

Carolina Leopardi Gonçalves Barretto Bastos

**DIONISO E APOLO:
FACES DE UMA REFLEXÃO SOBRE A DANÇA
A PARTIR DAS *LEIS* DE PLATÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Filosofia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob a
orientação do Prof. Dr. Alcides Hector
Benoit.

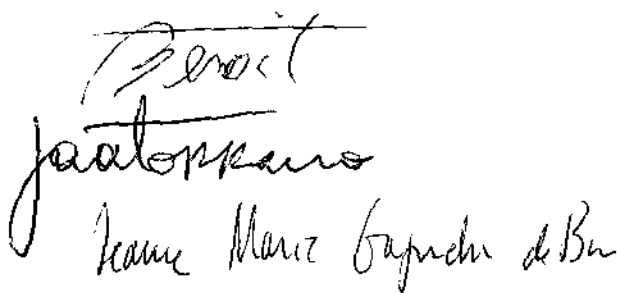
Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em 22/07/2005.

BANCA

Prof. Dr. (orientador) Alcides Hector Rodriguez Benoit

Prof. Dr. (membro) José Antônio Alves Torrano

Profa. Dra. (membro) Jeanne-Marie Gagnebin de Bons



JULHO/2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

B297d **Bastos, Carolina Leopardi Gonçalves Barretto**
 Dioniso e Apolo: facas de uma reflexão sobre a dança a partir
 das *Leis* de Platão / Carolina Leopardi Gonçalves Barreto Bastos.
 - - Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Alcides Hector Rodriguez Benoit.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Dioniso (Deus grego). 2. Apolo (Deus grego). 3. Platão.
4. Dança. 5. Diálogos. 6. Filosofia I. Benoit, Alcides Hector
Rodriguez, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(cc/ifch)

Palavras – chave em inglês (Keywords) : Philosophy
Dance
Dialogues.

Área de concentração : Estética, Filosofia, História da Filosofia, Dança.

Titulação : Mestrado em Filosofia.

Banca examinadora : Alcides Hector Rodriguez Benoit, José Antônio Alves
Torrano, Jeanne-Marie Gagnebin de Bons.

Data da defesa : 22/07/2005

Benot

Francis Marion Caprice de Burs

Jose Antonio
Jose Antônio Alves Torrano

Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano

2002

RESUMO

A dissertação oferece uma amostra de como a dança aparece na literatura filosófica. Em termos específicos, consiste em apresentar o panorama com que o tema é discutido nos diálogos de Platão. Considerando-se que o filósofo ateniense apresenta a dança do período clássico da antiguidade grega em uma pluralidade de aspectos, discutimos: (1) a educação da *pólis*, (2) o sentido religioso dos festivais, (3) o caráter mimético da dança grega e (4) a saúde e a beleza do corpo nas terapias que envolvem o uso da ginástica e dos jogos. Na segunda parte, expomos uma introdução à dança no pensamento de Nietzsche, considerando os sentidos e os termos com os quais a dança é uma instância de reversão do platonismo.

RÉSUMÉ

La dissertation offre un aperçu de la danse et comment elle apparaît dans la littérature philosophique. D'une façon plus précise, elle consiste à présenter le panorama avec lequel le thème est discuté dans les Dialogues de Platon. En considérant que le philosophe athénien présente la danse de la période classique de l'Antiquité Grecque dans une pluralité d'aspects, nous discutons : (1) l'éducation de la *pólis*, (2) le sens religieux des festivals, (3) le caractère mimique de la danse grecque et (4) la santé et la beauté du corps dans les thérapeutiques qui enveloppent l'usage de la gymnastique et des jeux. Dans la seconde partie, nous exposons une introduction à la danse d'après la pensée de Nietzsche, en considérant les sens, les mots avec lesquels la danse est instance de réversion du platonisme.

Agradecimentos

Ao prof. Dr. Hector Benoit (IFCH-UNICAMP), primeiramente pela aceitação de um tema não convencional nas discussões sobre o pensamento antigo e, em particular, pela sua leitura e contribuições *parmenidianas* ao presente texto.

À profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin de Bons (IFCH-UNICAMP) e ao prof. Dr. Oswaldo Giacoia Jr. (IFCH-UNICAMP) pelas considerações feitas em exame de qualificação, muitas vezes decisivas, e não somente nesta ocasião. À profa. Jeanne-Marie, especialmente pela visão de movimento e desdobramento dos espaços a ocupar; ao prof. Oswaldo, pela indicação de leitura para a resolução de um problema específico.

Ao Prof. Márcio Benchimol de Barros (UNESP-Campus Marília) pelo seu importante livro sobre a primeira obra de Nietzsche, pelo cordiais incentivos à minha pesquisa e pelos comentários sobre uma jóia.

Ao prof. Dr. Paulo Vasconcellos (IEL-UNICAMP), ao prof. Dr. Flávio Oliveira (IEL-UNICAMP) e ao prof. Dr. Jackie Pegeaud (NANTES-FR) pelas indicações de leitura sobre a dança grega. Sobretudo ao encorajamento por parte do prof. Paulo.

À Profa. Dra. Haiganushi Sarian (MAE-USP) pelo curso sobre Iconografia da Imagem e comentários sobre o projeto inicial; e ao prof. Dr. Marcos Nobre (IFCH-UNICAMP) por ajudar a viabilizar esta interlocução.

À profa. Dra. Valcicléia Pereira (UFAM) pelos livros gentilmente cedidos e pela leitura atenciosa do primeiro capítulo.

Ao prof. Dr. Adilson Nascimento (FE-UNICAMP) pelos estudos *empíricos* envolvidos na formação de um sujeito dançante.

À Railda Leonardo (*Centro de belas Artes de Maceió*), à Eliana Cavalcante e à Emília Clark (*Ballet Eliana Cavalcante*), não por terem sido minhas professoras de *ballet* mas pelo *encantamento* com que se mantiveram efetivamente inesquecíveis.

À Graça pela ternura com que foi minha leitora; amizade e carinho sem igual.

A Jenner pela dedicação em ler os capítulos restantes.

Ambos pelo apoio irrestrito.

A Sakai pelo companheirismo.

À Isadora Duncan

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	p.8
CAPÍTULO I: <i>Paidéia</i>	p. 11
1.1 – Os deuses e a dança.....	p.12
1.2- A educação principia com a dança: Apolo e as Musas.....	p.14
1.2.1 Ritmo e harmonia....	p. 18
1.2.2 O julgamento artístico.....	p. 20
1.3- O aspecto dionisíaco da dança	p. 21
1.3.1 O vinho, a dança e as fases da vida humana.....	p. 22
1.3.2 As danças báquicas.....	p. 25
CAPÍTULO II: <i>Psiqué</i>	p. 26
2.1 A harmonia e os movimentos da alma: <i>Timeo</i> e <i>Fedro</i>	p. 29
2.1.1 Danças de harmonia e de desarmonia	p. 31
2.1.2 Universos de referência: verticalidade e simbologia	p. 33
2.2- Natureza dos movimentos: princípio, continuidade e equilíbrio <i>Leis</i> e <i>Timeo</i>	p.36
CAPÍTULO III: <i>Mimese</i>	p. 43
3.1 – Uma palavra dos historiadores.....	p.45
3.2 A representação mimética da dança em <i>Leis</i>	p. 50
3.2.1.- O gesto.....	p. 51
3.2.2- O elemento do prazer.....	p. 52
3.2.3- Os <i>squémata</i>	p. 54
3.3 – Dança retratada.....	p. 59
CAPÍTULO IV: Uma leitura nietzschiana de <i>Leis</i>	p. 68
4.1- Contraponto: a dança como lugar de reversão.....	p. 69
4.2- Redefinição: Os princípios da dança em <i>A Visão Dionisíaca do Mundo</i>	p. 72
4.2.1 Apolíneo, as figuras e a navalha.....	p. 81
4.2.2 Dionisíaco, no fundo do prazer e da dor.....	p. 84
4.3- Retomada: O princípio apolíneo da dança “platônica” em Nietzsche.....	p. 87
CONCLUSÃO:	p. 91
BIBLIOGRAFIA:	p.102

INTRODUÇÃO:



Esta cena não é senão apenas uma dentre todas as outras que se encontram neste vaso grego de figuras vermelhas, suporte material de figuras lendárias, antigamente utilizado para transportar água, chamado ídria.¹

O que nela haveria que espreeita um início? A mênade tem os olhos fixos em Dioniso que, estando de pé com seu tirso, contempla a mênade que neste instante acabou de girar sobre si mesma. A imagem retrata o instante preciso em que seu vestido ainda está contorcido e cheio de ar. Quase nada existe nesta figura que nos possa lembrar as furiosas companheiras do deus de que nos falam Eurípedes e Pausânias, a escalar montanhas em neve, munidas do tirso e da *mania*, a dançar sem ordem ou medida, incansavelmente, e capazes de despedaçar e devorar animais com as próprias mãos. Uma mênade inconsciente, um ser *tomado*, não nos parece. Há uma outra atitude, em seu

¹ Confeção e composição pictórica do início do ano 400 a.C., o exemplar é proveniente de Ruvo e pode ser atualmente encontrado em Karlsruhe, no Landesmuseum. A cena principal da peça é o julgamento de Páris, tema com o qual se nomeou, posteriormente, o pintor.

lugar. Entre as figuras, uma límpida atmosfera exclui todo e qualquer elemento de êxtase, entrega, receptividade. Com justeza nos movimentos ela se expõe e se apresenta através de sua dança. Neste momento, não se abandona a si mesma, mas retoma a si e pode ver bem dentro dos olhos de Dioniso.

O que há nos olhos de Dioniso que não se pudesse achar nos olhos de Apolo? Segundo nosso modo de pensar, Dioniso primeiro representa a *espontaneidade* do movimento, sua força natural que preenche o mundo de fenômenos que não se prestam a serem medidos ou pesados. A bacante dança a seu bel prazer, sem sugestão de técnica, sem condições *sine qua non* para seus movimentos. O olhar de Dioniso a *transporta* para um lugar “anterior” onde há apenas movimento incessante, onde estamos todos por demais próximos das percepções imediatas e profundas, do prazer e da dor.

A bacante se conecta a este mundo, ao mesmo tempo íntimo e selvagem, neste divino olhar. O sentido da terra lhe é revelado. Diante desta presença gira sobre si mesma, tendo à mão o tirso. Não se pergunta sobre o porquê dos Mistérios, pois os pressente ao demarcar os espaços de sua dança. Ela os pode sentir, no fluxo intenso do tempo, mas não os pode ver, senão através de alguma obscuridade.

A esta perspectiva *dionisíaca*, em sentido radical de abertura ao movimento, ligamos a acepção *apolínea*. Nesta última, a “ocupação” é previamente definida pelo espaço da dança. Não se pergunta o porquê desta indicação, uma vez que está claro que a evolução do dançarino, rumo à virtuosidade, pressupõe a disposição em continuar a repetir um determinado *modo de proceder*.

Assim, inicialmente enquanto a dinâmica entre *espontaneidade* e *técnica* de movimento, refletimos sobre o princípio fundamental da dança atrelado aos nomes dos deuses gregos Apolo e Dioniso, ao longo de nossa abordagem aos diálogos de Platão – campo educativo, esfera anímica e quadro das representações miméticas, sobretudo em *Leis*, mas também em *Fedro* e *Timeo* – e, no último capítulo, na leitura nietzschiana sobre o tema, a partir do texto de juventude de Nietzsche *A visão de Mundo Dionisíaca*.

Desde *Leis*, a dança é concebida como dádiva dos deuses Apolo, condutor das Musas, e Dioniso, afigurando-se em um alegre meio de conhecer o ritmo e a harmonia, e também uma celebração que nos liga novamente às divindades. Do grego *Nomoi*, conhecido na tradição latina por *Leges*, o diálogo *Leis* começou a ser elaborado pelo

filósofo ateniense Platão (428-348 a. C) em 360 a.C, consistindo em sua última obra. Segundo alguns autores, os 12 livros que a compõem teriam correlação direta com as doze horas de caminhada entre o porto da ilha de Creta e o templo de Zeus, através do qual os personagens *ateniense*, cretense (*Megilo*) e lacedemônio (*Clínias*) conversam, caminhando à sombra das árvores que se projetam na estrada. A principal discussão gira em torno das melhores leis para uma cidade recém fundada, na qual o primeiro meio de educação não é senão a dança, a dança coral.

No primeiro capítulo, esta proposta de educação através da dança, particularmente acerca do livro II das *Leis*, é abordada em seus vínculos dialógicos. Em um segundo momento, trazemos a tona as figuras de conexão como as quais os princípios apolíneo e dionisíaco da dança são definidos, um a partir do outro.

No segundo capítulo, relacionamos os princípios fundamentais da dança apolíneo e o dionisíaco *aos movimentos da alma*, vinculando à leitura precedente as imagens da tripartição da alma que os personagens Timeo e Sócrates formulam, nos diálogos *Timeo* e *Fedro*, respectivamente. Em um primeiro momento, abordamos os universos referenciais, interno e externo, das fontes de movimento, em perspectiva de dançarino. Em um segundo momento, a relação suscitada entre o universo da *physis* e as instâncias da *psiqué* é retomada na reflexão terapêutica sobre o papel do movimento no equilíbrio entre *soma* e *psiqué*.

No terceiro capítulo, discutimos a representação histórica da dança frente ao papel dos *diálogos*, considerando, sobretudo, a formação do *squémata*, na preponderância do aspecto plástico nas operações de representação mimética.

No quarto e último capítulo, confrontamos a representação da dança em *Leis* e em *A Visão Dionisíaca do Mundo* (1871) de Nietzsche e arrematamos a contraposição entre o “apolíneo platônico” e “o dionisíaco nietzschiano” na exposição do que veio a ser a retomada do princípio *apolíneo* da dança “platônica” em Nietzsche.

Neste ponto, é preciso ter em mente que os princípios fundamentais da dança de Apolo e de Dioniso assumem diferentes roupagens e se desvelam sempre em face de uma relação complementar. Nosso controle consiste em retratá-los em seu jogo múltiplo de referências e campos de atuação, situando e definindo os elementos imprescindíveis à trama que os constituem, ao longo deste itinerário.

CAPÍTULO I

PAIDÉIA

– Eu mesmo aprenderia com muito gosto, siracusano,
as figuras da dança.

– E de que te serviria isto, Sócrates?

– Serviria para dançar.

(Xenofonte, *O banquete*)

1.1- Os deuses e a dança

Um dos mais importantes aspectos da dança² nos diálogos de Platão consiste na disciplina educativa. Neste capítulo nos propomos a aborda-lo em *Leis*, onde o papel político atribuído ao conjunto das artes musicais é introduzido pela dança coral. Nosso interesse é deslindar os sentidos suscitados nesta disciplina educativa, e em sua notória exceção, e, posteriormente, comentar a visão de dança que ela deixa transparecer.

Apolo e Dioniso inventam a dança e a concedem aos homens os quais, liberados da aridez do trabalho, receberem as divinas dádivas do ritmo e da harmonia, nos festivais religiosos. Assim nos fala o ateniense, no livro II:

A nós (...) foram dados aqueles deuses como companheiros de coréias (*koreías*), tendo sido eles que nos concederam o agradável sentido do ritmo (*rithmós*) e da harmonia (*harmonia*), por meio do qual nos movimentam e dirigem, enquanto nós, de mãos entrelaçadas, cantamos e dançamos. A isso deram o nome de coro pela alegria que lhe é própria.³

Neste primeiro tópico, a questão se coloca no entrelaçamento entre protótipos divinos e manifestações humanas atuando nos festivais. Segundo nosso modo de ver, a citação acima faz alusão a algumas regras do jogo religioso dos gregos que, em muito, determinam uma concepção canônica de dança, a saber: *a visibilidade dos deuses nos homens, a aparência de juventude dos protótipos divinos e a glorificação da vida imortal*.

