸.

Agora, voltamos a analisar o Zaratustra e posteriormente ampliaremos a nossa análise de campo, nos servindo das contribuições teóricas do livro de Nietzsche. Em “O convalescente” o remédio encontrado para a apatia de Zaratustra, que havia ficado sete dias deitado, recolhido em sua caverna, é o canto. Seus animais dizem: “Canta e transborda, ó Zaratustra, cura a tua alma com novos cantos”.¹⁴⁹

Esse canto ajudará Zaratustra a suportar seu destino, poderá curar sua doença. É um consolo e uma cura. Roberto Machado aponta em *O nascimento da tragédia* uma passagem que retrata a valoração do canto e da música que conjugam o apolíneo e o dionisíaco:

Nietzsche equacionava a relação entre a palavra e a música, consideradas como componentes apolíneo e dionisíaco da poesia lírica, em *O nascimento da tragédia*, diz o seguinte: “Como artista dionisíaco, o poeta lírico, antes de tudo, identificou-se inteiramente ao Uno imaginário e produz a réplica desse Uno originário em forma de música... em seguida, essa música se torna visível como numa imagem onírica simbólica, sob a influência apolínea” (...) Nietzsche faz da música porta-voz do além.¹⁵⁰

¹⁴⁷A música “Minha Missão”, é de autoria de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, de 1977. Apresento a letra na íntegra, para que possamos compreender melhor a fala da Sra. N.D: “Quando eu canto é para aliviar meu pranto/ E o pranto de quem já tanto sofreu/ Quando eu canto estou sentindo a luz de um santo/ Estou ajoelhando aos pés de Deus/ Canto para anunciar o dia/ Canto para amenizar a noite/ Canto para denunciar o açoite/ Canto também contra a tirania/ Canto porque numa melodia nasce no coração do povo/ A esperança de um mundo novo/ E a luta para se viver em paz/ Do poder da criação sou continuação e quero agradecer/ Foi ouvida a minha súplica mensageira sou da música/ o meu canto é uma missão tem força de oração/ E eu canto o meu dever/ Aos que vivem a chorar/ Eu vivo pra cantar e canto pra viver/ Quando eu canto a morte me percorre/ E eu solto um canto da garganta/ E a cigarra quando canta morre e a madeira quando morre canta”.

¹⁴⁸ Depoimento da Sra. N.D, 77 anos, “Baile Alegria de Viver” em 09/12/2010.

¹⁴⁹ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra.*, 1998, “O convalescente”.

¹⁵⁰ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, 1997.

A música, talvez por sua característica amorfa, permite acreditar que estamos prestes a estabelecer uma ligação com o transcendente, com o metafísico. A música realmente tem esse poder de nos arrebatara, nos tirar do tempo presente, de produzir devaneios, a exemplo do coro ditirâmico de Dionísio. Mais poderosa ainda é a música unida à dança, pois estas juntamente com o riso, serão companheiras na jornada de Zaratustra.

Outro aspecto importante em *Assim falou Zaratustra*, vinculado à questão central desta Dissertação, é a valorização do corpo. Para Nietzsche, não existe a dicotomia corpo-alma. O homem é uma totalidade, sem cisões. Alma e corpo são partes intercambiantes do mesmo conjunto orgânico e não se pode separá-las. Para Zaratustra, a alma é apenas “uma palavra para alguma coisa no corpo”¹⁵¹.

Em “Dos desprezadores do corpo”, Zaratustra coloca o corpo como a grande razão, como uma multiplicidade única. Também apresenta o corpo como criador. Por isso, aqueles que desprezam o corpo não conseguem criar para “além de si”. Aqueles que desprezam o corpo desprezam também a vida, não podendo tornar-se a ponte que levará ao super-homem. Ou seja, apenas aquele que reconhece a sabedoria de seu corpo, que pode entendê-lo, ouvi-lo e respeitá-lo, somente aquele que sabe dançar, poderá ser a ponte que conduzirá ao super-homem.

Barrenechea interpreta a visão nietzschiana do corpo, considerando-o como um guia para a compreensão de todas as questões filosóficas, indo de encontro à concepção de que a razão é a verdadeira sabedoria. O corpo seria uma forma mais eficaz para a análise das questões filosóficas, do que a consciência, que não pode ser vista ou tocada.

É importante lembrar que a primazia outorgada ao corpo se opõe, de parte a parte, à tradicional exaltação da alma, nas filosofias idealistas. Não obstante, o questionamento nietzschiano à existência da alma não implica apenas na tarefa crítica, demolidora de um dos velhos *ídolos* da tradição ocidental. Ele propõe o corpo como fio condutor interpretativo, como uma perspectiva ainda “mais fascinante e misteriosa” do que a crença na alma ou no espírito. O corpo apresenta-se, na interpretação nietzschiana, como o mais efetivo e o mais seguro para abordar todas as questões que instigam a vida humana. Trata-se de um “milagre dos milagres”, no qual a consciência e todas as

¹⁵¹ NIETZSCHE, F. Assim falou Zaratustra., 1998, “Dos desprezadores do corpo”.

atividades consideradas espirituais não são mais do que instrumentos dessa “prodigiosa síntese de seres viventes” que é a totalidade orgânica.¹⁵²

O corpo é um inacabável jogo de forças e impulsos em constante movimento. As filosofias idealistas, ao separar o corpo e a alma, classificando o corpo apenas como um objeto, um recipiente para a alma; aprisionam o corpo e, por consequência, também impedem o mover dessa razão que permanece *engessada*, dura em si mesma.

Nietzsche enxerga no movimento constante do corpo uma expressão da vida, pois esta também é um constante mover, um devir. Propondo o corpo como fio condutor para a compreensão do homem e do mundo, o autor percebe que esse eterno mover gera forças criativas, em um confronto que irá possibilitar o novo¹⁵³.

O corpo é a expressão do dinamismo do vir-a-ser, jamais se fixa, jamais se estabiliza, mudando conforme o impulso ou o grupo de impulsos que num instante efêmero, impõe sua *vontade* à comunidade orgânica. (...) *O corpo é, exclusivamente, relação de forças*¹⁵⁴.

Utilizando este conceito e aplicando-o ao campo, atestaremos na prática dançante – e o impacto dessa dança na memória dos idosos - que o corpo move-se no fluxo vital, passando por mudanças relacionadas a esses estados. O corpo está em permanente mudança, o que inclui o seu envelhecimento. Assim como o excesso de memórias, o idoso também carrega um excesso de mudanças corporais.

Nessa etapa da vida, seu corpo já deixou de ser jovem; ele tornou-se maduro e agora se encontra na culminância da mudança humana; trata-se de um corpo envelhecido e enrijecido pelos anos. É preciso vencer essa imobilidade, pois a vida é movimento. Um corpo inerte é um corpo sem vida. A dança auxilia a amenizar esse

¹⁵² BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*, 2009. Pág 47.