² O termo *koreía*, correspondente ao verbo *koreuô* foi concebido entre os gregos como a arte da dança necessariamente associada à música, ao canto e à palavra recitada, tal qual o sentido lato de *musiké*, sendo neste caso freqüentemente designada por “dança coral.” Já o termo *orkésis* designa, em todo caso, exclusivamente a arte da dança, ainda que esta, em muitos momentos, seja uma parte da dança coral.

³ Cf. *Leis*, II, 653e-654a. PLATO. *Laws II*. Opera Platonis, v. XI, trad. R. Bury, Loeb Classical Library, 1984, p. 90; PLATÃO. *Leis*. Diálogos, trad. Carlos Alberto Nunes, vol. XII – XIII, col. Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980, p. 90.

Deuses e devotos estão envolvidos em um processo mútuo de criação. No sentido antropológico utilizado por Lonsdale,⁴ quando pensamos na performance humana não devemos nos esquecer a mimese de um protótipo divino sem o qual, de certa forma, o divino não existiria. Neste ponto, notemos que as dádivas concedidas em honrar os deuses com cantos e danças conferem *visibilidade* aos deuses imaginados. Ou seja, de acordo com esta crença religiosa os próprios deuses dependem dos mortais para se tornarem visíveis.

Contudo, a contemplação recai sobre uma fase específica da vida humana: a juventude, a qual representa também o recém chegado à vida política, uma vez que a glorificação das figuras eternamente jovens dos deuses é exercida através da dança e do canto dos adolescentes. Esta brevidade da vida humana, em diferentes fases, e a eternidade dos deuses, sempre joviais, também dependem uma da outra. Cria-se, com esta convenção, uma marcação de tempo social, simbolizada, ora pela tentativa de reduzir a mais inegável diferença, entre deuses e homens, ora para ressaltá-la.

Segundo Sechan,⁵ os movimentos de dança talhados em mármore, pedra e bronze, e representados por figuras juvenis, chamaram a atenção dos filósofos para um sentimento de fugacidade impressa nos materiais menos perecíveis. A força e a graça da juventude estariam conservadas perpetuamente, de modo que as imagens votivas fariam sentir, com os jovens, a brevidade da vida.

Ao que nos parece, nos coros religiosos de que fala o ateniense, as figuras eternamente jovens dos deuses e a apresentação dos adolescentes interatuam, particularmente, através do sentimento de glorificação da vida em uma única e dinâmica perspectiva mortal e imortal. Esta condição entre deuses e homens se realiza plenamente movendo-se o corpo com ritmo e entoando elogios aos deuses. A despeito das necessidades do trabalho, da inevitabilidade da morte, e do transcorrer do tempo, homens e deuses cantam e dançam de mãos dadas: o ritmo imprime no tempo um sentido de limite, a harmonia ensina a proporção e a pertinência de cada elemento no conjunto, e a melodia dá a conhecer, mais propriamente o encantamento das canções.

⁴ LONSDALE, Steven H. *Dance and ritual play in Greek religion*. London, Baltimore, 1993.

⁵ SÉCHAN, Louis. *La danse grecque antique*. E de Boccardi, Paris, 1938, p. 12.

Todavia, ainda neste contexto, há um outro aspecto a considerar: o valor político da dança religiosa na antiguidade. As ligações fundadas entre personificação divina e danças corais atuam como um veículo que atravessa e preenche todos os espaços que supomos separados entre o político e o sagrado. Neste diálogo, no livro VII, teremos de maneira mais contundente uma de suas últimas conseqüências: a direção artística dos tipos de danças de caráter venerável é atribuída ao general e ao sacerdote. Um corpo de dançarino portador de signos e um corpo concentrador. Isto é, as danças de maior importância seriam presididas por aqueles que, na época, exerciam as mais altas funções políticas.

1.2 A educação principia com a dança: Apolo e as Musas

Portanto, como já mencionamos, será no evento das festas sagradas que as danças começam a tomar parte na educação da *polis*, particularmente desenvolvidas no livro II das *Leis*. Contudo, diferentemente do que havia sido considerado antes,⁶ o desdobramento da discussão sobre as partes da educação musical avançam estritamente sob o signo de Apolo e Musas.⁷

Nesta seção, nos concentramos no modo argumentativo com que o ateniense concebe a *paidéia*, dispondo seus elementos de um modo menos embaraçoso, segundo nosso modo de depreender. O trecho em questão se encontra ao longo do livro II, compreendendo toda extensão da numeração referente a 653.

Um primeiro ponto consiste em associar a perfeição de um homem à sua felicidade, afirmando que é feliz o homem que possui a sabedoria, a verdade e a reta opinião, bem como as graças delas advindas. Aquilo que parece venerável ao ateniense já está posto, nesta designação.

Em um segundo momento, a virtude e o vício, no indivíduo, tornam-se primeiramente presentes através das primeiras percepções de prazer e de dor. Daqui, desponta a primeira elaboração sobre o conceito de educação:

⁶ Cf. citação, p. 7.

⁷ Ver-se *O aspecto dionisíaco da dança*, p. 18.

Agora eu tenho por educação esta virtude (*areté*) que é dada por meio de hábitos consoantes aos primeiros instintos das crianças, quando o prazer, e a amizade, e a dor e o ódio são corretamente introduzidos em almas ainda incapazes de razão/colher o discurso. E quem as encontra, depois de ter adquirido a razão, para ficar em harmonia com ela.⁸

O fim último da *paidéia* será a *harmonia* com o *lógos* e designará a educação adquirida pelo adulto, a educação correta (*orto*); por outro lado, quando a educação precede o descortino da razão, é designada educação primeira (*próton*), pressupondo a introdução de uma harmonia exterior às crianças, na qual o prazer e a dor (inevitáveis) sejam direcionados para a virtude (proposta).

Sobre o prazer e a educação, note-se, o jogo metafórico do alimento e da bebida que aparece algumas vezes ao longo do diálogo. Sua aparição, com freqüências, reafirma o caráter primacial dos alimentos em detrimento do prazer, mas não somente, pois considera, de forma mais pungente, a necessidade de aliar o prazer à nutrição. Na seguinte passagem exemplificativa, o educador procura aliar o prazer da música aos seus propósitos:

Mas como as almas dos jovens não suportam trabalhos pesados, esses encantamentos receberam a denominação de diversões e cantos e, como tal, foram tratados à maneira do que se faz com os doentes e debilitados: misturam-se drogas saudáveis a certos alimentos ou bebidas adocicadas, e drogas prejudiciais a alimentos repugnantes, para que eles se habituem a distinguir com acerto o que devem preferir e o que lhes causa repulsa.⁹

Seguindo um pouco o contexto, o legislador sensato será aquele que convencerá o poeta a usar a sua boa linguagem a fim de aliar o prazer à boa instrução. Portanto, neste argumento, a composição harmônica da música e a dança dos coros educativos pressupõem não somente o conhecimento do belo e do bom, mas um conhecimento de

⁸ Cf. *Leis*, II 653b. Texto grego utilizado p. 49.

⁹ Cf. *Leis* II, 659e-660a. Pp. 59-60. Texto grego, p. 57.

aliar o sabor agradável ao que é recomendável para a saúde do corpo, em termos nutricionais.

Há, ainda, outro modo de dizer a educação, como uma parte da virtude. Neste, denomina-se virtude esta harmonia da alma como um todo, sendo a educação a habilidade particular no que se refere ao prazer e a dor, que leva sempre a amar o que deve ser amado e odiar o que deve ser odiado, do começo ao fim da vida.

Ora, nesta segunda acepção de *paidéia* um dos sentidos atuantes está compreendido no espaço psicológico da educação infantil, ou seja, entre a percepção originária (prazer e dor) e o sentimento (de atração ou de aversão) produzido a partir delas. Naturalmente, este espaço em que a educação atua supõe o conhecimento real e exterior ao que é desejável e, neste sentido, determinados hábitos podem ser introduzidos de permeio, com fins persuasivos¹⁰.

A educação consiste em puxar e conduzir a criança para o que a lei denomina doutrina certa e, como tal, proclamada de acordo pelo saber de experiência de feito, dos mais velhos e virtuosos cidadãos. E para que a alma da criança não se habitue aos sentimentos de dor e de prazer contrários ao que a lei recomenda, mas se alegre ou entristeça de acordo com os princípios válidos para os velhos, inventou-se o que se chama canto.¹¹

Uma vez que projetamos uma imagem das concepções de educação, do livro II das *Leis*, a partir de agora, vamos esclarecer de que modos esta bem ordenada disciplina do prazer e da dor terá seu início justamente na dança.

Na dança os jovens passam a conhecer dois importantes sentidos ordenadores: o ritmo e a harmonia. Estes sentidos antecedentes à ordem da razão seriam capazes de suscitar hábitos “virtuosos”, os quais, conforme vimos, passam a ser apre(e)ndidos antes mesmo de serem propriamente entendidos. Se é que podemos dizer deste modo, isto quer dizer: *começa-se a ser gente de verdade cantando e dançando*.

¹¹ Cf. *Leis* II, 659d-e, tradução. C. A. Nunes, p. 59; texto grego utilizado, p. 58.

Desta maneira, os coros religiosos da polis consistem na primeira lição política, anterior ao domínio do diálogo e da dialética, visto que o jovem manifesta, de modo ainda não suficientemente crítico, determinadas certezas sociais sobre o lugar onde está e, daquilo que deve ser objeto de seu desejo. Ainda que apoiadas na tradição, essas certezas vêm à existência por meio da manifestação coral dos jovens, da repetição dos hinos, da atualização ou renovação da fé nos deuses da sociedade, a qual se renova com o evento destas manifestações.

No contexto geral do diálogo, como vimos, a educação primeira, da criança, vem a rememorar a educação correta dos adultos. Este cultivo de sentimentos para o prazer e para a dor que se denomina educação é, com frequência, descurado e corruptível. Portanto, ao longo da vida, cantar e dançar são os modos de rememorar os sentidos ordenadores do ritmo e da harmonia.

Uma característica importante para a aquisição dos sentidos musicais é, sem dúvida, a permeabilidade dos jovens.

Os coros devem atuar por meio de suas canções mágicas na alma tenra das crianças, que devem aprender por meio deles, e de sua repetição, que para os deuses a vida mais agradável é a mais justa.¹²

Consideramos permeabilidade esta sensibilidade com que as crianças mais velhas facilmente apanham o sentido musical com que entram em contato e o interiorizam. No contexto apresentado, até o presente momento, a teoria da virtude educativa pretende começar a se valer na fixação de modelos artísticos representados através dos coros.

Se, por um lado, a dança e o canto dos adolescentes atua na alma dos jovens e, conseqüentemente, no corpo político da cidade, por outro lado, a ordenação destes movimentos não se realiza de forma forçada, mas por meio persuasivo, o qual não seria possível sem o elemento de prazer, fundamental para a eficácia do plano geral da educação pela persuasão musical.

Ora, os métodos coercitivos não podem abranger toda a educação que se pretende em *Leis*. Com isso queremos dizer que a composição musical em questão é um

¹² Cf. *Leis* II, 659e ; texto grego, p. 112, tradução em português, p 59.

instrumento político de manutenção das forças em apreço posto que o sentido de ordem adquirido deve estar em consonância com as composições oficiais, as quais informam e ratificam qual é o universo político em que os jovens devem se reconhecer.

Finalmente, nas *Leis*, aliar o prazer à educação será aqui uma tarefa de toda manifestação da *musiké*: dança, canto, poesia e música instrumental.

1.2.1- Ritmo e harmonia

Já mencionamos, no início deste capítulo a parte do discurso do ateniense em que por ritmo e harmonia é entendido o sentimento agradável concedido pelos deuses e através dos quais nós, seres humanos, somos movidos e dirigidos por aquelas divindades. Neste ponto, ritmo e harmonia são tanto dons divinos quanto meios ordenadores.

O ateniense virá a se manifestar acerca do que considera por ritmo e harmonia, somente em *Leis*, II 665a, ao retomar e recolocar o que foi desenvolvido sobre os coros e dar início ao tema do terceiro coro, presidido por velhos em honra a Dioniso. Neste momento podemos saber, com simplicidade ímpar, o que precisamente ele pensa por ritmo e harmonia.

(...) no que entende com o movimento, a ordem recebeu o nome de ritmo; e com a voz, na mistura de sons agudos e graves, o de harmonia, vindo a ser chamada coregia a união das duas.¹³

Há em grego clássico três principais sentidos em que podemos conceber a harmonia. Primeiramente, aquele que poderíamos dizer de uma mesa, por exemplo, ao nos referirmos às ligaduras, não aparentes, que garantem a união e o equilíbrio no qual algumas peças de madeira tornam-se uma mesa concretizada. Note-se que, na língua portuguesa este sentido se conservou somente no registro da anatomia, já utilizado por

¹³ Cf. *Leis*, II 665a. Trad. C. Nunes, p. 66; na versão grega cotejada, pp 64-65.

Galeno¹⁴ para designar uma certa ligação quase imperceptível e articulada entre dois ossos.

O segundo sentido principal diz respeito ao deus Harmônides, de onde deriva ἁρμονικός, como encontramos em *Fedro* 268e, ao se referir ao perito em música.

O terceiro sentido principal de harmonia diz respeito à sucessão lógica de sons ou acordes, particularmente dentro da oitava, tendo, no princípio, designado as próprias notas musicais e, só posteriormente, as escalas.

Sobre o termo ritmo, Liddell & Scott¹⁵ atribuem ao primeiro trecho o sentido de *movimento que se mede no tempo*. Esta atribuição mais simplificada em muito se confunde com a de sucessão de um conjunto fluente e homogêneo no tempo, a espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação.

Segundo Jäger, pensar o ritmo como fluência não é senão a consequência da derivação etimológica da palavra ῥέω, que significa fluir e com a qual se apoiou a noção mais antiga da palavra ritmo. A aplicação da palavra ao movimento da dança e da música, pode ocultar a significação fundamental. Para ele, o ritmo, na acepção mais antiga, vem a ser justamente aquilo que imprime firmeza e limites ao movimento e ao fluxo.¹⁶

O que nos interessa deixar claro com a contribuição desse autor não é senão que, se a intuição originária do descobrimento grego do ritmo, na dança e na música, não se refere à sua fluência, mas às pausas e à constante limitação do movimento, a atribuição do ritmo à dança refere-se, evidentemente, ao rigor formal das coreografias.

Temos, inicialmente, a forma determinada do ritmo, o encadeamento proporcional da harmonia e o *éthos* da composição musical indicada pela alegria do fenômeno dos coros. No âmbito coreográfico, isto significará dizer que a *cristalização* dos passos e dos gestos apoiada no ritmo e a justeza com a qual a sucessão agradável de agudos e de graves é promovida consistem mais especificadamente nos elementos da

¹⁴ *Apud* LIDDELL & SCOTT. *Greek-English Lexicon*, 9 ed. Clarendon, Oxford, 1996, p. 244.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1576.

¹⁶ *Pensemos no Prometeu de Ésquilo, que se encontra sujeitado, imóvel à sua rocha, gritando de horror “estou preso aqui, neste ritmo”, ou em Xerxes, o qual, diz Ésquilo, represou o curso do Helesponto e “deu outra forma (ritmo) ao curso da água” ou seja, se transformou em uma ponte com firmes ataduras. Cf. JÄGER, Werner. Paidéia: los ideales de la cultura griega. trad. Joaquim Xirau. Fonte de Cultura Económica, México, 1957, p. 127.*

dança e demonstram, com rigor, a profunda dependência musical da dança, no discurso do ateniense, sobre a qual ainda voltaremos.

1.2.2- O julgamento artístico

Vimos, nos tópicos anteriores, o quanto os elementos “pré-rationais”, ritmo e harmonia, desempenham um papel considerável na persuasão às regras, desde a demarcação dos movimentos do corpo e da voz dos coreutas. Resta deixar claro que, embora reconhecendo que esta união entre *paidéia* e política já havia sido abordada na *República*, gostaríamos de salientar que, em *Leis*, o autor confere às artes musicais uma abrangência social bastante ampla.

Se já existia esta unidade entre ético e estético no tempo de Platão, o ateniense se propõe a restaura-la com a *corêutica*, que tem presente como modelo primeiro para educação. O pressuposto de uma forma absoluta do belo constitui um dos maiores problemas do educador, que pretende edifica-la com a base artística. Ora, poderíamos dizer que, quem vê a assimilação do *éthos* de toda polis e de sua juventude nas melodias e coros, não poderá depender do critério individual para as práticas artísticas.

Pensa-se, com os legisladores, a utilização de modos persuasivos, mais ou menos sutis, que garantissem a eficácia das *Leis* em elaboração. Isto explica, em grande parte, o sentido atribuído à *musiké* nesta obra, bem como de todas as formas musicais que a compõem. : os cantos, as danças, os poemas e a música instrumental.

Neste sentido, as artes musicais estarão sendo exortadas, estudadas e determinadas por razão do poder através do qual são capazes de conduzir as pessoas a determinadas condutas, e, com isso, evitar a transgressão às *Leis* e a necessidade de combater-las. O aspecto educativo da dança em *Leis* exigirá que as composições musicais sejam avaliadas por um grupo restrito, antes de serem apresentadas publicamente.

Neste sentido, os personagens acreditam ser possível legislar com coragem e decisão no domínio das composições e execuções artísticas e determinar quais os tipos de melodias que são boas *por natureza* de modo que, se alguém conseguisse apanhar a justeza em matéria musical, poderia com confiança legislar com respeito à sua execução.

Em prol de uma educação para o prazer e para a dor, que havia sido proposta no início do segundo livro das *Leis*, recomenda-se agora, não apenas os tipos apropriados de composições corais consoantes com a justiça, mas também seu *processo de escolha*.

Eis a função utilitária e política atribuída à arte a que muitas vezes se dá o nome de *conservadorismo*: no estatuto das danças corais nas *Leis* de Platão, a resolução caberá tão somente aos velhos juízes. Adotado o modelo egípcio de normalização das práticas artísticas¹⁷ sob pena de impiedade¹⁸, fica acordado que as inovações nas artes musicais são prejudiciais à educação dos jovens.¹⁹ As composições musicais serão encaminhadas aos velhos cultos, suficientemente versados em todas as artes musicais: poesia, canto, dança e instrumental. Em seguida, tais senhores selecionarão os tipos mais adequados, podendo emitir pareceres corretivos, auxiliados pelos poetas, desde que estes últimos saibam interpretar convenientemente as intenções dos legisladores.

Outro ponto a destacar, ao lado da prática legisladora, consiste na confirmação do argumento de que o verdadeiro critério musical não se encontra no prazer mas na correspondência dos protótipos de virtude a serem reverenciados nas práticas. No fundo, a idéia dominante de que a estabilidade das *Leis* da música condicionaria a estabilidade da política.

Tudo isso, supõe, conseqüentemente, uma forte convicção na probidade do poder político dos velhos sábios, o que é, em todo caso, bastante suspeito, especialmente quando lembramos que tanto os personagens quanto o autor dos diálogos são representantes diretos desta categoria de legisladores.²⁰

1.3- O aspecto dionisíaco da dança

Nas *Leis*, precisamente em 672b, a origem dionisíaca da dança seguirá outro protótipo: será concebida enquanto reação da loucura ou *manía* introduzida pela madrasta Hera em Dioniso ainda criança. Tomado por esse castigo, o deus teria criado

¹⁷ Cf. *Leis* II, 656c.

¹⁸ Cf. *Leis* VII, 800a.

¹⁹ Cf. *Leis* VII, 798d-e.

²⁰ Platão teria sido convidado a preparar *nomoi* para a cidade de Megalópolis. Cf. Diógenes Laércio. *Vida, Doutrinas e Sentenças dos Filósofos Ilustres*, Livro III *apud* Hildeberto Bitar em Introdução à tradução das *Leis* de C. A. Nunes, *supra* citada, p. 6.

danças extravagantes e concedido aos homens o advento do vinho, esquecimento dos males e alívio da alma. Nosso interesse, neste tópico, consiste em deslindar o fenômeno dionisíaco a partir das figuras envolvidas na sua concepção, descrever o contexto dialógico onde ele se encontra, e começar a expor a natureza das danças educativas e não educativas, segundo o aspecto psicológico.

1.3.1 O vinho, a dança e as fases da vida humana

Notadamente nos capítulos II e VII das *Leis*, chamamos a atenção para os signos da criança e do fogo que de modo bastante peculiar, acompanham a perniciosa lenda da origem dionisíaca da dança e a preservação das virtudes do vinho.

Embora as danças dionisíacas e o vinho sejam igualmente atribuídas em virtude da mesma perturbação divina oferecida pelo mito, exposto e renegado, as manifestações dionisíacas serão diferentemente admitidas no cenário das *Leis*.

Conta a lenda, reforçada pela fama, que essa divindade ficou com a mente perturbada por influência de Hera, sua madrasta, por isso, como vingança, ele promoveu orgias e danças extravagantes, sendo com tal intenção que nos fez presente do vinho.²¹

Em primeiro lugar, os jovens são aqueles que devem ser educados para adquirir hábitos consoantes com a virtude. Note-se que a utilização do vinho lhes é proibida *para não atirar fogo ao fogo*.²² Por outro lado, o coro de Dioniso, tal qual o ateniense designa o terceiro coro,²³ é composto de homens que devem, necessariamente, fazer uso do vinho, uma vez que os juízes que o comporiam precisam do fermentado fruto da vinha para perder as inibições agravadas pela idade, *à semelhança do ferro aquecido*.²⁴ O

²¹ *Leis*, II, 672a, ibidem, p. 74-75.

²² Cf. *Leis*, II, 666a.

²³ Cf. *Leis*, II 664c, os três coros são masculinos: o primeiro é o coro das Musas, composto por crianças; o segundo, é o coro de Apolo onde rapazes de até 30 anos pedem a influência do deus em suas mentes e o terceiro, de Dioniso, tal qual se encontra no exposto.

²⁴ Cf. *Leis*, II, 666c.

personagem central das *Leis* também recorre à natureza ígnea das crianças, *sem o sentido de ordem nos movimentos e na voz* ²⁵ como uma origem *orquéstica*.

A investigação acerca da natureza das crianças permeia grande parte da discussão nas *Leis*. Em 653d-e, o personagem já havia dito que todos os animais na primeira idade não conseguem manter quietos nem corpo nem voz, esforçando-se sempre por movimentar-se e gritar, como na realização de danças alegres e expressões de contentamento. Porém, enquanto os outros animais não possuem o sentido de ordem e desordem nos movimentos, a que damos o nome de ritmo e harmonia, nós o ganhamos de presente dos deuses.

Em 664e, o assunto da natureza dos mais moços é retomado em virtude da ardência muito própria, que não os deixa ficar quietos, nem o corpo nem a voz, uma vez que não param de saltar e de cantar, sem nenhuma ordem. Esta concepção de ordem, como bem lembra acrescenta o personagem, com relação à voz e ao movimento, é estranha aos outros animais, só dela participando a natureza humana. Em decorrência disto, a ordem no que se refere ao movimento recebeu o nome de ritmo e a ordem no que toca a voz, na mistura de sons agudos e graves, harmonia. Já em 808d-e, dentre todas as criaturas é a criança a mais intratável e pela própria excelência do germe da razão que nela existe em estado rudimentar, é a mais ardilosa, a mais hábil e a mais atrevida. ²⁶

Nesta trama dialógica, onde o vinho muitas vezes confere juventude a quem não mais a tem e as crianças estão muito próximas dos outros animais, conquanto não desenvolvem os sentidos musicais, a utilização do vinho é aceita na cidade e suficientemente indicada enquanto elemento de jovialidade a serviço da superação das condições limitadas dos velhos, no exercício de serem coristas de Dioniso (o mesmo não acontece com as danças).

É preciso que os velhos *esqueçam* de sua real condição, ²⁷ de modo análogo, é preciso que os jovens se tornem seres civilizados pela dança de Apolo e das Musas, através da qual sua origem primitiva e dificultosa ceda lugar à sua condição civil.

²⁵ Cf. *Leis*, II 653d-e.

²⁶ Sobre a presença de Platão na história das concepções atuais do educar para o pensar ver GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Infância e Pensamento, em Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Imago, Rio de Janeiro, 1994.

²⁷ Um trecho de *As Bacantes* de Eurípedes faz alusão à questão do ancião no culto a Dioniso: Tirésias diz a Cadmo: *Onde dançar? Onde deter o passo e sacudir a cabeça grizalha? Ensina-*

O particular em questão, salientado aqui e alhures, é o diferenciado, porém contínuo, aprendizado do ritmo e da harmonia, em todas as fases da vida. Neste momento fica bastante claro que o desenvolvimento da ordem é um aprendizado destinado à juventude, pois o princípio ordenador é impossível às crianças da primeira idade.

A inconstância das crianças “fogo”, seus movimentos desordenados dos membros e da voz, liga-se aos intensos sentidos de prazer e dor com os quais o mundo começa a se revelar sem nenhum controle, ou, de seu modo outro, à era pré-olímpica, assombrada pela fúria assassina dos Titãs. Em todo caso, sempre remetendo a uma anterioridade, no tocante à compreensão humana acerca do movimento. Eis o início em que o demiurgo considera a gênese do universo:

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis – *nunca em repouso, mas movimentando-se discordante e desordenadamente* – e fê-lo passar da desordem para a ordem, por estar convencido de que esta está em superioridade em relação àquela [grifo nosso].²⁸

Neste ponto, o demiurgo aproxima-se do legislador. Este e aquele são os criadores de suas representações da ordem, com as quais conferem um sentido àquele estado anterior de “incompreensão”. A criança, por sua vez, representa aqui tão somente o estado originário carente de um sentido lógico e destituído de medida, ao qual o caráter *orquístico* das manifestações dionisíacas será justamente também caracterizado.

me tu, velho a um velho. Tirésias: tu és sábio. Nem me fadiga de noite nem de dia bater com o tirso na terra. É doce esquecermos que somos velhos. Ao que o profeta cego responde: Sentes o mesmo que eu! Também juvenesço e executarei as danças. Vamos dançar em honra a Dionisos! É doce esquecermos que somos velhos! EURÍPEDES. *Bacas*. Trad. Jaa Torrano, HUCITEC, São Paulo, 1995, Vv 184-190, p. 33.

²⁸ *Timeo*, 30a. Trad. A.Nunes, cf. Bibl. p. 36.

1.3.2- As danças báquicas

Havíamos mostrado, inicialmente, em *Leis*²⁹, que as *koreías* representavam, de um modo bastante objetivo, uma parte importante na *paidéia*, enquanto matéria obrigatória e meio de aquisição do domínio, originariamente divino, do ritmo e da harmonia. Nele, primeiramente, Apolo e as Musas, e, em um sentido mais restrito, Dioniso serão deuses das danças, princípios divinos da dança e companheiros de coros. De acordo com Apolo e as Musas, a dança conduz à ordem, na alma e no corpo político, ao passo que, de acordo com Dioniso, o foco incidirá na origem maníaca da dança, e seus outros símbolos, analisados no tópico precedente.

Agora, vamos nos aproximar da discussão sobre os tipos de danças, do livro VII, 814e-816e. Reservando-nos, aqui, ao tipo dionísíaco – no próximo capítulo voltaremos mais extensivamente sobre esta passagem.

Embora o caráter religioso fosse atribuído a ambas as origens da dança, o que confirma, sem dúvida, ao estatuto geral da dança na Grécia antiga uma considerável reverência, o personagem não inclui a espécie de dança, a qual deriva seus nomes de figuras como ninfas (mênades), Pan e silenos e que representem mimeticamente pessoas embriagadas no ato de celebrações sagradas como purificações e iniciações. O caráter duvidoso atribuído à dança reside na incompreensão de sua prática. Em verdade, as danças sérias (*semnós*) e as danças bufônicas (*faulon*), diferem em essência das báquicas. Ou seja, sua representação mimética não possui relações de semelhança nem com os movimentos próprios aos belos corpos – a guerreira *pírrica* e a pacífica *emmelia* – nem às gesticulações próprias aos corpos feios – cômicas.

Neste processo classificatório, as danças manifestadas em honra ao deus do vinho não se mostram facilmente passíveis de serem definidas.

Quer parecer-me, porém que se poderia muito bem qualificá-lo com exatidão se o separássemos tanto do gênero guerreiro quanto do pacífico e declarássemos que semelhante gênero de dança não se casa com as boas instituições, e assim (...), voltaríamos a

²⁹ *Leis* II, 654d. PLATO. Texto grego, p. 90, tradução utilizada, p. 52.

estudar os outros dois gêneros, os quais, sem dúvida, nos falam mais de perto.³⁰

À primeira vista, nenhum vestígio das metáforas do fogo ou do *farmacon* entram na composição das danças de Dioniso. Ao tratar do fenômeno da dança, o gênero dionisiaco não se adapta às duas categorias e recomenda-se sua extinção por *não adaptação*.

Uma interpretação possível se baseia na lógica da pretensão e da eleição, tal qual no capítulo *Platão e Simulacro* da *Lógica do Sentido* de Deleuze. Nelas, dir-se-ia, sem obstáculos, que as danças dionisiacas representam de modo exemplar o elemento de exclusão produzido a partir do assim chamado método da divisão. Segundo a maneira com que vemos este método o mito não se encontra em posição de oposição à explicação dialética dos eventos. O mito oferece o modelo a partir do qual a espécie mais adequada será escolhida na diversidade que constitui um gênero. Elege-se, nos diálogos platônicos, o particular em pauta, tal qual o político, o amor ou a justiça a partir do modelo sugerido pela história declaradamente mítica. Dentre outras coisas, separa-se o verdadeiro do falso, procedendo de forma a não apenas posicionar vencedor e pretendentes, mas hierarquizar o universo dos pretendentes entre si. À primeira vista, a dialética platônica seria uma dialética da contrariedade mas, além da superfície de dicotomia caracterizada sobretudo pela idéia dos dois mundos, subsiste um processo de seleção e eleição cujo produto final levaria a dois resultados ou realidades deste mundo: cópias bem fundadas e simulacros. Nesta operação, as danças guerreira e pacífica disporiam de uma identificação noética com a idéia que denota virtude, enquanto a justa medida da coragem e da temperança, ao passo que os demais tipos se distanciariam, em grau de verdade, da coragem e da sabedoria em si.