¹⁵³ Ibid. pág. 51.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, 1992, pág.29.

processo, pois sendo ela dinâmica, irá evitar que o corpo acomode-se no estado enrijecido da velhice.

3.4. A criação do movimento - o “devir” de Apolo e a “razão” de Dionísio:

Neste item realizamos, finalmente, uma abordagem das concepções estéticas presentes nos dois bailes pesquisados avaliando a sua dinâmica, após ter transitado por algumas questões da filosofia de Nietzsche, para chegar até o entendimento da dança.

Utilizamos aqui os conceitos de apolíneo e dionisíaco, apresentados por Nietzsche como elementos essenciais da arte trágica, para esclarecer se um baile poderia ser considerado como eminentemente apolíneo e o outro como eminentemente dionisíaco.

Porém, como apontado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, um é condição para o outro, não sendo possível uma total separação entre esses dois aspectos da tragédia. “O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”.¹⁵⁵

Para Nietzsche a grande tragédia grega representa o saber místico da vida e da morte, integrando deuses e valores opostos; a tragédia, para o autor, abre o caminho essencial para o mundo. Sócrates, ao contrário, considerava a arte trágica como inimiga da razão. Para ele, esta era uma arte irracional e inútil, adulatora e emocional, que desviava o homem do caminho da verdade, pois na teoria socrática, “uma obra de arte só é bela se obedecer à razão.”¹⁵⁶ Ele compara essa frase ao aforismo “só homem que conhece o bem é virtuoso”, colocando Sócrates em oposição a Dionísio, criticando, como já dito anteriormente, todo o pensamento socrático e o que viria a seguir – Platão e a religião judaico-cristã.

Nietzsche irá reaproximar o homem do trágico, questionando a exaltação do aspecto lógico-racional proposto por Sócrates. Lutando contra a ilusão da metafísica, ele

¹⁵⁵NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, 1992, pág.29.

¹⁵⁶DUROZOI, Gerárd e ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Papirus, 1990.

irá voltar seu olhar para a Grécia antiga e para seus dois deuses da arte – Apolo e Dionísio – para analisar nascimento e morte da tragédia.

O que investigamos, então, é o papel que cada um desses impulsos artísticos desempenha em cada um dos bailes pesquisados; além disso, tentaremos esclarecer, como corolário dessa pesquisa, como essas tendências dançantes – apolíneas e dionisíacas –, próprias dos dois bailes estudados, têm impacto na memória do grupo de idosos que focamos.

Esta contextualização ajuda-nos a projetar a totalidade do significado estético e metafísico de *O nascimento da tragédia*, expresso nas figuras de Dionísio e Apolo, ou, dito de outra forma, nos gênios Apolíneo e Dionisíaco.

3.5. Apolo e a razão estética do “Baile-ficha”:

Iniciamos essa análise abordando a figura de Apolo. Este é apresentado por Nietzsche como o deus do sonho, das formas, das regras, das medidas, dos limites individuais. O apolíneo é a aparência, a individualidade, o jogo das figuras bem delineadas. Apolo simboliza domínio da imagem, da metáfora, isto é, da dissimulação. Esta categorização identifica a conceptualização com a aparência. Mas Apolo representa também o equilíbrio, a moderação dos sentidos e, num certo sentido, a própria civilidade, ou melhor, o modo como esta é ordinariamente compreendida.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes figuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercês das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida¹⁵⁷.

¹⁵⁷NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Apolo era o deus grego que representava o sol. Em sua carruagem, puxada por cavalos alados, o sol era transportado pelos céus, banhando de luz e calor a Terra e os homens. Vital para a existência na Terra, o sol representa a grande importância que era dada a Apolo na Grécia antiga, sendo representado no panteão grego, estando abaixo apenas de Zeus. Foi homenageado pelo afamado poeta Homero em diversas obras, como a *Ilíada*.¹⁵⁸

Com sua resplandecência solar Apolo atira ao longe as suas setas, porque o sol dardeja ao longe os seus raios. É o deus profeta, porque o sol ilumina na sua frente e vê, por conseguinte, o que vai suceder; é o condutor das Musas e o deus da inspiração, porque o sol preside às harmonias da natureza; é o deus da medicina, porque o sol cura os doentes com o seu benéfico calor.

Apolo, o Sol, o mais belo dos poderes celestes, o vencedor das trevas e das forças maléficas, tem sido representado pela arte sob vários aspectos. Nos tempos primitivos, um pilar cônico, colocado nas grandes estradas, bastava para lembrar o poder tutelar do deus. Quando nele se pendem as armas, é o deus vingador que premia e castiga; quando nele se pendura uma cítara, torna-se o deus cujos harmoniosos acordes devolvem a calma à alma agitada. Assim também é o sol que nos castiga com sua proximidade do meio-dia, mas também nos conforta com a brandura do amanhecer.

Grande é o sol e também o poder de Apolo, assim como são todas as figuras associadas a este astro que proporciona a vida na Terra. Um monarca entrou para a história com o título de Rei-sol: Luís XIV. Ele governou a França em meio a exuberância que fez jus ao seu título. Houve também um feito realizado durante o

¹⁵⁸ Homero foi um lendário poeta épico da Grécia Antiga, ao qual tradicionalmente se atribui a autoria do poema épico *Ilíada* onde narra os acontecimentos ocorridos no período de pouco mais de 50 dias durante o décimo e último ano da Guerra de Tróia e cuja gênese radica na cólera de Aquiles. O título da obra deriva de um outro nome grego para Tróia, Ílion. A *Ilíada* é constituída por 15.693 versos em hexâmetro dactílico, que é a forma tradicional da poesia épica grega. Considera-se que tenha a sua origem na tradição oral, ou seja, teria originalmente sido cantada pelos aedos, e só muito mais tarde os versos foram compilados numa versão escrita, no século VI a.C. em Atenas. O poema foi então posteriormente dividido em 24 cantos, divisão que persiste até hoje. A *Ilíada* influenciou fortemente a cultura clássica, sendo estudada e discutida na Grécia Antiga (onde era parte da educação básica) e, posteriormente, no Império Romano. Sua influência pode ser sentida nos autores clássicos, como na *Eneida*, de Virgílio. É considerada como a "obra fundadora" da literatura ocidental e uma das mais importantes da literatura mundial.

reinado de Luiz XIV de grande importância para esta pesquisa: o surgimento do ballet clássico.

Não coincidentemente poderemos associar a figura de Apolo facilmente com o ballet clássico. Primeiramente por seu aspecto altivo, bem delineado, de movimentos precisos e leves; mas também por ser uma arte que individualiza o bailarino: existe no ballet uma constante busca do bailarino por sua própria perfeição. Mesmo tendo um aspecto coletivo, nas coreografias de grupo, duplas, trios ou quartetos, que são bastante comuns a essa modalidade de dança, o grande destaque da cena é sempre a primeira bailarina¹⁵⁹. Aquela que se destaca, que é superior em técnica, carisma e elegância. Aquela que é a grande estrela, assim como o sol.