Não é nosso interesse esgotarmos a questão de como uma interpretação deleuziana se aplicaria à expulsão das danças dionisiacas, pois aqui ela está como um exemplo interpretativo do tema da *exclusão*. Em nossa visão, a reserva das danças báquicas no cenário de formação da cidade nas *Leis* não está em primeiro plano, embora indicativa. E, portanto, aproximar-se de uma operação que denota inadequação das

³⁰ Cf. *Leis* VII, 815c-d. Texto grego, p. 94; tradução utilizada, p. 236.

báquicas aos únicos gêneros reconhecidos, ou reconhece-la, sutilmente, na formação do terceiro coro e suas necessidades terapêuticas, apenas nos informa um método em que a antítese do modelo político perpetrado representa uma exceção.

Vimos de que maneira o papel educativo da dança está caracterizado em *Leis*, particularmente no que se refere à prática de sociabilidade política, na qual o conhecimento dos princípios de ordem pré-racional passavam a ser assimilados pelos jovens, quando estes, na ação de cantar e de dançar, participavam dos coros sagrados. Quando adultos, estes homens e mulheres terão na dança um meio através do qual as imagens de virtude possam novamente ser vivificadas na memória, ou na memória do corpoZ.

Para o ateniense, atribuir um caráter educativo às danças apolíneas e suprimir a representação mimética das danças dionisiacas, se coloca como previsão do sentido de ordem na alma e no corpo político, através da atividade dos coros sagrados.

Neste capítulo mostramos que o princípio fundamental da dança, apolíneo, consiste na disciplina educativa do corpo e da alma, opondo-se àquele estado inquieto e desordenado da criança “fogo”, dionisiaca.

Sobre a questão da adequação ou inadequação ao quadro de danças “platônico” faremos uma abordagem “psicológica”. Deste modo, veremos que as danças de Apolo e Dioniso representam mimeticamente dois princípios ancestrais de movimento, associados às condições físico/mentais dos dançarinos, os quais propiciam até mesmo um plano extremado de oposição entre uma racionalidade clara e distinta, na execução dos movimentos, e, por outro lado, uma aparente dissolução da consciência e de descontrole nos movimentos.

Nosso próximo passo será mostrar que esta oposição exagerada dos tipos de dança está ancorada no princípio que rege a necessidade de harmonia entre as partes da *psiqué*.

CAPÍTULO II

PSIQUÉ

A raiz e a estrela

*A raiz diz:
“sou profunda”
a estrela ri:
“imunda”*

(Horas de Albuquerque, *Fios de desafios*)

2.1- A harmonia entre os movimentos de dança: *Timeo* e *Fedro*

Nesta seção apontamos os universos de referência dos protótipos divinos da dança, a partir das ligações entre a harmonia das partes da alma e os movimentos de dança.

Primeiramente, lembremos que a harmonia é um princípio divino que fora concedido aos homens para que estes conhecessem a alegria da ordem nos movimentos do corpo e da voz. Mas também é preciso ter em conta que, no mundo grego, desde os pitagóricos mas principalmente a partir de Platão, era comum o uso de termos musicais para se falar da vida política e moral.

No *Protágoras*, 324d, Platão já havia dito com grande ênfase que toda vida humana tem necessidade de ritmo e harmonia e na *República*, 430e, explicado que a temperança *sophrosyne* é uma certa consonância e harmonia entre as partes internas do gênero humano. Ora, se a vida humana virtuosa é pensada sob o paradigma da ordem, da medida, da proporção, do ritmo, da harmonia e da consonância, é óbvio então que uma vida humana sem virtudes deve ser concebida como submetida à desordem, à desmedida, à desproporção, à desarmonia e à dissonância.

Dentre as muitíssimas formas pelas quais, no *corpus* platônico, a harmonia será definida, duas representações das partes da alma humana, poderão nos mostrar em que sentido esta harmonia atua e denota a potência dos movimentos.

No diálogo *Timeo*, célebre fábula da criação do mundo na óptica de um artista plástico, figura denominada demiurgo, a criação dos mortais pelos deuses criados descreve o modo com que a raça dos homens foi formada, e, com ela, a descrição de partes da alma, fisiologicamente alojadas no corpo. Cada qual com sua razão de ser e disposta para um universo de ação.

A porção da alma (θύμος) que participa da coragem e da cólera e ambiciona a vitória, (eles colocaram) entre o diafragma e o pescoço, para ficar em condições de ouvir a razão (oriunda da alma imortal, localizada na cabeça) e a ela aliar-se, a fim de vencer, pela força, a tribo dos desejos (oriunda da parte imortal da

alma localizada no ventre) sempre que estes se recusem a obedecer à ordem de comando da cidadela.³¹

Assim, segundo Timeo, teríamos três espécies de alma alojadas em cada um de nós: uma alma imortal localizada na cabeça, uma alma mortal, no peito, e uma segunda alma mortal no ventre, precisamente entre o diafragma e o umbigo.

Nesta visão, as partes da alma se comunicam umas com as outras, no sentido em que suas porções estão alojadas no corpo. Neste exercício de proporção, entre vontades convenientes, e potencialmente conflitantes, o *θύμος* corresponde à única parte anímica que é capaz de se comunicar diretamente com aquelas que estão nos extremos, ora associando-se à alma imortal, ora à tribo dos desejos. Um delicado elo entre o céu e a terra, é portanto o homem, equilíbrio dinâmico entre as partes da alma.

Uma segunda imagem está em *Fedro* 15c-e, onde novamente a alma humana se apresenta entre partes distintas. Neste momento o personagem Sócrates a descreve tal qual a força natural e ativa que une um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro. O cocheiro representa a deliberativa que direciona o carro, aquela que, contudo, não teria força, sozinha, de levar-se para o local que se direciona. Os dois cavalos alados representam a força necessária para que a parte deliberante leve o carro ao destino do seu curso. Os cavalos, todavia não obedecem igualmente ao condutor uma vez que, entre eles, há um que não oferece condições de gerar continuidade às decisões do cocheiro e, pelo contrário, recusa-se a obedecer, interessando-se pelas imagens de beleza que contempla pelo caminho, fazendo-o somente mediante ao açoitamento que o leva à dor e, daí, o impele à obediência. Este cavalo, de olhos vermelhos, não reconhece no cocheiro a função de dirigente enquanto aquele que está ao seu lado acata-o com presteza e sem o intermédio da violência. Resultado: o cocheiro não consegue dirigir o carro sem ser forçado a desvios. Sócrates oferece esta explicação à sofrível e incompleta participação da alma humana no cortejo liderado por Zeus.

Nesta óptica, a parte dirigente é dirigente por excelência, sua deliberação opera na elevação da condição humana e no exercício da boa conduta e das boas práticas. A

³¹ Cf. *Timeo* 70a. PLATO. *Timaeus*. Opera Platonis, v. IX, trad. R. Bury, The Loeb Classical Library ; 1989, p. 69; PLATÃO. *Timeo*. Diálogos, trad. Carlos Alberto Nunes, vol. XI, col. Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980, p. 78.

parte que melhor representa a força vital dos apetites imprescindíveis à sobrevivência será também aquela *que não foge a nenhuma aventura*, seduzível por excelência. A intermediária, por excelência, será a parte da alma que se refere à coragem e ao medo, que ambiciona a vitória, e, principalmente, está em condições de aliar-se à razão, reconhecendo nela a que deve dirigir. E buscando conter os desejos irracionais daquela que não compreende a língua da razão, notamos que, nestas imagens apresentadas, o “mais baixo” e o “mais elevado” não falam a mesma língua.

Cada parte da alma, núcleo de vida ou fonte de movimento, em sua diversidade, participa do conjunto das vontades do indivíduo, eventualmente conflitantes entre si, por razão de terem diferentes interesses (guiar, ser guiado e gozar das belas imagens, por exemplo). Portanto, a harmonia, na diversidade do conjunto com que a alma humana é definida, pressupõe a superação de um conflito potencial mas, mais precisamente, uma relação de pertinência entre as vontades. O que afirmamos é que o equilíbrio necessário entre os desejos será sustentado, ou se preferir, será assegurado na medida em que existe uma relação de harmonia entre as partes da alma, e somente através dela.

Mas como isto se relaciona à dança? O que liga a harmonia entre partes da alma e as danças apolínea e dionisíaca ?

A primeira resposta a essa pergunta será dizer que a dança religiosa simboliza, aos olhos do espectador, a relação do dançarino com o princípio de harmonia que deve reger as suas disposições anímicas. Em seguida, que as partes da alma representam mimeticamente os princípios do movimento que regem as danças *apolínea*, *guerreira* e *dionisíaca*.

2.1.1 Danças de harmonia e de desarmonia

Inicialmente, a respeito da primeira asserção, o universo das danças é organizado a partir de uma classificação, segundo S. Curt,³² que divide os tipos de movimento em relação ao corpo do dançarino. Para este historiador da dança, todos os tipos de dança conquistam uma reformulação dos limites do corpo e uma liberação do inconsciente, todavia, os meios que tornam possível estes mesmos resultados, fazem a diferença.

³² SACHS, Curt. *Wold History of the dance*, W.W. Norton&Company, 1937, p. 25.

Movimentos harmônicos revelam danças harmônicas, movimentos de desarmonia, danças convulsivas. As danças harmoniosas são caracterizadas como sendo acompanhadas de exaltação, de exoneração da gravidade, e mesmo, mais objetivamente falando, por movimentos para cima e para frente.

As danças não harmoniosas serão acompanhadas por signos de mortificação da carne, cujas descrições são idênticas em todo mundo, segundo ele, correspondendo a um estado forçado de flexão e relaxamento dos músculos que faz atirar o corpo em selvagens paroxismos. Neste tipo de dança, o objetivo é perder o controle sobre as partes do corpo, completamente ou em alguma medida, de forma tal que a consciência pode desaparecer por completo. O autor assevera que estas danças aproximam-se mais do sofrimento que da atividade.

Segundo a divisão primordial dos tipos de dança, consideremos, em um primeiro momento que, na ação humana e em suas formas de mimese, mais ou menos corpóreas, a disposição de ordenar os movimentos e a disposição em atingir um estado anterior à ordem, passará sempre pelo crivo do desejável e poderá transpor as fronteiras do aceitável. Escolhe-se a ordem porque somente através dela algo poderá ser diferenciado da desordem íntima de toda consciência. *A ordem é superior à desordem*, assim pensou o demiurgo quando começou a criar o universo.

Contudo, é preciso jamais perder de vista que a oposição entre um plano ordenador de dança, em que os movimentos indicam a clarividência de uma consciência desperta e atuante, e, distantes deste patamar, as danças que indicam o descontrole dos movimentos, ao ponto máximo de dissolução da completa da consciência, não são senão *indicativos de dois princípios extremos que alimentam o movimento da dança* – segundo uma visão excessivamente lógica e racionalista do mundo, a qual se caracteriza pelas figuras da dança.

Deste modo, estariam aqui representados, por apolíneo, a aparência exterior de um controle de si e da observância às técnicas de movimento, e, por dionisíaco, o desejo de criação de uma nova ordem, sem a qual nada de novo apareceria ao olhar.

2.1.2 Universos de referência: verticalidade e simbologia

Por outro lado, a teoria da tripartição da alma se liga diretamente às fontes de movimento que, de modo simbólico e fisiológico, correspondem às danças religiosas de *Leis*. Esta correspondência se dará no plano da proeminência dos universos de referência, internos e externos, da representação mimética dos movimentos.

Deste modo, no plano interno da *psiqué*, as danças apolíneas serão regidas pelo princípio de inteligibilidade, as danças guerreiras, pelo princípio da coragem e, as danças dionisíacas, pela tribo dos desejos.

No plano externo, por sua vez, os universos de referência da representação mimética da dança serão os princípios ao mesmo tempo “primitivos” e “universais” dos movimentos provenientes da *observação* das evoluções dos astros celestes e da *percepção sinestésica* dos sentidos da terra.

Na dança *apolínea*, para que a proporção interna pudesse ser conhecida e perpetuada, atribuíram-se determinados gestos ao deus antropomórfico, gestos reverentes e ordenativos, praticados em cerimônias religiosas. Todavia, como estamos a dizer, a referência dos *gestos dignos dos deuses* provém, inicialmente, do movimento dos astros. O que dizemos é que as danças de harmonia são inspiradas pela observação do céu.

Determinadas passagens dos *diálogos* discutem, dentre outros assuntos de não somenos importância, a natureza e as evoluções dos astros celestes, denominados *dança*, *coro de dança* ou *coreografia*.

O coro de dança (*χορείας*) dessas mesmas divindades em suas respectivas revoluções, suas justaposições, avanços ou recuos das próprias órbitas; as que se tocam em suas conjunções e as que se opõem umas às outras, em que ordem cada uma delas passa pela frente ou por trás da companheira, ou como aquela se esconde da nossa vista, para parecer mais adiante e enviar aos homens

incapazes de raciocinar sinais e medos acerca do que tem que acontecer.³³

(...) a natureza dos astros, belíssima à vista, e que em evoluções e danças corais, mais belas e magníficas que todos os coros, trás a cumprimento aquilo que temos necessidade todos os seres vivos.³⁴

Neste sentido, e referindo-nos mais especificamente às citações, o filósofo escreve sobre movimento e natureza dos astros celestes e, com isso, nos fala um pouco da relação que os gregos tinham com o céu. O movimento dos astros *envia aos homens incapazes de raciocinar sinais e medos acerca do que tem que acontecer* e, num segundo momento, *trás a cumprimento aquilo de que temos necessidade todos nós seres vivos*.

O inteligível participa da natureza dos astros celestes na medida em que eles seguem sempre seu caminho, sem nenhum desvio, sendo esta também uma maneira de falar de sua beleza. Este caráter constante da natureza dos astros celestes irá nos interessar ao passo que as danças procuravam representar aquilo a que reverenciavam: uma fonte inteligível constante e ordenadora que diz respeito à vida de todos os seres. Em todo caso, tomar parte do cortejo dos deuses é sempre desejável, a menos que não se reverencie este princípio ordenador, visível e inteligível.

No início do livro VIII de *Leis*, o ateniense se encontra na tarefa de determinar a ordem das festas, a frequência, os deuses homenageados, os sacrifícios feitos e as cidades envolvidas, quando adverte:

Além disso, não será misturado o culto dos deuses subterrâneos com o das divindades denominadas uranianas, ficando devidamente separados os ritos respectivos. (...) É preciso que os guerreiros não manifestem aversão particular a essa divindade, porém a honrem como a mais benéfica para o gênero humano,

³³ Cf. *Timeo*. 40c. Texto grego p.84, tradução utilizada p. 45.

³⁴ Cf. *Epínomis*. 982e-983a, Diálogos, trad. Carlos Alberto Nunes, vol. XII – XIII, col. Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980, p. 432.

pois a união da alma com o corpo, sob nenhum aspecto é superior à separação, o que afirmo com a maior convicção possível.³⁵

Dioniso, no tocante à morte, é uma divindade especial, primeiramente entre os demais deuses gregos, pois ele é o único que morre, mas também entre os homens, posto que Dioniso renasce. Os mitos mais conhecidos que narram estes acontecimentos estão presentes no duplo nascimento do deus, como indica seu nome, *Diônisis* e no despedaçamento do seu corpo pelos Titãs. Provavelmente por razão desta memória seu culto envolve o despedaçamento de animais vivos.

Contudo, o *universo sensível de referência* da dança dionisiaca não se refere apenas a este aspecto mórbido, o qual se liga à recepção do corpo do morto e sua transformação em pedaços cada vez menores, ou ainda à morada ancestral de todos os mortos³⁶, das memórias perdidas e das ausências. Mas das presenças, das dádivas e do prazer do esquecimento. As palavras de Tirésias são apropriadas para compreendê-lo:

Existem para os homens dois princípios fundamentais. Primeiro a deusa Deméter ou a Terra, qualquer que seja o nome que se lhe dá. Ela é a nutriz, a potência dos alimentos sólidos para os mortais. Vem em seguida, mas igual em poder, o filho de Sêmele, que inventou e introduziu entre os homens o alimento líquido, a bebida extraída da uva: ela acalma as angústias dos pobres humanos quando se fartam do licor da vinha; ela lhes traz a dádiva do sono, esquecimento dos males quotidianos, e não há outro remédio para seus males.³⁷

Nestes sentidos, o esquecimento será prazeroso quando este esquecimento significar, de fato, uma libertação dos males. Este poder curativo atribuído aqui ao vinho

³⁵ Cf. *Leis* VIII, 828c-d. Tradução de Alberto Nunes, pp. 249-250.

³⁶ Veja-se, sobre a identificação de Dioniso com Hades, o fragmento 5 de Heráclito: “o mesmo é Hades e Dioniso.” *Apud* texto introdutório sobre a tradução de Jaa Torrano *Bacas* cf. bibliografia, p. 15.

³⁷ EURÍPEDES, *As Bacantes*. Versos 274-285, traduzido por Detienne e posteriormente por Carmem Cavalcanti, cf. bibliografia.

estende-se às danças extáticas e ao culto dos mistérios, onde a intensificação do prazer e da dor são temas centrais.

Será neste sentido que pensamos a harmonia das partes da alma, as fontes de movimento e seus universos de referência. O homem enquanto elo dinâmico entre o céu e a terra pode assumir como representação a imagem do dançarino conectado às fontes de movimento, fisiológicas e simbólicas, da *physis* e da *psiqué*.

2.2- Natureza dos movimentos: princípio, continuidade e equilíbrio

Nesta seção mostraremos uma leitura da dança a partir da união psico-física envolvidos na discussão sobre os tipos de movimento, em *Leis*. Nela, o movimento corresponde primeiramente à maneira com a qual uma alma se manifesta; neste sentido, pensamos a dança como a representação mimética desta manifestação universal, enquanto forma artística.

No livro X das *Leis*, empenhado em atingir o suposto erro dos filósofos da natureza em fundamentar o princípio do movimento (κινήσεως ἄρχη) a partir dos elementares, o ateniense expõe os tipos de movimentos existentes e desenvolve a teoria segundo a qual *aquilo que é movido por outra coisa jamais poderá gozar do papel que se atribui a um princípio*. Tem-se, com isso, o exame entre os dois tipos principais de movimentos: por um lado, *o movimento capaz de movimentar outra coisa mas que não se movimenta a si mesmo*, concernente àqueles do fogo, da terra, da água e do ar, e, por outro lado, *o movimento que sempre move a si mesmo tal qual a outra coisa*. Este último movimento, por anterioridade em relação ao outro, será *o que move a si mesmo*, o que é em si mesmo e por si mesmo, também denominado “alma” (ψυχή).

Segundo Vlastos, autor de *O universo de Platão*, para Platão o mundo físico não é responsável pelo movimento de si mesmo, apenas a alma possuía este poder de movimentar o corpo em que estava ligada. Esta concepção de alma não contém matéria física propriamente dita nem propriedades físicas-materiais, exceto a de movimento. O fogo, a terra, a água e o ar eram movidos um pelo outro sem que houvesse um motor primeiro no mundo físico. Deste modo, a alma não contém matéria física e não tem quaisquer propriedades da matéria física, tais como temperatura, densidade ou peso,

exceto uma: pode *mover-se*. Mas, mesmo na sua capacidade de locomoção, a alma e a matéria física diferem de modo radical. Para Platão a matéria física é sempre movida por algo que não ela mesma.³⁸ A alma, diferentemente, pode movimentar o corpo ao qual está unida e, através deste outros corpos *pelo pensamento e pela vontade*. Nesta acepção, a alma possui a propriedade física do movimento *per si*, isto é, de forma diferenciada, passível de ser percebida pelos sentidos, e possui de uma propriedade deliberativa necessária para mover a si mesmo.

Neste ponto, faz-se preciso nos aproximarmos da ação do dizer que leva a estas concepções de movimento. A anterioridade da *psiqué* em detrimento da *physis* envolve a substituição do termo empregado pelos filósofos naturalistas, a partir do momento em que o ateniense expõe a definição da essência do que entende por “*physis*” como uma espécie determinada de movimento.³⁹

Ora, não se trata aqui de realidades diversas mas de dois aspectos de uma mesma realidade, isto é, a *psiqué* enquanto *physis* e a *physis* enquanto *psiqué*, precisamente enquanto movimento que move a si mesmo e não, como os *physiólogoi* o compreendiam, movimento que é movido por causas exteriores.

Neste caso específico pensamento e vontade em ação demarcam o campo metafísico da dança. O princípio do movimento (κινήσεως ἄρχη) enquanto aquilo que move a si mesmo (τὸ αὐτὸ αὐτὸ κινεῖν) de que nos fala Sócrates no *Fedro*⁴⁰ o melhor dos movimentos enquanto aquele que é em si mesmo e por si mesmo (ἡ ἐν ἑαυτῷ ὑφ’ αὐτοῦ ἀρίστη κίνησις) de que nos fala Timeo no diálogo homônimo, bem como o princípio de todos os movimentos (κινήσεως) e primeiro aquele que move a si mesmo (τὴν αὐτὴν ἑαυτὴν κινεῖσαν), sobre o qual o ateniense nos fala em *Leis* X, 895b, são recorrências e reincidências a um importante conceito de alma através das quais a dança alcança imanência nos diálogos de Platão.

³⁸ *Timeo*, 49b-c (...) *o que denominamos água, ao condensar-se, segundo cremos, vira pedra e terra, e ao fundir-se e dissolver-se, esse mesmo corpo se transforma em vento e ar; o ar vira fogo quando se inflama, e, por um processo inverso, o fogo, contraído e extinto, retoma a forma do ar, como o ar, retornando a reunir-se e a condensar-se, vira nuvem e neblina, das quais outra vez, comprimidas ainda mais, deflui a água, para desta, de novo, sair terra e pedra.* Tradução utilizada, p. 54-55.

³⁹ Cf. *Leis*, X 892b.

⁴⁰ Cf. *Fedro*, 245d.

Contudo, a bipartição do mundo sobre essas categorias de movimento, embora privilegie o campo metafísico da dança, não poderá contemplar o sentido da proporção entre os dois aspectos de uma mesma realidade. Definimos a terceira abordagem dos vínculos entre a dança *psiqué* mediante o valor terapêutico do movimento e da superação da hierarquia da atividade teórica em relação à prática.

As conseqüências terapêuticas desta tese segundo a qual a natureza do movimento “por si mesmo” diferencia-se do movimento que é “por outra causa” começam a surgir quando as “molas metafísicas” do *pensamento* e *vontade* estão entrelaçados ao corpo humano, vivo, perecível e atuante.

Neste ponto, não vemos a negação dos apetites corporais como uma atitude característica nos diálogos, mas, em seu lugar, o cuidado medical no cultivo de uma louvável proporção entre *soma* e *psiqué*, por meio de movimentos compensatórios.

Vimos, anteriormente, as partes distintas da alma separadas pela extensão do corpo. Neste momento será de acordo com as concepções fisiológicas e psicológicas expressas por Timeo que abordaremos a prescrição medical de exercícios rítmicos para a saúde do corpo e da alma, indicada para o equilíbrio entre o exercício racional e o exercício corporal, vinculada ao circuito de movimentos internos e externos ao indivíduo.

No que diz respeito à saúde e às doenças, à virtude e aos vícios,
não há proporção nem desproporção de maior importância do que
a existente entre a alma e o corpo.⁴¹

Com estas palavras não temos mais a confirmação da superioridade do exercício intelectual em detrimento do puramente físico. Esta idéia recorrente na tradição neoplatônica se encontra aqui mais tênue em virtude de um cuidado médico enraizado no princípio de proporção entre as partes que constituem o humano.

Daí ser imprescindível àquele que se dedica ao aspecto racional o hábito disciplinado do exercício corporal. Ocorre o inverso sempre que o corpo é grande e

⁴¹ Cf. *Tim.* 87d. Texto grego, Pp. 326-328; Tradução utilizada, Pp. 96-97.

superior à alma dotada de pequena inteligência. Neste segundo caso de desproporção, o indivíduo deve cultivar a matemática, a música e a astronomia.

Todavia um meio é proposto para que ambos os perigos sejam evitados: não acionar a alma sem o corpo, nem o corpo sem a alma, de modo que se defendendo um do outro, corpo e alma consigam equilibrar-se e conservar a saúde.

Não poremos um inimigo ao lado do outro, para gerar no corpo guerras e doenças, mas associaremos um amigo a outro, a fim de que, juntos, cultivem a saúde.⁴²

Nesta argumentação, o personagem considera alguns tipos de movimentos no tocante à saúde. De todos os movimentos, (1) o melhor será considerado aquele que o corpo produz nele e por si mesmo, por ser o mais aparentado com o movimento do pensamento e do universo e dos astros celestes; (2) inferior a esse será o movimento produzido por outro agente, e (3) o pior de todos, o que provém de causa estranha e abala o corpo enquanto este se acha deitado e em repouso.

Este último será o movimento propriamente nocivo à saúde, contra o qual devemos nos proteger com exercícios compensadores, cultivo de sua totalidade dual. Sobre este, considera-se que o corpo é capaz de se aquecer e de se esfriar por dentro com as substâncias que entram nele, ou se resseca ou umedece sob a influência do exterior, e sofre os efeitos desse duplo movimento, muitas vezes é vencido e perece, quando se entrega a esta agitação uma vez em estado de repouso.

Associar a exigência de proporção entre os aspectos duais da constituição humana no tocante aos movimentos entre as partes do corpo e as partes da alma demonstra a exigência, no discurso de Timeo, de uma argumentação intuitiva e, sobretudo, de ordem da observação natural. Isto se mostra, sem dificuldade, na prescrição de *movimentos regulares* em prol de uma saúde equilibrada.

A figura da mãe e seu pequeno filho, em momentos diversos, permite o argumento pelo qual assinala a eficiência terapêutica incontestável do método. Veja-se, por exemplo, a exposição do ateniense⁴³, acerca das práticas indicadas para a formação

⁴² *Tim.* 88e. Texto grego, p. 240; Tradução utilizada, p. 98.

⁴³ Cf. *Leis* VII, 790c-e. Tradução de A. Nunes, p. 206.

das almas das crianças na primeira idade. Trata-se precisamente do movimento de ninar e de acalantar mediante o qual, nos braços firmes da mãe, o pequeno muitas vezes se acalma, abandonando o desagrado ao passo em que se permite uma atenção permeável ao deslocamento. De volta ao universo da ordem, onde tudo tem um tempo e um ritmo certo para o acontecimento, o ir e o vir, o bater e o bater novamente, o indivíduo repousa na tranqüilidade, a salvo de seu desagrado e sem mais causar transtornos: dorme.

Em *Timeo* 87d, o protagonista homônimo argumenta que devemos imitar o que denominamos a nutridora e ama do universo, esforçando-nos para que o corpo não fique nunca em repouso. Se o mantivermos *sempre em movimento*, e a cada instante imprimirmos certos abalos em suas partes, para defendê-lo naturalmente entre os movimentos internos e exteriores, é possível estabelecer alguma ordem entre as partes e as afecções que erram no corpo.

Por um lado, esses cuidados comuns, também encontrados em prescrições médicas e na educação dos jovens, fazem ver o valor estético do corpo, dentre outras coisas, e uma das faces da ginástica grega.

Uma das partes da dança se limita a imitar as palavras da Musa, sem nunca perder o senso de nobreza e liberdade; a outra promove os bons hábitos, agilidade e beleza dos membros e demais partes do corpo, por meio da flexão ou distensão convenientes, como movimentar cada um dentro do ritmo apropriado, que se difunde por toda dança e a acompanha exatamente.⁴⁴

Mas é preciso ainda lembrar que, a rigor, tanto na dança quanto na ginástica, a beleza que estava em jogo não se continha na bela forma alcançada, nos traços harmonizados, nos músculos consolidados. Estes eram, sem dúvida, mais que indícios significativos, todavia, entre os gregos, a beleza se estende na ação. E, pensando neste sentido, não seriam o ginasta e o dançarino os seres mais aptos e potentes a realizar, de modo explícito e imediato, *as mais belas ações* de superação das forças humanas? – *lançar mais longe, girar mais rápido, suportar mais peso, saltar mais levemente*.

⁴⁴ Cf. *Leis* VII, 814e. Tradução de A. Nunes, p. 234.

Naturalmente, a realização dos jogos e das danças não pode ser plenamente compreendida no exercício medical. Do mesmo modo, o ideal de beleza cultuado entre os gregos não consistia no único aspecto da dança entre os gregos.

Sobre a relação que se estabelece entre os movimentos de *soma* e *psiqué*, os princípios “imaterial” e “material” da dança são retomados na esfera da saúde. Nesta nova perspectiva, a distinção e a definição do que são e do que representam os princípios fundamentais da dança, pressupõem um cuidado de proporção entre as partes com as quais concebemos a totalidade das fontes de movimento. Portanto, não será enquanto associação de realidades que se repelem que o humano está aqui pensado, mas sim em sua totalidade conciliada; ou ainda, no exercício contínuo desta conciliação.

No capítulo anterior, havíamos suscitado uma visão de dança na qual os jovens experimentam a transcendência divina, em ritos iniciatórios, os quais conferem visibilidade aos deuses imaginados e renovação das perspectivas da ordem social. O ateniense de Platão busca na dança a primeira forma persuasiva de transmissão e interiorização de uma ordem social. Neste cenário, o objeto do ensinamento e o resultado de sua contínua reprodução formam uma bela metáfora entre a alma do jovem e o corpo social, no estudo da educação através da dança apolínea. Contudo, como pudemos abordar neste segundo capítulo, se as percepções pré-rationais do ritmo e da harmonia na dança educam a alma e o corpo dos jovens, na medida em que estes são dádivas das Musas e de Apolo, por outro lado, a espécie dionisíaca contrasta o paradigma da dança que se pretende instaurar. Isto se deve por razão de denotar, ao olhar dos legisladores, uma precária harmonia no corpo e na alma dos participantes, os quais serão identificados, primordialmente, com aquele estado originário de prazer e dor, sem mediação da razão, sintetizados no símbolo da criança. A irrequieta centralização em si mesma com que a criança é, dentre todas as criaturas “a mais intratável” torna o sentido das danças báquicas “de difícil compreensão”.

Neste capítulo, discutimos em que sentido os princípios apolíneo e dionisíaco da dança são descritos enquanto desdobramentos da alma, organizados segundo os referenciais interno e externo das fontes de movimento. Assim, a partir da teoria da tripartição da alma, a alma imortal humana liga-se à observação dos movimentos dos

astros e a sua representação mimética, associadas à inteligibilidade e à constância, e, “no extremo sul”, a parte irascível da alma liga-se aos sentidos mais prementes da terra: a necessidade de manter vivo o fogo interior, o qual comanda, as atitudes espontâneas da criança e os desejos violentos de prazer e de dor.