Apolo (...) nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial: sua libertação através da aparência. (...) esse endeusamento da individualização, quando pensado, sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma* lei: o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo.¹⁶⁰

Esse princípio da individualidade, visto no ballet e descrito por Nietzsche como uma característica apolínea, foi igualmente observado durante a pesquisa no “Baile-ficha”. Como já explicado, o “Baile-ficha” tem por característica principal o uso de bailarinos contratados. Esses são jovens que fazem da dança sua profissão, sendo capacitados tecnicamente para acompanhar, conduzir, ensinar e corrigir os idosos durante a execução do movimento.

Outra particularidade do “Baile-ficha” é a preocupação com os códigos tradicionais da dança de salão. A dança de salão tem, assim como o ballet, uma preocupação constante com a limpeza do movimento, a amplitude da forma, a boa execução dos passos, o virtuosismo e a postura ereta e altiva. Esse cuidado com a execução técnica juntamente com o fato de estarem dançando com um professor faz com que os idosos bailarinos desenvolvam uma forma de dançar apolínea, preocupada com a forma, com a beleza e com a leveza.

¹⁵⁹É chamada “primeira bailarina” a solista principal da companhia de balé, aquela que recebe o papel de destaque da obra coreográfica. Atualmente, a primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro é Ana Botafogo.

¹⁶⁰NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Pág. 41.

A tentativa de alcançar essa estética rigorosa somada com a idade avançada dos bailarinos poderia levar a um choque de realidade, causada pela dificuldade em realizar algum movimento que exigisse mais força, flexibilidade ou agilidade. Porém o que observamos foi exatamente o oposto: uma grande identificação com o ato de dançar e também na contemplação de sua própria dança. Dessa forma, mesmo que não seja capaz de grandes saltos ou volteios, o idoso dançante acredita que ao dançar, sua performance se torna tão virtuosa quanto a da primeira bailarina. Essa atmosfera onírica é própria do aspecto apolíneo:

Acerca desse artista ingênuo, a analogia do sonho nos dá alguns ensinamentos. Se imaginarmos o sonhador quando ele, em meio à ilusão do mundo onírico e sem perturbá-la, se põe a clamar: “isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!”, se daí tivermos de concluir que há um profundo prazer interior na contemplação do sonho, se, de outro lado, para podermos sonhar com esse prazer íntimo diante da visão, tivermos de esquecer inteiramente o dia e suas terríveis importunações, poderemos então interpretar todos esses fenômenos, sob a direção de Apolo oniromante (...). Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada a cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primeiro pela aparência.¹⁶¹

Assim, ao se sentirem capazes de executar uma dança de alto grau técnico, a autoestima do idoso é reforçada. Mesmo que essa execução possa ter sido uma ilusão, no devaneio do sonho eles se esquecem dos problemas, das dores, da idade e dançam, em suas memórias, como Ginger Rogers ou Fred Aster¹⁶², como podemos ver claramente do discurso da Sra. E.P., 62 anos: “Adoro me olhar no espelho enquanto danço (...) posso ver o quanto estou dançando bem agora. Me sinto muito feliz e realizada. Esse sempre foi meu sonho: dançar como a Ginger Rogers!”

Ao dançar, o idoso passa a uma esfera onde seus sonhos se tornam realidade. Sua dança espelha a dança idealizada vista no cinema, tornando-o por um

¹⁶¹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Pág. 39.

¹⁶² Ginger Rogers e Fred Astaire são possivelmente, a mais famosa dupla de dança do cinema americano e cada pedaço da sua fama é merecida. Os filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers são até hoje uma grande vitrine para a dança. O casal fez um total de dez filmes musicais juntos, nove deles entre 1933 e 1939. O último, “A Barkleys da Broadway”, foi feito em 1949. Sua imagem, sua dança e seus filmes continuam a entreter o público de hoje.

instante, uma estrela apolínea, que ao executar movimentos belos e graciosos, torna-se admirador de si mesmo.

3.6. O fruir dionisíaco e o “Baile Alegria de Viver”:

Em oposição a Apolo, Dionísio é apresentado como o gênio ou impulso do exagero, da fruição, da embriaguez extática, do sentido místico do Universo, da libertação dos instintos. É o deus do vinho, da dança, da música o qual as representações de tragédias eram dedicadas. Dionísio representa a *embriaguez*, a quebra das barreiras impostas pela civilização, a dissolução dos limites dos indivíduos, e o eterno devir.

Dionísio, na perspectiva apresentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, é o “princípio metafísico do ser”, a “essência da realidade”, que é assim, paradoxalmente, compreendido como eterno fluir. É o deus estrangeiro, mas ao mesmo tempo filho da terra grega. Nesse sentido, Nietzsche considera o homem um ser naturalmente trágico – na sua ambivalência apolíneo-dionisíaca-, dizendo “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens”¹⁶³.

Filho de Zeus e da princesa Semele, foi o único deus olímpico filho de uma mortal, o que faz dele uma divindade grega atípica. Na mitologia romana, Dioniso tornou-se Baco, podendo ser representado sentado sobre um tonel, com uma taça na mão, a transbordar de vinho generoso, onde ele absorve a embriaguez que o torna cambaleante. Os ritos religiosos dedicados a Dioniso eram conhecidos pela grande ingestão do vinho, para induzir transe que erradicavam as inibições, ao quebrar todos os limites morais, todas as regras civilizadas.

Os ritos gregos se centravam num tema que aludia ao processo de morte-renascimento, sendo que a maior parte dos seguidores eram as mulheres, chamadas em Grécia de dionisíacas e em Roma de “Bacantes”. Acredita-se que elas entravam em transe e usavam música rítmica nos ritos e executavam danças frenéticas, extáticas, muitas vezes em volta da imagem de Dioniso. Nestas danças, as mulheres lançavam as

¹⁶³Ibid.

suas cabeças para trás, expondo as gargantas, rolando os olhos, e gritando como animais selvagens.

Assim como nos cultos dionisiacos - reconhecendo a distância espaço-temporal e as diferenças culturais -, a dança do “Baile Alegria de Viver” apresenta-se de forma livre, chegando a ser algumas vezes, extática, apresentando-se na forma de danças de roda, onde todo o grupo se entrega ao frenesi da dança. Também é comum ver idosos (geralmente, as mulheres) dançando individualmente, realizando giros fora do eixo e descompassados em relação ao ritmo da música, como se aquele dançarino estivesse entregue ao seu ritmo interior.

Essa dança se apresenta sem regras, a não ser a de entregar-se à dinâmica corporal espontânea. A liberdade que esse movimento representa para o idoso é a mesma liberdade que ele buscou durante toda a vida adulta, mas só encontra na velhice.