Deste modo, o contraste sugerido pela exceção das danças políticas projeta, algumas faces assumidas pelos princípios da dança religiosa de Apolo e Dioniso, as quais se comportam diferentemente na educação, na compreensão psicológica do dançarino e na representação. No próximo capítulo, nos demoraremos mais sobre a questão da representação mimética da dança e suas estruturas e convidaremos o leitor a pensar nos acordos e desacordos entre o conhecimento da medida e a visão, ainda turva, do intenso fluxo de movimentos, os quais não deixam transparecer exatamente as “belas figuras” da dança.

CAPÍTULO III

MIMESE

... o que é a dança? Um e outro de vós parece respectivamente sabe-lo; mas sabe-lo totalmente em separado! Um me diz que ela é o que é, e que se reduz àquilo que nossos olhos estão vendo; e outro insiste que ela representa alguma coisa, e que não existe então inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós. Quanto a mim, meus amigos, minha incerteza fica intacta!...

(Paul Valéry, *A alma e a Dança*)

No capítulo anterior, havíamos discutido a representação mimética da dança, sob um primeiro aspecto: no estudo das partes da alma caracterizamos as fontes de movimento em relação aos universos de referência, internos e externos da mimese e, neste sentido, apresentamos tipos de danças paradigmáticos, a partir daqueles referenciais de movimentos.

Neste momento, a representação da dança começa a ser abordada, particularmente em seu caráter histórico. Por exemplo: observemos as considerações tecidas por L. Séchan sobre a preeminência do aspecto *apolíneo* da dança grega.

Segundo o helenista, os gregos não ignoravam a face dionisíaca, orgiástica da dança, a qual apresentava movimentos excessivos, tumultuosos, desordenados, por exprimir uma petulância quase animal ou ainda, valendo-se do frenesi, levando a um delírio onde a personalidade humana era dissociada do corpo. Contudo, a dança antiga grega era essencialmente apolínea, o que diz ela ser medida, equilíbrio, luz, consciência e um bem entendido de bondade e de beleza de viver, e crescente alegria:

Para os gregos a dança não era normalmente concebida enquanto êxtase, mas mais propriamente como uma expressão completa da harmonia do ser dentro dos seus limites, expressando naturalmente e sem excessos os sentimentos bem aventurados da serenidade inerente à divindade que se manifesta em todas as formas da beleza.⁴⁵

Segundo nosso modo de ver, esta concepção da dança grega, em seu caráter *apolíneo* em muito se apóia nos *diálogos*, especialmente no que diz respeito a *Leis*, onde o tema da dança é mais longamente debatido; de modo tal que Platão, o autor dos *diálogos* pode ser considerado, sem reservas, também um historiador da dança.

Sobre esta questão, ampliaremos, momentaneamente, a perspectiva da dança grega antiga em exposição da representação histórica do fenômeno da dança grega. Não apenas para contextualizar as considerações do autor dos *diálogos* na formação do *verbete* “dança grega antiga” nem apenas para *situar* a questão da dança na cultura

⁴⁵ SECHÁN, Louis. *La danse grecque antique*, E de Boccardi, Paris, 1937, p. 86.

grega, mas, mais particularmente para suscitar outras relações entre dança e mimese, a partir das alternativas precedentes. De um modo geral, neste capítulo, nos concentraremos em abordar algumas características da representação mimética da dança.

3.1 Uma palavra dos historiadores

Platão é o autor que, dentre os antigos, conhecidamente oferece as informações mais ricas e mais válidas sobre a dança grega de seu tempo⁴⁶. Todavia, o tema da dança não apresenta uma sistematização imediata pela qual um plano de danças estivesse explicitamente consolidado. As referências são de tipos de danças diversas e muitas vezes os nomes das danças estão omitidos, restando as considerações algumas vezes conflitantes entre si.

O próprio termo grego relativo à dança – χορεία – adquire sentidos diferentes, ao longo dos *Diálogos*, podendo denominar (1) a dança circular ou bem uma melodia a ser dançada, um “canto de dança”, sendo o sentido (2) de “revolução dos astros”, que ele toma em seguida, ulterior à composição do *Timeo*. Nas *Leis* o termo é empregado em sentidos oscilando entre a primeira e a segunda acepção. Sendo notável que ele aparece principalmente nas passagens relativas à educação.

Em um sentido geral, nossa abordagem à literatura platônica privilegia os princípios fundamentais da dança, apolíneo e dionisíaco, na medida em que são constituídos mimeticamente. Todavia, a proeminência do caráter apolíneo da dança na literatura “platônica” (e a impossibilidade de superação completa do dionisíaco) estão afirmadas em diversos níveis de análise. Cabe, aqui, fazer uma indicação sobre a abrangência do tema, acerca da qual voltaremos, sempre que for necessário.

Neste modo, as duas explicações sobre a origem da dança apresentadas pelo ateniense nas *Leis*⁴⁷ estão em primeiro plano. Nelas, como vimos, a dança é vista como uma dádiva de Apolo e das Musas, e, secundariamente, atribuída a Dioniso num senso restrito. De acordo com a primeira visão, a prática da dança conduz à ordem tanto na alma quanto no corpo político. A segunda explicação foca-se, primeiramente, na origem

⁴⁶ MOUTSOPOULOS, Evagghélos. *La musique dans l'oeuvre du Platon*, Presses Universitaire de France. 2º ed. Paris, 1989, p.137.

⁴⁷ *Leis* II, 654d. Texto grego, p. 90; tradução utilizada, p. 52.

dionisíaca da dança maníaca, resultado da loucura que Hera introduz em Dioniso, sendo, em seguida, contestada. Neste ponto, o ateniense prefere concentrar a atenção na observação natural da criança, a qual se comporta *tal qual um louco*, movendo o corpo e a voz desordenadamente e, portanto, acusando uma origem *dionisíaca* da música e da dança.⁴⁸ Contudo, gradativamente inserida no corpo social, o adolescente já se desfaz de sua aparência insana, adquirindo o conhecimento do ritmo e da harmonia.

Para o ateniense a dança apolínea deve ser uma matéria obrigatória na *educação* dos jovens, um meio de aquisição do domínio, originariamente divino, do ritmo e da harmonia. De modo que, ao participar dos coros sagrados, o jovem aprenderia a melodia dos cantos e o ritmo dos movimentos corporais com os quais é beneficiado, individualmente e coletivamente. Esta exigência *educativa* em que o aspecto apolíneo incide é certamente o mais recorrente e concentra-se na formação do jovem cidadão. Deste modo, os coros de dança foram muitas vezes interpretados em um sentido oficializado, por razão das características religiosas e, notadamente, por sua função educativa, anteriormente atribuída à doutrina musical de Damon de Atenas.⁴⁹

Apesar do considerável apelo educacional nas *Leis*, o autor não deixa de considerar *o valor artístico* da dança. Neste particular, concede-se um julgamento estético alicerçado nos ideais de beleza e virtude com os quais se edifica a legislação da arte no diálogo.

Platão descreve também a dança tal qual uma parte da *ginástica*, e também outras, sendo a ginástica uma parte da dança. Sobre este ponto, e de modo geral, o uso racional da dieta e da ginástica retrata os gregos como amantes do corpo e de sua beleza, devido aos benefícios estéticos advindos de suas práticas constantes.

O conjunto de exercícios preparatórios para a dança também eram denominado “ginástica”, sendo correto dizer que a ginástica consistia naquela prática que auxilia o aperfeiçoamento dos movimentos do corpo, na direção artística do folgado das danças⁵⁰.

⁴⁸ Cf. *Leis* II, 672b-c.

⁴⁹ Aluno de Prodicus e mestre de Péricles, musicólogo o qual havia implantado um fundamento teórico sólido à música *trinitária*, baseado no significado político e nos efeitos éticos dos vários ritmos, também comentados no livro III da *República*.

⁵⁰ Esta ligação entre a ginástica e a propedêutica da dança pode ser encontrada em Platão, *Leis* II, 673a. Tradução de Carlos Alberto Nunes, p. 76.

Versa-se ainda sobre as *qualidades combativas* da dança na preparação do guerreiro⁵¹ e sobre as *qualidades medicinais* da dança no equilíbrio proposto entre *soma* e *psiqué*. Este último, envolve, essencialmente, os movimentos internos, das partes da alma e do corpo em relação aos movimentos provenientes do meio exterior, muitas vezes nocivos à saúde.⁵² No que toca ao aspecto mimético, os movimentos de dança aparecem muitas vezes vinculados aos protótipos divinos, mas também a determinadas atitudes gestuais.

Claro está, até o presente momento, que o filósofo oferece, em sua vasta obra, relatos históricos da dança, os quais, sem dúvida, fazem parte do mundo de seus personagens, de modo tal que podemos consultar nos diálogos de Platão, sem dificuldade, a importância política, espiritual e medicinal da dança, como pontuado e contextualizado no capítulo precedente.

Por outro lado, na perspectiva da historiografia, considera-se que a dança grega esteve associada a considerações cosmológicas, desde o princípio, constituindo-se uma importante expressão do sentimento religioso, uma manifestação ligada a ritos.⁵³

Havia um *lugar* garantido para a manifestação de dança nos festivais religiosos, nos ritos secretos dos Mistérios e na educação dos jovens, mas também nas competições artísticas, no treino militar e, ainda, em práticas médicas.

Dançava-se nas colheitas, nos casamentos e nos funerais, no dia de nomear as crianças e nas festas de vitória, depois do jantar de casamento, em procissões ao longo da cidade, nos sacrifícios de animais, e em rituais mágicos. Estas eram danças civis em que as pessoas comuns participavam. A encenação profissional da dança era apreciada especialmente nos simpósios, onde os dançarinos eram quase todos escravos ou estrangeiros.

Dentre *os tipos* de danças gregas mais mencionadas pelos historiadores, a mais famosa chamava-se *geranos*, uma dança noturna em fileiras, cujo nome deriva, provavelmente, da raiz *ger-* que significa “enrolar”. Havia também a espécie de dança guerreira, como a *pírrica*, gênero sob o qual são relatados homens, e também mulheres,

⁵¹ Cf. Platão, *Leis*, 796a.

⁵² Cf. Platão, *Timeo*, 87d.

⁵³ Uma afirmação de Luciano nos dá a medida exata do quanto a dança era importante para os gregos nas cerimônias religiosas: *não existe nenhuma iniciação (teletén) antiga sem dança*. LUCIANO. *Sobre a dança* The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass./London p. 15.

armados ou simulando lutas. A *partheneion* era uma apresentação de canto e dança encenada por moças. A *hyporquema*, uma viva combinação de música instrumental, canção, dança e pantomima. A *askoliasmos*, também designada “a ruidosa” era encenada na preparação do vinho. Finalmente, no culto de Dioniso, havia a selvagem *oreibasias*, também conhecida como “dança das montanhas”, primordialmente praticada por mulheres de quaisquer idades, as integrantes do *thíaso*.

Neste sentido, não há maiores dificuldades em considerar, provavelmente uma unanimidade, o significativo papel de Platão nas leituras sobre a cultura grega, o mesmo ocorrendo quando falamos da dança. Neste caso específico, contudo, a interpretação é especialmente elaborada segundo o pensamento imaginativo, que, de tempos em tempos, se apóia na materialidade dos documentos.

Dizemos isto, na verdade, porque pouco se sabe exatamente como dançavam os gregos, embora muito já tenha sido dito a esse respeito, desde os antigos. Documentos literários e iconográficos oriundos do período clássico, retratam largamente as danças, mas não conhecemos as *coreografias* propriamente ditas. Ou seja, as obras especializadas não estão autorizadas a definir quais seqüências de gestos formavam danças, mesmo quando têm à mão uma quantidade significativa de documentos descritivos sobre a dança grega, oriundos da iconografia e da literatura.

Há duas obras, sobre a dança grega que exemplificam o jogo de representação com que da dança grega.

Maurice Emmanuel⁵⁴ compôs um estudo analítico a partir de um número exaustivo de figuras dançantes, provenientes do âmbito iconográfico. O método comparativo do autor propõe a reconstituição de um vocabulário sistematizado de posições do corpo e passos de dança a partir dos quais se pudesse identificar o gesto característico do *squémata*.

O autor defende continuamente ser o ballet clássico uma forma derivada da dança grega, dadas as semelhanças demonstradas por desenhos e fotografias. Em Emmanuel, a realização de um determinado movimento comum às aulas de *ballet*, e também representado na cerâmica antiga, por exemplo, leva-nos a crer que o dançarino grego

⁵⁴ EMMANUEL, Maurice. *The Antique Greek Dance after escultured and paited figure*, Tradução do francês Harriet Jean Beasley, New York, John Lane Company, 1916.

representado não teria alcançado um resultado cinético tão preciso quanto aquele possível ao bailarino do século XIX. Em contrapartida, o gestual da representação pictórica revela *algo* do ponto de vista teatral que não tem mais lugar no Bailado de sua época. A título de conclusão, a dança francesa é considerada tecnicamente superior à grega, ao passo em que o aspecto dramático da dança grega, insuperável.

Em 1965, Germaine Prudhommeau lança uma nova versão de *La danse greque antique*, dedicando sua nova obra a Emmanuel. Aqui, não mais o *ballet*, mas sim a dança espanhola figurará como a mais próxima da dança grega, dentre as atualmente conhecidas. De certo modo, esta escolha já estaria esboçada no aspecto dramático ressaltado pelo preceptor, mas também se sustenta em decorrência dos estudos iconográficos sobre o uso dos instrumentos na ação dramática.

Apoiado nos avanços que Emmanuel conquistara a partir do *corpus* iconográfico, neste novo trabalho, é acrescentada uma visão mais ampla e aprofundada dos textos gregos. A autora reúne um número relevante de citações oriundas da literatura grega sobre o tema da dança e os confronta de modo a mostrar que, embora as coreografias propriamente ditas não sejam passíveis de determinação exata e que os relatos sejam muitas vezes conflitantes na definição dos tipos, os nomes das danças gregas antigas são originados de palavras que indicam o seu ritmo, elemento imprescindível para a constituição das coreografias.

Segundo ProudHommeau, não se deve, nem se poderia, abrir mão da imaginação para recriar a dança grega, quando diante de textos e imagens que as descrevem pois as releituras da dança pressupõem um jogo representativo particularmente *aberto* à dinâmica do movimento, a partir do ritmo determinado.

De um modo geral, através de suas teses, os historiadores da dança nos informam sobre os usos e os tipos da dança, em épocas e regiões mais ou menos específicas, e pontuam, preliminarmente, algo que se mostra nitidamente em *Leis*: o pensamento sobre os significados da dança grega antiga perpassa o conteúdo social, político, artístico e religioso.

Como podemos ver, apesar da abrangência do fenômeno da dança na cultura geral, bem como da pluralidade de representações, as dificuldades em definir as coreografias propriamente ditas não são superadas, senão pelo interesse dos autores das

obras especializadas em atribuir características “gregas” a danças atualmente conhecidas. Em verdade, não seria, de fato, viável, em um estudo sobre dança, nos desvencilharmos de comparações com os movimentos vivos dos dançarinos.

Portanto, neste sentido, os movimentos de dança são reconstituídos na visão particular de cada autor, através da qual cada um deles contribui mais significativamente: o alcance epistemológico da dança grega consiste em um jogo de representações, balizados na documentação historiográfica, através da apresentação e da interpretação das imagens e dos textos que as descrevem. Este consiste em um importante aspecto do jogo das representações, especialmente sensível no estudo da dança grega antiga.