Eu sempre gostei de dançar mais meu pai não deixava (...) era proibida de frequentar os bailes (...) na minha época, moça solteira que aos bailes do centro [Centro da cidade do Rio de Janeiro, expoente da vida noturna tanto nos anos 1950 como nos dias atuais] ficava falada, ainda mais aqui no subúrbio (...). Só podia dançar nas festas da família e com o meu marido, que era coisa rara (...) aqui não tem essa de não poder dançar não! Cada um faz seu próprio passo. Eu me mexo de acordo com a música! (...) não tenho mais vontade de aprender [a dançar] na academia não... tenho mais idade pra ser mandada não. Gosto de dançar solta!¹⁶⁴

Mas ao mesmo tempo em que esta dança “solta”, ou seja, a dança que não é praticada em pares, possa nos parecer solitária, ali podemos vislumbrar a energia do coletivo. Nesse baile, não existe a preocupação com a virtuosidade, ou com a técnica a ser executada: cada indivíduo é livre para vivenciar o movimento da forma que lhe é mais prazerosa. Porém, isso só pode acontecer naquele espaço, pois ali não existem preconceitos ou repressões, pois todos compartilham dessa mesma euforia. Se essa mesma dança se repetisse em outro tipo de baile, ou mesmo em uma festa familiar, certamente sofreria duras críticas por não se enquadrar no comportamento considerado “normal”.

¹⁶⁴Depoimento da Sra. I.G.B, 71 anos, “Baile Alegria de Viver” em 09/12/2010.

No “Baile Alegria de Viver” vemos claramente que o objetivo principal é estar em um local onde suas amarras sociais se afrouxam, onde podem se relacionarem com outros indivíduos pertencentes ao mesmo fluxo energético e libertário. Ali encontram seu grupo, seus iguais: seu coro.

Lembremos, neste sentido, que o coro representa um elemento fundamental da arte dionisíaca. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche ressalta a visão de Schiller sobre o surgimento do coro na tragédia grega “onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende a sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética”.¹⁶⁵

Voltemos agora nosso olhar a nossa análise de campo, é importante frisar que o idoso, quando frequenta o Baile Alegria de Viver, encontra muito mais do que uma simples reunião de pessoas, mas um lugar onde ele revê seus iguais, onde sua realidade não parece mais tão dura, colocando-se no estado afetivo da dissolução dos limites, integrando-se num ritual coletivo, como uma pequena voz que faz parte de um grande coro, e nele encontra sua força, sua potência, sua possibilidade de celebrar e afirmar a vida.

No seio do coro, o idoso agora não se sente um estrangeiro, um ser anônimo. Dionísio é aquele deus, que mesmo sendo estrangeiro também é conterrâneo. Esse sentimento é experimentado nesse baile, onde o que antes era o diverso passa a ser o igual. Embora o *pathos dionisíaco* dos rituais helênicos era bem específico, neste baile encontramos um elemento de comunhão, de integração em um todo espontâneo. Vejamos como caracteriza uma idosa a sua integração no grupo.

Não frequento outros bailes não. Já fui muito, mas não vejo graça (...) você só fica sentada, porque se não sabe aqueles passos difíceis ninguém te convida pra dançar, aí tem que pagar um professor ou é tomar um chá de cadeira na certa (...). Eu não! Prefiro mil vezes vir aqui, porque aqui eu danço a tarde inteirinha sem precisar esperar um par me convidar. Danço com minhas amigas, danço sozinha... O negócio é dançar, entende?¹⁶⁶

¹⁶⁵ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, pág. 54.

¹⁶⁶ Depoimento da Sra. E.B., 68 anos, “Baile Alegria de Viver” em 09/12/2010.

Ao longo desta pesquisa, foi apenas nesse baile que encontramos esse tipo de manifestação corporal, liberta de qualquer um dos códigos rígidos que responde a uma técnica específica. Vemos aqui uma dança livre, totalmente entregue à música e às pulsões internas. Assim com as dionisíacas ou as bacantes – sempre frisando a distância espaço-temporal e as diferenças culturais entre esses helenos e os nossos idosos-, os bailarinos entram em um êxtase, entregando-se às suas emoções, as suas sensações. Ao reviverem uma música de suas juventudes, ao soltarem seus corpos, agora leves, rodopiando no salão sem preocupações ou culpas, afirmativos com relação a sua vida, os idosos daqui tornam-se trôpegos, cambaleantes, apesar de não terem consumido o vinho dionisíaco. Ainda que sem a ingestão de qualquer espécie de álcool, o frenesi “bacante” torna-os desinibidos.

Mesmo sem a embriaguez alcoólica, entram em um estado ébrio, intoxicados pela energia e pela vivacidade do local, entregam-se ao fluxo coletivo por encontrarem a segurança necessária para se tornarem livres. Frisamos mais uma vez que estamos traçando um paralelo entre os dionisíacos helênicos e os entusiastas idosos. Sem dúvida, o ritual dionisíaco é bem específico, bem amplo; não estamos sustentando que o Baile Alegria de Viver é *dionisíaco*, no sentido exato do ritual helênico, mas destacamos a *tendência*, a *inclinação* dionisíaca desta festa dos salões cariocas, sem dúvida mais “austera” que as orgias dedicadas a Dionísio, na antiga Grécia.

3.7. Apolo e Dionísio bailam de mãos dadas - a tragédia se completa:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto as origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas, a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte”lançava apenas aparentemente a ponte, até que por fim (...) apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geram a tragédia¹⁶⁷.

¹⁶⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Pág. 27.

Na comparação entre as características das manifestações de dança vistas nos dois bailes pesquisados, assim como na tragédia helênica, podemos ver aspectos que irão receber contornos apolíneos ou dionisíacos, mas não poderemos desassociar suas duas metades conflitantes, porém análogas, da duplicidade das forças que irão formar a arte trágica. Lembremos que as categorias de apolíneo e dionisíaco, entendidas como a tensão, a luta e harmonia de princípios conflitantes são fundamentais para a compreensão tanto da arte quanto da cultura helênica em geral:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas a certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.¹⁶⁸

A metáfora utilizada por Nietzsche, onde compara a duplicidade apolínea e dionisíaca à reprodução sexual, exprime perfeitamente a imagem dual dessa arte: sem ambos os aspectos trágicos, a dança não é possível. Onde observamos a rigidez da forma de Apolo, escondia-se o fluxo criador de Dionísio, e o mesmo podemos dizer de seu oposto: onde o fluxo dionisíaco se manifestava, a razão Apolínea se apresentava, fazendo com que o bailarino pudesse se observar e refletir sobre sua dança. O ato da observação aprestou-se em ambos os bailes. Ao se colocar no salão, ou no palco, o bailarino concorda e aprecia que seu público o observe, sendo ele mesmo também seu principal espectador. Um “espectador ideal”.

Esses dois pólos opostos, o apolíneo e o dionisíaco, formavam a tragédia, que Nietzsche apresentou como sendo precedida pelo coro trágico. “O coro, em certa medida, é o sumo e o extrato da multidão de espectadores, como ‘o espectador ideal’. Esse modo de ver, parece corroborado com aquela tradição histórica segundo a qual a tragédia foi originalmente apenas coro”¹⁶⁹.

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro. (...)