3.2 A representação mimética da dança em *Leis*

Visto de um modo um pouco mais analítico, o belo na dança, mediante operações miméticas significa que existem quatro elementos primordiais a considerar: primeiramente *o imitado*, que é a referência da imitação, em segundo lugar, o que se imita, *o produto de uma imitação*, em terceiro, quem imita, o imitador ou *intérprete* e, finalmente, (4) *o modo, a técnica ou a maestria* com que a imitação é feita.

Neste preâmbulo, em *Leis*, o traçado das correspondências indica duas respostas para *o que* a dança representa mimeticamente: palavra e gesto, ou discurso e atitudes “virtuosas”.

Quando alguém fala ou canta não se conserva quieto ao imitar os sons. Toda a arte da dança (*orkéstikós*) nasceu da imitação de palavras por meio de gestos.⁵⁵

Naturalmente, o gesto de dança, terá de denotar atitudes louváveis, de acordo com o significado das palavras referidas. *O produto* da mimese será, neste contexto, o efeito educativo, em prol do bem comum.

⁵⁵ Cf. *Leis* VII, 816a.

Outro importante aspecto desta tendência em disciplinar através do gesto consiste em compreender o produto da representação mimética aliado, necessariamente, ao sentido de prazer, o qual deve servir de sustentáculo ao moralmente belo, posto em primeiro plano.

Neste ponto, nos aproximamos novamente do texto para apontar em que sentido o gesto virtuoso e o elemento do prazer são apresentados e estão relacionados:

3.2.1 O gesto

Em *Leis* II 654c, após atribuir a invenção da dança aos deuses, o ateniense afirma ser bem educado quem está em condições de dançar e cantar bem. No passo seguinte, não mais bastará a prática satisfatória da dança e do canto, é preciso cantar coisas belas e executar belas danças.

Em 654c, o personagem apresentará três exemplos de indivíduos no tocante à educação dos coros: (1) quem conhece a beleza das coisas belas e a fealdade das feias mas não se comporta de acordo com este conhecimento; (2) quem consegue dar expressão satisfatória, por meio da dança e do canto, mas é incapaz de se satisfazer com o que é belo ou revelar aversão ao que é feio; e (3) quem se mostra deficiente tanto na execução do canto como na dos movimentos do corpo e na sua concepção mas revela aguçado sentido do prazer ou da dor, com predileção ao que é belo e aversão a tudo quanto é feio.

Estes três serão, nas palavras de Clíncias, tipos muito diferentes à luz da educação. Para o ateniense, é preciso possuir o próprio conhecimento do belo na arte do canto e da dança, para se saber reconhecer quem é e quem não é bem educado. Caso contrário, eles próprios não serão capazes de perceber em que consistem as diretrizes da educação.

Neste sentido, em 654e, o ateniense propõe aos amigos investigarem, como procedem os cães no rastro da caça, à procura do belo nos gestos e na música, nas danças e nos cantos. Mas, afinal, pergunta o ateniense, em que consiste a beleza dos gestos e da melodia?

O personagem irá se aproximar da resposta com outra pergunta: a postura e as palavras de um indivíduo corajoso numa situação de premência serão iguais a de um

covarde em semelhante situação? Clíneas responde ao ateniense que até mesmo na cor elas diferem. O ateniense, então, expressa não ser preciso o uso de linguagem figurada, como o fazem os mestres dos coros, posto que na música há lugar garantido para o gesto e para a melodia, posto que harmonia e ritmo são a base da coregia. Neste sentido, prossegue, podemos falar de melodia e figura de belo ritmo, ou bem harmonizada e dizermos, com propriedade, que são belos os gestos do corajoso e feios aqueles do covarde.

Para não mais se alongar, neste assunto, o protagonista considera:

(...) são belos todos os gestos próprios para dar expressão à virtude da alma e do corpo ou a qualquer uma de suas imagens, e precisamente o contrário disso as que dão expressão ao vício.⁵⁶

Como visto neste exemplo, uma definição puramente estética acerca do belo é suplantada pelo julgamento moral em relação a uma atitude que se contextualiza. Nesta operação dialógica, a excelência moral oferece uma imagem, do corajoso sob pressão, para que a arte possa dela se valer no universo do que é próprio para ser representado. Muito longe de encontrar em que consiste a beleza dos gestos na dança, o ateniense nos oferece uma imagem digna de representação mimética. Será com base em imagens como estas, imagens de virtude moral, que as produções artísticas são balizadas e estimadas.

3.2.2 O elemento do prazer

No seguinte trecho do livro II, 667, em que *a qualidade primacial da arte* é introduzida pela metáfora do alimento, o prazer sentido na degustação do alimento será ponderado como sendo um elemento secundário à inteireza e à utilidade que bebida e comida têm em nos sustentar e em contribuir para nossa saúde⁵⁷.

Todavia, o desdobramento do argumento se direciona não mais ao alimento, mas àquilo que se afigura como o alimento substancial da alma: o conhecimento. A atração e o deleite vêm em segundo plano em relação com a verdade.

⁵⁶ Cf. *Leis* II, 655b. Texto grego, 94; tradução utilizada, p. 54.

⁵⁷ Cf. *Leis* II, 667b-c.

(...) a inteireza dessa espécie de obras (artes de imitação) consiste na perfeita semelhança com o objeto imitado, tanto em relação à quantidade, quanto à qualidade, não em relação ao prazer.⁵⁸

Esta convicção de verdade, segundo o ateniense de Platão, é o que confere ao conhecimento autenticidade e vantagem, nobreza e a beleza.⁵⁹ Portanto, nesta desconfortável convicção entre a superioridade do útil no tocante ao belo, – e, com ela, a tentativa de justificação de todo desgosto que pode acometer aos discursos nos quais se pretendem dizer a verdade – reside uma referência ao conhecimento metafísico no belo, que rege o discernimento das artes de imitação. O artifício do prazer, não é mero coadjuvante, mas elemento secundário:

Só se pode recorrer ao prazer como critério de julgamento nas coisas que não comportam utilidade nem verdade nem semelhança, e que também não causam dano algum, mas são procuradas apenas pelo atrativo próprio dessas qualidades que poderíamos muito bem denominar prazer, quando nenhum desses elementos se lhes agrega.⁶⁰

O fundamento do prazer a partir do qual as composições musicais dispõem de capacidade para educar as pessoas, desde a tenra infância, consiste em um artifício, jamais como um resultado final em si mesmo, e raramente como critério valorativo. Todavia este artifício é fundamental para que a transferência seja realizada. Neste passo, a representação deve ser feita a partir do substancial.

A imitação correta é a que reproduz, com fidelidade, a grandeza e a qualidade de algum objeto.⁶¹

⁵⁸ Cf. *Leis* II, 667d.

⁵⁹ Cf. *Leis* II, 667c.

⁶⁰ Cf. *Leis* II, 667e.

⁶¹ Cf. *Leis* II, 668b. Tradução A. Nunes, p. 70.

A citação, acima, expressa de maneira inequívoca, o sentido que julgamos mais apropriado à mimeses em *Leis*. Nela, a proporção interna do objeto da mimese já se encontra assegurada na *grandeza* e na *qualidade* pelas quais o objeto será digno de imitação. Reconhecer o belo, tarefa atribuída aos legisladores, será a condição necessária para o julgamento da ação mimética que deve de (re)produzir com fidelidade a dança e os cantos, a música e os poemas.

Neste particular, a representação mimética do dançarino não é considerada em separado daquelas do músico, do cantor, do poeta, mas em um conjunto harmônico. Contudo, como já o mencionamos acima, somente o legislador poderá saber se a imitação é feita de modo correto, pois o conhecimento do belo e, portanto, das operações miméticas, é um conhecimento exclusivo dos velhos sábios. Há em *Leis* apenas insinuação do que venha a ser o belo.

Mas (digna de atenção) apenas a (música) que, pela imitação, se aproxima do belo.⁶²

3.2.3 Os *Squémata*

Neste ponto vamos retomar as *figuras da dança* que se deixam mostrar no livro VII de *Leis*. Este assunto havia sido tocado na seção do capítulo anterior, sobre a delimitação das danças dionisíacas da cidade.⁶³ Naquele momento, não nos ativemos à questão da mimese pois tínhamos em foco a exceção das danças políticas, caracterizada por uma espécie de esquecimento de si, ou perda do auto-domínio, com que o dançarino dionisíaco aparece aos olhos do ateniense.

No que diz respeito às figuras que serão analisadas, não devemos esquecer que a beleza constituía, no período clássico, um dos critérios de um julgamento moral. O

⁶² Cf. *Leis* II, 667b.

⁶³ As danças báquicas são as danças próprias das bacantes e dos bacans, isto é, daqueles que cultuam o deus Baco, isto é: Dioniso, manifestando-se no caráter de seu deus. Sobre os diversos nomes de Dioniso, na Tragédia de Eurípedes *As Bacantes*, Dioniso é também chamado Brômio.

termo *kalós kagathós*⁶⁴, designa ao mesmo tempo aquele que é belo e bom, e era o que mais se assemelhava ao perfeito homem e a própria figura das divindades antropomórficas que garantiam, em última instância, um caráter sacro do corpo.

Se, em um homem, um belo caráter de alma coincide com um exterior cujos traços se acordam e convém a este caráter, porque eles participam do mesmo modelo, não é o mais belo espetáculo para quem o puder ver? ⁶⁵

Conceber a beleza e a excelência como aspectos diferentes de um mesmo modelo consiste em um outro modo de se ter em conta o papel do gesto de dança, o qual representa, dentre uma variedade finita, a virtude da alma e do corpo.

O personagem ateniense atribuirá um sentido marcadamente civil às figuras da dança. Retomemos a passagem da expulsão das danças báquicas⁶⁶, observando melhor as figuras envolvidas. No quadro geral são admitidas dois tipos de danças: *σεμνός* e *φαῦλον*. Dentre as *sérias* constam a dança da guerra, *pírrica*, e a dança da paz, *emmelia pacífica*; dentre as *banais*, figura a dança que provoca o riso, isto é, a comédia. O personagem exclui as danças báquicas do cenário de formação da cidade posto que não se deve considerar danças que derivem seus nomes de figuras como ninfas (mênades), Pan e silenos e que imitem pessoas embriagadas, no ato de celebrações sagradas como purificações e iniciações.

As danças *sérias* representam mimeticamente corpos belos, os quais tendem à nobreza de caráter. Uma vez designados os corpos harmoniosos, ora em representação mimética de almas generosas empenhadas na guerra e nos trabalhos pesados, ora, de almas sábias na prosperidade e nos prazeres comedidos.

⁶⁴ Sobre este ponto Teslaar nos chama a atenção para a aparência física do Sócrates histórico. E para uma geração sofisticada como a da época, a beleza de um Sócrates que esconde sua aparência de Sileno, permanece para o grego alguma coisa de paradoxal, uma espécie de contradição nos termos, uma dessas exceções que confirmam a regra. TEESLAR, A. P. van. “Le corps antique” in *Analyses & Réflexions sur Le corp*, volume 2, Paris, Ellipses, 1992, p. 17.

⁶⁵ *República*. III, 402d. PLATO. *Republic* books I-V. Opera platonis, trad. P. Shorey. The Loeb Classical Library ; 1999, p. 260; Platão. *República*. Diálogos. Trad. Carlos Alberto Nunes, Col. Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980, p. 144. Ver também sobre este tema *Tim.* 87d.

⁶⁶ *Leis* VII, 814e. Texto grego, p. 878; tradução utilizada, p. 235.

Pírrica (πυρρίχη)

As danças de guerra recebem o nome de uma dança guerreira específica, *pírrica*, na qual os executantes agem como quem evita golpes, provenientes de toda sorte de armas, com torções e agachamentos. Seus movimentos de defesa se elevam à esfera do ataque, no lançamento de flechas e dardos e no cumprimento de representar cada espécie de golpes direcionados com precisão.

O que há de certo nesta tensão muscular (...) é conservar a retidão das linhas no conjunto dos membros do corpo.⁶⁷

Emelia pacífica (ἐμμελλείας)

Dança de paz que passa a designar o gênero. Sua representação mimética deixa transparecer a sabedoria de uma alma, comedida nos prazeres, em tempos de benesse, seja em sua versão mais vivas, tal qual quando escapamos de dificuldades ou perigos, seja em sua versão menos intensa, quando se conserva ou se aperfeiçoa uma felicidade preexistente. Enquanto a dança de guerra denota a necessidade de proteção e de ataque, a dança pacífica representa um estado de harmonia interna em que não é preciso lutar contra um inimigo, mas celebrar um tempo de prosperidade, com serenidade e, sobretudo, comedimento.

A dança da Musa não belicosa (...) forma um gênero único nascido do sentimento de bem-estar.⁶⁸

Como foi visto, os gestos de dança *sérias* representam ora o ímpeto da luta, no treino na coragem necessária às circunstâncias de guerra e de trabalho pesado, ora representam serenidade e parcimônia nos prazeres.

⁶⁷ Cf. *Leis* VII, 815b. Tradução de C. A. Nunes, p. 235.

⁶⁸ Cf. *Leis* VII, 815d. Tradução de C. A. Nunes, p. 236.

Comédia (κομῆδία)

As danças bufônicas imitam mimeticamente corpos e almas feios os quais são capazes de provocar risos. Para o ateniense, as danças que fazem rir não podem, naturalmente, ser sérias, devendo-se o cidadão evitar executá-las. Por outro lado, o personagem considera que quem frequenta esses tipos de dança poderá ter em seu proveito o discernimento do que venha a ser os assuntos mais sérios, por oposição aos risíveis

Não é possível conhecer o sério sem ter experiência do ridículo.⁶⁹

Báquicas (βακχικός)

As danças do deus do vinho não são risíveis, não preparam para a dureza da guerra, nem tampouco representam a sabedoria da medida nos prazeres. Deste modo, os tipos de danças que a este se assemelham serão de difícil compreensão, do ponto de vista tanto da representação mimética das danças políticas quanto das bufônicas.

De acordo com este caso de figura não autorizada, o paradigma de uma consciência alterada está refletida na debilidade do corpo em se mover, descrita na representação mimética de pessoas embriagadas presidindo ritos sagrados. A imagem do corpo o qual se equilibra com dificuldade, do indivíduo trôpego, utilizado pelo personagem platônico, oculta, contudo, as ações mais vívidas com que os seguidores de Dioniso normalmente representados. As figuras do *tíaso* não andam, pé ante pé, nem falam, articuladamente, mas preferem saltar⁷⁰ e cantar, quando seu deus neles se manifesta.

A preocupação central das figuras de tipo solene está em representar, dignamente, as funções civis mais convenientes às situações extremas de guerra e de paz, o que denota, neste caso, figuras de ímpeto guerreiro e figuras em que a justa medida da suavidade do prazer que se cumpre dentro de seus limites. No grupo das

⁶⁹ Cf. *Leis* VII, 816e. Tradução de C. A. Nunes, p. 237.

⁷⁰ *Por meio de Dioniso saltitante, o pé (poûs) encontra o verbo pular (pêidân) e sua forma “saltar de longe” (ekpêdân) que é o termo técnico do transe dionísíaco.* Cf. DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*, tradução Carmem Cavalcanti, Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p 83.

danças bufônicas a figura representada não atende às exigências das belas formas nem das belas atitudes, destinando-se a provocar o riso e a compreensão do ridículo.