¹⁶⁸Ibid.

¹⁶⁹ MACHADO, R. *Zarathustra, tragédia nietzschiana*, 1997. Pág. 12.

Devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como auto-espelhamento do homem dionisíaco.¹⁷⁰

Ao levar esse conceito para o campo podemos aludir à dinâmica de observação nos bailes, onde foi possível compreender pelos depoimentos colhidos que existe uma conexão entre o bailarino e seu espectador. Vejamos isso mais claramente no depoimento a seguir:

Eu gosto de observar. As pessoas aqui dançam bem. (...) Quando estou no salão às vezes fico olhando para as pessoas que estão sentadas, pra ver se tem alguém me olhando (...) aí eu faço logo um floreio! [risos] Tem bailes que parecem um espetáculo (...) tem muito bailarino exibido por aí, eles se esquecem de dançar com a alma, só querem fazer *piruetagem* pra aparecem mais que os outros. (...) Aqui [Baile-ficha] não tem isso não.. Todos dançam bem, os meninos [os cavalheiros de ficha] são maravilhosos, mas todos se comportam. O salão é de todos (...) mesmo quando eu estou observando é como se eu estivesse dançando junto (...) porque eu sinto prazer de ver, aprendo passos novos, me divirto mesmo¹⁷¹.

Nos bailes estudados, seja qual for o nível de aptidão técnica com que executa a sua dança, o bailarino gosta de ser observado, ao mesmo tempo em que também se coloca como um observador.

Ele participa de forma simultânea, como parte de um coro e no papel de uma plateia, em uma dinâmica de representação dos dois princípios. Nietzsche defendia que, no coro trágico/ditirâmico, o público era acometido por uma transmissão sem comunicação, isto é, por uma espécie de comunicação sem dúvida em que não existe mediação conceitual. O enredo perde a sua primazia face ao elemento em êxtase e o público funde-se no todo.

Nietzsche sublinha a necessidade dos Gregos, e de qualquer grande cultura em geral, de romper com o cotidiano, com as regras estabelecidas pela civilização. Deste modo sugere um lugar fundamental para o elemento irracional, desregrado do humano – o impulso dionisíaco.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Depoimento da Sr. A.M, 63 anos, Baile-ficha da Academia Jimmy de Oliveira em 16/02/2010.

A perspectiva de Nietzsche articula o instinto dionisíaco em estreita relação com o elemento apolíneo. Contudo, no final de sua obra ele hesita em atribuir uma prevalência ou em reconhecer uma predominância a algum desses impulsos. Nem um domina o outro, nem um deve substituir o outro. O instinto dionisíaco foi desacreditado durante dezenas de séculos, mas a entrega total a ele equivale à destruição absoluta do indivíduo.

E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O “titânico” e o “bárbaro”, eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente repensado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmodiastes de Apolo, com os fantasmas arpejos de harpa!¹⁷²

No “Baile-ficha”, de dominância apolínea, conforme mostramos ao longo dessa Dissertação, o impulso dionisíaco se apresenta no prazer da dança, no esquecimento que permite a criação e no encontro “estrangeiro” das duas gerações envolvidas no ato da dança¹⁷³. Já no “Baile Alegria de Viver”, onde a dança é uma feição que poderíamos considerar como dionisíaca, Apolo se manifesta através do canto e da música, pois se a dança se torna livre dos rigores técnicos, o mesmo não acontece com os cantores: são firmemente julgados, analisados. Por esse motivo, só aquele que é considerado virtuoso consegue a aprovação do grupo.

A tragédia é o desenvolvimento dessa duplicidade que apontamos na dança, na medida da ruptura e desproporção possível. No anfiteatro, o heleno dissolvia-se na platéia, era um com todos e com o Universo no espírito do mito trágico representado. A tragédia é precisamente uma representação em que esta *característica de representar* não se apresenta, pois o indivíduo, ao dissolver-se com o todo no espírito dionisíaco, rompe com as barreiras da individuação e com a racionalidade, sendo tomado pelo mito, vivenciando o sentido de ser herói que se imola em prol da vitória de Dionísio. Mas

¹⁷² NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁷³ Aqui entendido como a jovialidade dos bailarinos profissionais e a maturidade dos frequentadores dissolve-se na dança, agregando qualidades únicas a ela.

como representação que é, mantém o indivíduo na sua individualidade, resgatando-o para a civilização no final da atuação.

Para Nietzsche, é necessária uma expressão para além dos fenômenos e do racional, sem mediação cognitiva ou conceitual. Contrariamente ao elemento apolíneo (plástico), consagrado às formas, à harmonia e à prevalência da imagem (conceito, juízo, estrutura, método, beleza, valor), o elemento dionisíaco destaca-se precisamente pela diluição da imagem.

Assim, *O nascimento da tragédia* afirma, através da harmonia dos seus princípios conflitantes, Apolo e Dionísio, a justificação do mundo e da existência. O mundo concebido como fenômeno estético bane a moral e qualquer crença metafísica. Contudo, oferece, precisamente, uma teoria metafísica: o mundo como fenômeno estético, fundado no elemento dionisíaco. Machado esclarece a perspectiva trágica de Nietzsche:

O nascimento da tragédia tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão; a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea, como alternativa a racionalidade (...) e um terceiro objetivo, sem o qual o livro não pode ser inteiramente compreendido: a denúncia do mundo moderno como uma civilização socrática e a tentativa de descortinar o renascimento da tragédia ou da visão trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade (...) a arte trágica é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, e se constitui, ainda hoje, como antídoto à metafísica racional.¹⁷⁴

Essa luta permanente entre o apolíneo e o dionisíaco concede a vez à prevalência de um sobre o outro, sendo que, na origem das civilizações, em regra, prevalecia o segundo sobre o primeiro. A disseminação da moral judaico-cristã, em consonância com a racionalidade dominante, originou a oposição corpo e alma, e deu raiz à religião dominante do Ocidente, o Cristianismo. A prevalência da moral judaico-cristã na Europa ocasionou uma mentalidade assente sobre a crença de que o mundo é uma criação de um Deus absoluto, bondoso e justo.

¹⁷⁴ MACHADO, R. *Zarathustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

A moral é, portanto, uma criação humana, uma ilusão de perspectiva. Se ela teria sido necessária à própria perspectiva humana, segundo Nietzsche, ela chegou a um ponto tal que se tornou prejudicial. O homem já não tem coragem de ser nobre. O homem nobre não peca, conforme destaca o filósofo, pois ele próprio estabelece a sua regra de conduta. “toda moral nobre brota de um triunfante dizer-sim de si próprio (...) essa inversão do olhar que opõe valores pertence justamente ao ressentimento”¹⁷⁵.

Nessa medida, não se submete a qualquer regra exterior nem, portanto, a nenhum outro. Este que agiria ao modo do herói heleno estaria pronto para defrontar a verdadeira crueldade de existir sem medo nem arrependimento. Criaria os seus próprios deuses, tal como os helenos o fizeram, para que observassem os seus feitos, e para transpor para eles os seus defeitos, assim elevados à categoria divina.

Os deuses pagãos libertam os homens ao terem, como eles, os seus defeitos. Os gregos encontram nos defeitos dos deuses a justificativa e o perdão para as faltas cometidas pelos mortais, ao contrário do Deus único, que sendo perfeito, se afasta irrefutavelmente do que é humano e falho.

O herói não é apenas semidivino, mas também aquele que, pela sua coragem e pelo seu vigor, sofre na pele a dor de existir heroicamente. O herói é aquele que desafia os deuses, e nessa medida o homem nobre é aquele que está preparado para ser dilacerado, tal como, no mito de Zagreu, Diôniso é despedaçado pelos Titãs.¹⁷⁶

Na abordagem do apolíneo encontramos a racionalidade e a ilusão num jogo perigoso orientado para os valores da *verdade*, do *belo* e do *justo*. Por seu lado, o dionisíaco não é simplesmente uma oposição posterior a essas tendências civilizadas. Pelo contrário, o dionisíaco é o outro impulso fundamental que rege o devir em que sempre está em jogo o limite dos indivíduos. O dionisíaco é o instinto de força e de luta, de desequilíbrio.

O artista apolíneo almeja a bela aparência, a boa ilusão. Representa figuras bem delimitadas na sua individualidade, puras na sua beleza, caracterizadas pelo equilíbrio e pela harmonia. O artista apolíneo representa todos os valores

¹⁷⁵ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁷⁶ DIAS, Rosa. *A amizade estelar – Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*, 2008. Pág. 28.

tradicionalmente reconhecidos aos gregos. O criador dionisíaco exacerba a dissolução do indivíduo, a desmesura, o exagero.

São dois impulsos opostos, contraditórios. Contudo, são complementares da criação estética e universal. O dionisíaco deve poder manifestar-se apolineamente. Essa fusão é necessária para resgatar uma memória afirmadora e um esquecimento digestivo, que segundo Nietzsche, poderão ser alcançados através da dança. Comprovamos isto ao longo dessa dissertação, com os depoimentos colhidos nos bailes pesquisados. Observamos que no “Baile-ficha” o *ethos* apolíneo era dominante, mas havia ali a manifestação dionisíaca do prazer, do fluxo e da embriaguez – ainda que no local não se consumisse bebida alcoólica. Ao mesmo tempo, no “Baile Alegria de Viver” Apolo empresta seu predicado de “deus da música”, concedendo sua energia onírica para os cantores deste baile.

Na concepção platônica, acreditava-se que a memória era uma virtude, que devíamos acumular informações, e não esquecer jamais. Nietzsche nos mostra que a memória é uma violência imposta e o esquecimento possui um aspecto criador. A moral que criou a memória era apolínea, repleta de regras e exatidões que deveriam ser seguidas a todo custo. Essa memória torna o homem enrijecido, assim como uma planta ressecada por ser exposta ao sol forte por horas. Uma memória dionisíaca, que permite o esquecimento em favor da criação, do canto, da dança e do riso, vem para devolver a fluidez perdida às memórias dos idosos.

A memória do velho deveria ser uma arca, onde estariam guardados os segredos da vida e da sociedade. Em algumas culturas, o velho transmite oralmente seu conhecimento ao jovem, a fim de prepará-lo para a vida adulta. No ocidente, e mais precisamente, nas sociedades urbanas, o velho perde essa função. Ele não é mais o guardião de uma sabedoria. A dança em seu aspecto socializador resgata essa função: nesse espaço, suas memórias tornam-se vivas novamente,

Nos dois bailes pesquisados, seja seu *ethos* predominante apolíneo ou dionisíaco, a dança se mostrou responsável por tornar flexíveis não só os corpos, mas também as memórias, ressecadas por anos de culpas, medos e inibições. Ao não consentirem mais ter seus corpos reprimidos, as memórias dos idosos dançantes

tornaram-se leves e afirmativas, permitindo-se esquecer em favor da leveza que passaram a buscar para suas vidas para que possam dizer “eu quero!”.

Considerações finais

Atualmente, com o avanço da medicina e das melhores condições de vida, a humanidade envelhece melhor. Como já experimentado pelos países desenvolvidos, o Brasil caminha para ter uma população idosa cada vez mais numerosa. Logo teremos uma população com uma proporção muito grande de cidadãos idosos, podendo esse número chegar a ser superior ao de nascimentos de crianças, como já acontece em alguns países europeus. Prevendo essa situação, aparecem cada vez mais políticas públicas para a manutenção da saúde física e mental de nossos velhos, no Brasil e no mundo.

Envelhecer não é mais sinônimo de fim de vida, no sentido de incapacidade, inutilidade, morte. Vimos, no decorrer dessa pesquisa, que envelhecer pode ser sinônimo de liberdade, alegria, movimento e saúde.

Nessa mudança também está inserida a dança. As séries de transformações que ocorreram socialmente modificaram não só os espaços de dança, mas também seus frequentadores e as novas possibilidades de relações entre damas e cavalheiros, jovens e idosos, o virtuoso e o lúdico. Por razões como essas, defendemos a riqueza da diversidade e a importância do registro acadêmico dessas relações, como um bem da sociedade, que se compreende melhor ao refletir sobre si mesma.

Buscando apoio nas obras *O nascimento da tragédia*, *Assim falou Zaratustra* e *Genealogia da moral*, dentre outras, abordamos diversos conceitos nietzschianos complexos, surpreendentes, inspiradores, que não couberam nessa pesquisa, mas que não podem ser findos aqui.

Assim, não caberá uma conclusão, já que contamos também com a natureza mutável do campo estudado. Podemos apontar constatações sobre a dança e a memória – que surge corporal e coletiva, em meio às forças pulsantes do instinto e da razão. Nietzsche questiona a dicotomia corpo-alma, contesta a moral aprisionadora do homem, e sustenta que só através da dança, do canto e do riso, o homem poderá se superar, afirmando o presente, podendo chegar a ser super-homem.

Segundo Nietzsche, a memória surge a partir do corpo, a partir da violência física. A dança resgata a memória corporal, positivando-a, tornando-a salutar, afirmadora da vida.

A dança devolve o tempo presente para o bailarino. É uma arte do devir, efêmera, que se manifesta no aqui e no agora. Ao praticar essa arte, o idoso se volta inteiramente para o presente, livrando-se dos pesos do passado e dos medos do futuro.

A tentativa da rememoração constante significa estar preso ao passado. Tentar lembrar avidamente é procurar também controlar o futuro. Ambas as situações levam o dançarino a frustrar-se. Aquele preocupado em demasia com a técnica está preso ao passado, não se articula com o movimento dançante, com aquilo que surge no presente dançante. Na repetição do dançarino, os movimentos aprendidos no passado, são ressignificados no aqui e agora. No instante dançante, o bailarino repete o apreendido ao mesmo tempo em que cria o novo.

Assim, esta pesquisa coloca em debate se a dança é veículo para possíveis mudanças na memória de idosos que escolheram essa arte como meio de socialização e de interação corporal e cultural. Nietzsche resgata o sentido da memória e do esquecimento. Sim, pois esquecer também é necessário. O esquecimento promove a digestão das dores, das más lembranças.

Falar sobre Nietzsche é trazer à tona séculos passados, da pré-história à Grécia clássica, voltando o pensamento para o homem livre da obrigação da moral, antes de ter seu corpo condenado e seus instintos aprisionados. É um exercício de reencontro com o instintivo, com o sensível. Devolvendo a importância ao corpo e a arte, entendemos a mobilidade da vida que flui no eterno devir, como condição para a luta contra o espírito de peso; essa gravidade que nos empurra para baixo. A dança trás o salto, levando o homem para o alto.

No “Baile-ficha” encontramos senhoras de sessenta, setenta anos que se sentem plenas, exultantes, por executar um volteio com grande exímio. No “Baile Alegria de Viver”, idosos com problemas sérios de saúde como sequelas de um derrame, não deixaram que o corpo se tornasse impedimento para a vida, e ao contrário, usam seu corpo como um instrumento de afirmação. Em ambos esses espaços,

constatamos que a socialização, a dança, o canto e o riso foram fundamentais no processo digestivo do esquecimento de tudo o que ficou aprisionado em suas gargantas por tantos anos. A dança lhes devolve a voz. No salão eles encontram a força para comandar uma casa, educar netos, auxiliar os filhos, mas sem tornarem-se dependentes dos problemas alheios. A dança devolve a vaidade, o toque, a sensualidade. Na dança eles aprendem a voltar os olhos para dentro deles mesmos, e assim, poder dissolver mágoas, frustrações, doenças e voltar a sorrir, a cantar e a dançar como uma criança que não se importa de ser observada em sua brincadeira e entrega-se a essa fantasia.

Investigamos no decorrer dessa pesquisa, pessoas que por terem uma certa idade, se consideram mais próximas ao fim da vida do que ao seu início. Percebemos claramente que essa percepção modifica-os de alguma forma, fazendo com que assumam atitudes, ações ou palavras que em suas juventudes jamais se permitiriam a cometê-las. A dança é um desses atos, que suprimidos pela falta de tempo ou por vergonha, medo ou insegurança, de repente já não é mais algo tão assustador, algo que eles se permitem experimentar, muitas vezes pela primeira vez na vida. Na dança eles se descobrem vivos, táteis, possuidores de um corpo, de uma matéria, e não só de uma razão, que separava corpo e mente. Na dança eles percebem pela primeira vez, que o material e o imaterial são indissociáveis, que a mente não é superior ao corpo e que o corpo também não é mais importante que a razão, mas que ambos andam entrelaçados.

Um dos objetivos iniciais dessa pesquisa era compreender a visão que o idoso tinha da vida e da própria velhice. Encontramos depoimentos libertos de mágoas, rancores ou apegos ao passado. Pelo contrário, o passado é rememorado com alegria. Dessa forma, a memória também é enfatizada, porém com sutileza, buscando entender como ela se aplica na vida cotidiana dos velhos. A rememoração para este idoso não é rancor, pelo contrário, ela é afirmação de toda a sua existência:

Delineia-se de novo a questão: a memória do velho é uma evocação pura, “onírica” do passado (...). O adulto ativo não se ocupa longamente com o passado; mas, quando o faz, é como se este lhe sobreviesse em forma de sonho. Em suma: para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação. É o momento em que as águas se separam com maior nitidez. Bem outra seria a situação do velho, do homem que já viveu sua vida. Ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho:

ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.¹⁷⁷

Investigamos também que impacto a dança exercia em suas lembranças. Concluímos que apesar das grandes diferenças encontradas nos dois bailes visitados, a dança sempre é contribuidora de afirmação e positividade na vida do idoso. Ela é encarada como arte, pois expressa e comunica beleza; como terapia, pois remexe emoções e sentimentos individuais e coletivos; provedora de saúde, pois resgata o equilíbrio, a flexibilidade e a agilidade perdida ao longo de uma vida sedentária; socializadora, pois agregam em um mesmo espaço, pessoas com um mesmo interesse.

Durante os depoimentos, recebemos ensinamentos, previsões, bênçãos, confissões. Um vasto material sobre dança, memória, história, que não foram possíveis de serem desenvolvidos aqui.

Fica o desejo de prosseguir com esse tema, em uma pesquisa futura.

¹⁷⁷ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Pág. 60.

Referências

ABREU, Maurício. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IplanRio/Jorge Zahar, 1987.

AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2001.

AGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. São Paulo: Artmed, 2009.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. **Nietzsche e a liberdade**. 2^a.ed, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Nietzsche – o eterno retorno e a memória do futuro**. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de (Org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Nietzsche e a genealogia da memória social**. In: GONDAR, Jô et al. (Orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005.

. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, Volume 1).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança dos velhos**. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BORNHEIM, Gerd (Org.). **Os filósofos Pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, s/d.

BOURCIER, Paul. **Historia da dança no ocidente**. Trad: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARDOSO, Irene. **O direito da mulher na nova constituição**. São Paulo: Ed. Globo, 1986.

CARNEIRO LEÃO, Emanuel. **Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Os pensadores originários**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema – Espetáculo, narração, domesticação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando – Uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. São Paulo: Edições 70, 1985.

DIAS, Rosa Maria. **Amizade estelar - Schopenhauer, Wagner e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. **Nietzsche e a música**. São Paulo: 1994.

DINIZ, Andre. **Almanaque do samba: a historia do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

DUROZOI, Gerárd e ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1990.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. **Nietzsche – O bufão dos deuses**. Rio de Janeiro: Releme-Dumará, 1994.

FEITOSA, Charles. **Por que a filosofia esqueceu a dança?** In: BARRENECHEA, Miguel Angel, DIAS Rosa Maria et al. (Org.). *Assim falou Nietzsche III - Para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

GINER, Josepa Cucó. **Antropologia Urbana**. 1ª ed. Barcelona: Ed. Ariel S. A, 2004.

GOMES, Camila do Amaral. **Dança de salão e meios de comunicação: Um olhar sobre a influência da televisão** em <http://www.anima.eefd.ufrj.br/danca/ARTIGO8.htm>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Passados presentes: mídia, política, amnésia**. In: _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos**. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, Tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARTON, Scarlett. **Só acreditaria em um deus que soubesse dançar**. In: BARRENECHEA, Miguel Angel et al. (Org.). *Assim falou Nietzsche II*. Memória, Tragédia e Cultura. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MENDES, Miriam Garcia. **A Dança**. 2ª. São Paulo: Ática, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falou Zaratrusta – Um livro para todos e para ninguém**. Trad: Mário da Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **Cinco prefácios para livros não escritos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. **Obras Incompletas.** Trad: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **O Nascimento da Tragédia.** Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Shwarcz, 2006.

_____. **Segunda consideração Intempestiva.** *Da utilidade e desvantagem da história para a vida.* Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

PLATÃO. **Fédon.** In: *Diálogos.* Curitiba: Hemus, 2002.

REIS, C.R.; CAMPOS, M. D. **Entre o poema e a partitura.** In: *Per Musi.* Belo Horizonte, 2007, No 15, p. 55-56.

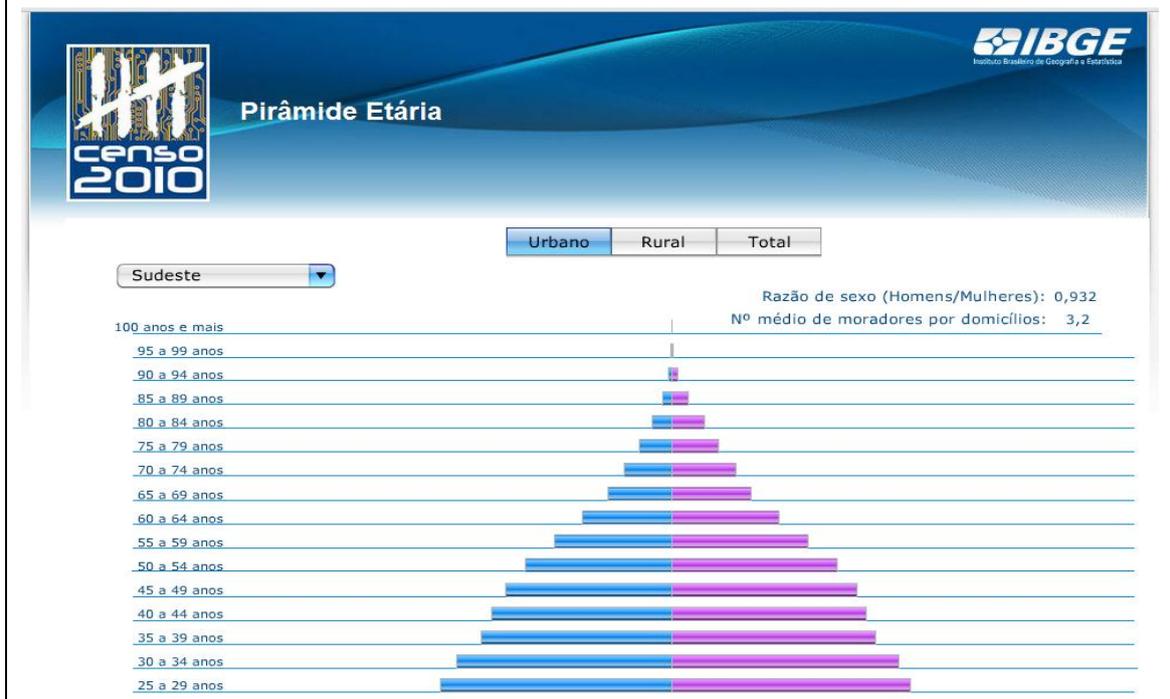
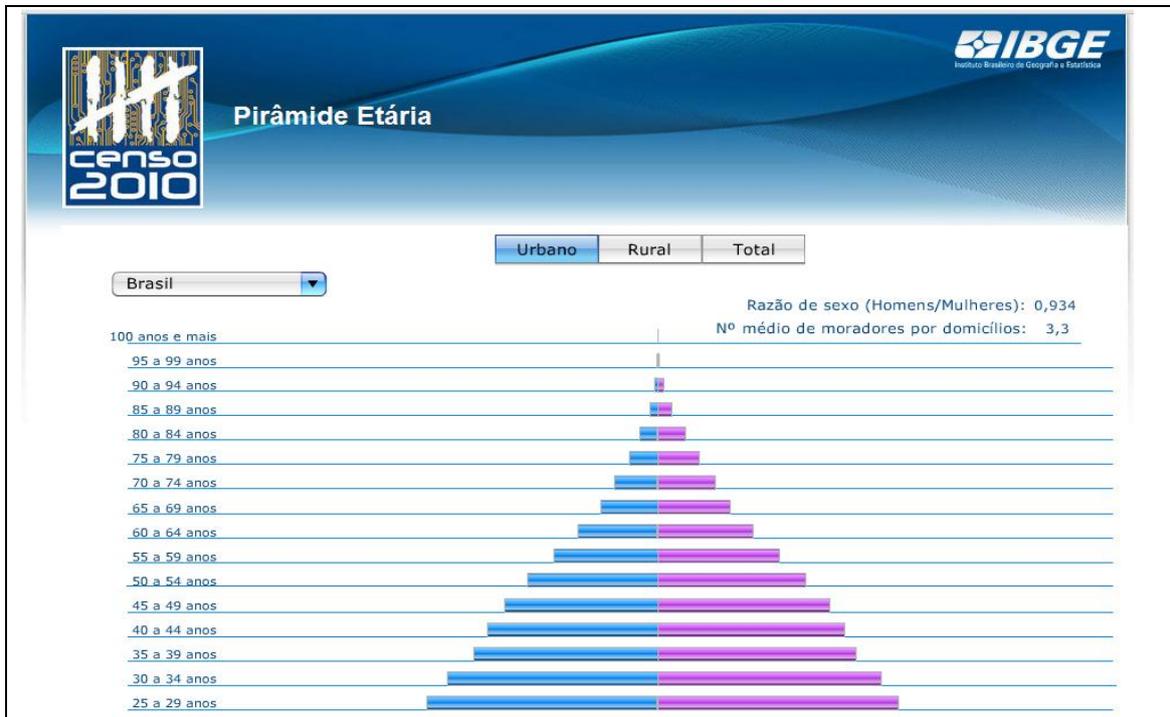
SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A construção social da memória.** In: _____. *Memória coletiva & teoria social.* São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Marina Martins. **Dança ao Pé da Letra – Teatro e literatura entre passos e volteios nos salões e palcos brasileiros da Corte e da Capital Federal.** Dissertação de Mestrado – Universidade do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença.** In: _____. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte – o pensamento pragmatista e a estética popular.** 1ª ed. São Paulo: Ed.34, 1998.

ANEXO I – TABELAS IBGE



ANEXO II – BAILE-FICHA ACADEMIA JIMMY DE OLIVEIRA



- 1: Dama de ficha e cavalheiro pagante; 2: Jimmy de Oliveira e dama de ficha;
3, 4, 5 e 6: Cavalheiros de ficha e damas pagantes; 7: Vista geral do salão;
8: Damas e cavalheiros de ficha.**

ANEXO III – BAILE ALEGRIA DE VIVER

Imagens do baile realizado pelo Grupo de Terceira Idade Alegria de Viver



Seu Miguel anotando a ordem dos cantores



A banda com um dos muitos cantores do dia



Exemplos da interação dos integrantes com as músicas de dança de salão: dança, dupla feminina e dança solo.



O salão de dança



Interações dos músicos com os dançarinos