Os *squémata* designam, em todo caso, as figuras da dança, cujas representações serviam de modelo de atitudes, igualmente boas e belas. Sua atuação, contudo, abrange um contexto mais amplo de confecção e manutenção de modelos fixos de reprodução das práticas artísticas, o que confere outra face da predominância do caráter apolíneo da dança: sua representação pictural. As figuras, os *squémata*, pressupõem um retrato da dança pois, a princípio, ele só vem a existir a partir do momento em que uma determinada postura foi “captada” e fixada de tal modo que, posteriormente, pôde se tornar uma referência às práticas.

Esta capacidade simbólica, todavia, não está limitada às práticas corais, nem às representações da dança na pintura e na escultura, embora esteja aí a sua primeira determinação. Em um segundo momento, a referência passa a ser um símbolo que imprime o ritmo às práticas de dança, de pintura, de escritura, de pensamento...

O interessante é perceber que a adoção deste “fixar das figuras” é particularmente significativo justamente na dança. Digo isto porque a dança evidencia de um modo extremamente imediato as determinações impostas às ações de beleza em detrimento às inumeráveis possibilidades de realização dos gestos.

De fato, a dança grega, em sua realidade artística, havia sido amplamente retratada nas artes plásticas apresentando, em alguns aspectos de sua representação, referências de dança e, a partir delas, do portar e do agir.

A arte egípcia, neste ponto, representa um modelo de imunidade às inovações, que pudesse assegurar a manutenção de um mesmo repertório de figuras da dança.

É preciso dizer que *Leis* consiste em um diálogo bastante peculiar no que diz respeito ao referente da mimese. O plano da idealidade é, aparentemente, suplantado por necessidades civis mais prementes, que transparecem nos gestos de dança, menos identificados com os gestos divinos e mais caracterizados com a virtude política.

Haveria ainda outras considerações miméticas envolvidas na arte da dança. Em *Leis*, todavia, a correspondência noética entre a idéia de beleza e a representação mimética é apenas sugerida, pertencendo ao conhecimento exclusivo dos legisladores, juízes das composições poéticas em geral. As especificidades geridas a partir de

correspondências entre planos de excelência mais ou menos ideais e as formas artísticas, encontram-se, discretamente, sugeridas, como na exortação da Musa correta em detrimento da mais agradável.

Neste ponto, tendo apresentado, primeiramente, os *squémata* do quadro de danças “platônico”, isto é, algumas das imagens de virtudes, ou de excelência moral, com que o ateniense apresenta a questão mimética da dança, podemos ver que o argumento da representação mimética da dança reassume antigos vínculos com a virtude civil e o prazer não substancial e conceitua a dança como manifestação do corpo, originariamente, a partir de uma narrativa verbal, isto é, provinda da palavra.

Neste sentido as operações miméticas incidem diretamente nas palavras que são representadas através dos gestos, o que alude a uma concepção de dança na qual gesto e significação estabelecem uma correspondência unívoca.

Nosso próximo passo será pontuar determinadas considerações sobre as operações miméticas da dança.

3.3 Dança retratada

Em sua leitura sobre o tema da mimese⁷¹ em Platão, Henry Joly comenta, em sua obra *Le Renversement Platonicien*, a diversidade de sentidos assumidos pelo termo, na obra deste filósofo. Nós acompanharemos sua leitura e a partir dela, discutiremos as relações pertinentes ao nosso tema.

Primeiramente ele considera que as categorias do modelo e da cópia são os elementos da hierarquia paradigmática e mimética que constituem o sistema da essência e de suas reproduções. As artes e belas artes não se satisfazem mimeticamente, cada uma na sua condição, em reproduzir a essência, produzindo-a, então, metaforicamente, quer dizer, genealogicamente, lhe conferindo deste modo as estruturas da mimese.

Examinando o livro X da *República*, o comentador verifica que Platão faz freqüentemente o procedimento da mimeses.⁷² Ora, distinguindo entre o “*phytourgos*” que *faz ser* a essência – o próprio deus que criou o leito ideal único –, o demiurgo que

⁷¹ Joly, Henry. *Le Renversement Platonicien*, J. Vrin, Paris, 1994, p. 46.

⁷² Cf. *Res.* X 595c e seguintes.

produz a coisa *segundo* a essência – o artesão que fabrica leitos – e o imitador que reproduz não a essência, mas *reproduz a aparência* da coisa – o pintor de leitos.

Não obstante, Platão utiliza ainda o conceito de imitação para estruturar as três instâncias da hierarquia: fazendo-o ele organiza, ao lado da representação do *phaenomenon* e de *fantasma*, a possibilidade de uma imitação da “verdade” e da *realidade*.

Surge neste momento a primeira dependência explícita entre operações miméticas e as artes da representação. O artesão produz com “os olhos fixados sobre a idéia” do leito, de acordo com uma expressão que, na linguagem da pintura, designa sempre a referência ao modelo. O leito fabricado entreterá com o leito ideal as relações de semelhança e, toda semelhança do artefato acusando uma dessemelhança, relações de mínima proporção e de mínima clareza. Neste ponto, para prevenir as objeções respectivas do terceiro homem e dos dois originais, Platão nos apresenta a idealidade sob as categorias da unidade, da unicidade e da singularidade. Logo, o que Platão designa tão freqüentemente sobre as determinações “idéticas” da permanência da identidade per si e da unicidade, toma sua origem nessa particularidade que a coisa original tem de ser ela mesma em oposição à infinidade das reproduções possíveis. A idealidade platônica remete então, como a uma de suas origens, à originalidade do modelo. Portanto o “em si” é, por um de seus sentidos e entre outras transformações, uma transposição ao plano da verdade, da identidade e da autenticidade, dessa propriedade que tem o original de ser verdadeiramente existente, vivo e singular.

Logo, existe uma determinação na “ipsidade” que não pertence senão ao modelo, jamais à cópia. Sendo ainda provável que, dentre as características da essência, unicidade, identidade, intemporalidade, estabilidade, características freqüentemente retomadas e salmodiadas no que se chamou “as litâneas das Idéias”, é a característica da ipsidade é mais determinante. É ela, em todo caso, que comanda à da unicidade.

Joly retoma a dependência de uma produção de imagem específica na concepção das operações miméticas, quando afirma que aquelas características são incompreensíveis se não são referentes às categorias do *original* e do *retrato*, assim como às estruturas da semelhança e da dessemelhança sob as quais elas repousam.

Assim falou Joly. E, em seu comentário suscitou uma ligação bastante significativa na qual a representação se reporta às figuras da dança, no plano das operações miméticas.

Consideramos pertinente considerar que o paradigma do modelo e da cópia não se deixa compreender plenamente se não recorrermos à arte do retratar. Esta preponderância do aspecto figurativo na metafísica platônica confere também ao *squémata* seus mecanismos de conservação das figuras. Mas como pensar a dança neste preciso espaço pictural da arte do retrato, entre a unidade da natureza e a variedade da técnica?

Primeiramente, de um modo próprio, a teoria mimética em Platão pressupõe uma iconografia da dança. Ao menos, da relação entre o retrato e o original resultará em efeito bastante especial à arte da dança: a síntese de uma imagem fixa, bela e socialmente conveniente. Este singelo paradoxo de uma representação estática do movimento em uma imagem reflete a proeminência das figuras na concepção do que vem a ser a dança.

Todavia, o ponto mais alto desta ligação entre movimentos de dança e artes plásticas reside na idiossincrática leitura feita pelo autor dos diálogos sobre a arte egípcia.

As composições poéticas deveriam ser avaliadas (ritmo, melodia e letra) antes de serem aceitas na cidade tal qual ocorre no Egito onde não é permitida inovação nem nas formas nem na mímica.

73

Platão se admira por uma técnica onde não há variação.

(...) que se passou do decurso no período que vai do século V ao meio do século IV antes de nossa era? Qual é a transformação, a evolução, sem dúvida rápida, sofrida pela dança, porque, mesmo nos diálogos platônicos, uma confusão seja produzida sobre o sentido exato deste termo especial, empregado para designar duas

⁷³ *Leis* II, 656c. Texto grego, p. 100; tradução, p. 55.

noções aparentadas, certas, mas entretanto bem distintas uma da outra?⁷⁴

A resposta de Montsopoulos aponta para profundas transformações no universo artístico da Grécia, transformações estas que Platão estaria, a seu ver, de certo modo, reagindo com rejeição.

Lentamente amadurecida no decurso dos dois séculos precedentes, a *orquéstica*, encontraria na Grécia do início do século V, a mais alta perfeição, ao lado da pintura, da escultura e da música. Damon de Atenas havia implantado um fundamento teórico sólido à música *trinitária* nesta mesma época. Contudo, dois fatores ameaçariam esta concepção pacífica e política da dança: por um lado, o afastamento da dança “apolínea” dos seguidores de Damon nas manifestações públicas não oficiais, onde as danças dionisiacas passavam a atuar mais livremente, e, por outro lado, a consagração oficial do drama satírico, enquanto a quarta obra das tetralogias. Todavia nenhum destes fatores é considerado por L. Moutsopoulos. O principal motivo responsável por esta *revolução da dança* seria a consagração de novos princípios de criação artística que abandonavam as antigas formas, ou, se preferir, um impulso mais decisivo e extenso por parte da educação artística.

A pesquisa pelo refinamento na expressão começa a ser aprofundada por meio da virtuosidade e com ela os coros de simples cidadãos começam a cair em desuso ao passo que a dança vai se tornar cada vez mais o apanágio de profissionais. A poesia tende a se separar da música e da dança, elas próprias logo dissociadas.

Eis uma interpretação histórica da dança que se propõe explicar não apenas o papel educativo que a dança desempenha nas *Leis*, mas, com ele, também o repúdio às inovações e a necessidade de normas oficiais para as práticas.

O significativo silêncio do ateniense sobre as danças teatrais consiste em um ponto a favor da tese de Montsopoulos. Há determinados sinais na história da arte que poderíamos adicionar a ela, veja-se, por exemplo, que o coro nas duas últimas comédias de Aristófanes não é atuado mas somente assinalados nos manuscritos pela palavra *korou*; do mesmo modo ocorre como nas peças de Menandro, com o particular de que,

⁷⁴ MOUTSOPOULOS, Evaghélos. *La musique dan l'oeuvre de Platon*, Presses Universitaire de France. 2º ed. Paris, 1989, p. 123.

nelas, a mesma palavra significar um *intermezzo* musical, sem relação com as peças, que já não comportavam passagens líricas. Nas tragédias a redução do coro é outro fator a ser considerado neste sentido. No início do século IV o número de coreutas é reduzido de 24 a 15, chegando, em Delfos de 268, ao número de sete.

A interpretação histórica oferece um plano sem o qual a dança em Platão seria declaradamente uma série de fragmentos incompreensíveis no conjunto. A história da dança Grega na época em que Platão viveu se tornaria mais que um importante instrumento para esclarecer a divergência das concepções de dança, a princípio alheias entre si, mas um modo de estreitar as distâncias entre os diversos sentidos pelos quais a dança é dita – uma vez cotejada ao longo da pesquisa, a visão “platônica” da dança se ilumina de modo que podemos conhecê-la, sobretudo em sua coerência. A tradução do termo *técnen* por “regras” leva aos sucessivos “conservadorismo”, “hieratismo” e “idealismo” de uma tradução artística, ao passo que a tradução por “estilo” denota que a arte canonicamente fixada do Egito era mais apta que a arte “indisciplinada” dos gregos à satisfazer as exigências “idealistas” que Platão assinala à arte, bem como ao conhecimento e à moralidade.

Confirmado pelo contexto de *Leis* e autenticado pelo contexto da arte, Platão menciona o esquematismo e o rigorismo que governa imperiosamente as artes egípcias. Tudo se passa como se a oposição às formas realistas da arte grega contemporânea enviasse uma mensagem de “idealismo”. Em todo caso, Platão não se engana em pressentir, no quadro crítico das artes, fugidia mas segura, o “canonismo” da arte egípcia.

O Egito de Platão é o país da escritura, na memória e da história, em oposição às catástrofes naturais da Grécia e sua memória oral. Os milênios da civilização egípcia são, sobretudo, os milênios de suas inscrições. O Egito vem a representar para o ateniense o paradigma de um Estado cuja organização política e social garantem uma estranha espécie de imunidade da arte às inovações. As mesmas leis religiosas deveriam reger os coros e as manifestações artísticas da Hélade. O modelo artístico do Egito é utilizado para pontuar uma oposição às inovações artísticas.

(...) esse empenho de inovar em música, de que tange à expressão do prazer e da dor, não têm bastante força para depreciar as

coréias consagradas pelo tempo, sob alegação de estarem superadas. Lá (Egito), pelo menos, não conseguem desacreditá-las; e o contrário disto é o que aqui se verifica.⁷⁵

O modelo egípcio liga-se, portanto, indiscutivelmente, ao repúdio às inovações no campo artístico.

Para Moutsopoulos, a questão das inovações nas artes é reflexo de uma preocupação histórica do autor dos diálogos, ou, ao menos, é deste modo que interpreta o discurso do estrangeiro ateniense nas *Leis*. Platão estaria vivendo em uma época em que a arte da dança, tradicionalmente unida à música e à poesia, estaria se desvencilhando em formas independentes. Esta evolução ou degeneração está particularmente registrada na história da dança no teatro grego e na postura do personagem platônico, o ateniense, frente à questão.

A dança que num primeiro momento estava associada às demais artes, concebida enquanto dom divino e através da qual, segundo *Leis*, no empenho dos coros religiosos, os jovens podiam ser persuadidos ao conhecimento do sentido ordenador do ritmo e da harmonia vinha sendo suplantada por uma dança cinética amplamente caracterizada pela dificuldade de execução dos movimentos. Esta nova concepção de dança, passava a ser pouco a pouco desligada do drama propriamente dito, apresentando-se em interlúdios musicais entre os atos das peças teatrais. Sem dúvida esta nova concepção de dança agradava aos gregos que apreciavam a virtuosidade dos bailarinos, contudo era matéria de preocupação por parte de Platão que, neste ponto, se remete à legislação egípcia como a um modelo de respeito às tradições e invejável imunidade às inovações perniciosas em si mesmas.

As idiossincrasias das figuras da arte egípcia não eram contudo levadas a sério, persistindo, deste modo, a característica de “milenar” e sem inovação. Os modelos, tipos de formas fixas ou figuras, os “*squémata*”, eram primeiramente compostas e expostas nos templos, mas não tinham uma função meramente funerária, como um retrato comemorativo do morto, mas como efígie esquemático e estilizada que atende à futura reanimação. A representação gráfica de figuras humanas não se inspira na proporção real mas no sistema construído e geometrizado. Sobre essa “escrita de contornos” que são as

⁷⁵ *Leis* II 657b. Texto grego, p. 102; tradução, p. 76.

pinturas egípcias, o desenho e as formas, mas também as cores e as atitudes, dos personagens e dos papéis são comandados por um jogo fechado de convenções gráficas, que, ao aproximar pintura e escritura, permite conferir a todos os tipos picturais a função ideogramática, característica da escritura. Assim como a interpretação platônica, a função da arte egípcia não é funerária mas educativa e seu sentido é menos ideogramático que mimético.

Um contraponto radical, na atualidade, à definição do *squémata*, como formas determinadas que caracterizam os gestos da dança, poderá ser conhecido nas séries de Cunningham que se propõem justamente o esvaziamento das figuras⁷⁶. Naturalmente, esta mudança de paradigma não se dispõe apenas com a arte grega, mas com todo e qualquer significado do gesto. Para Cunningham era preciso acabar com o mimetismo dos gestos dançados, independente da natureza: mimetismo das “figuras”, mimetismo do espaço cênico, que reproduzia ou simbolizava o espaço exterior, e inclusive uma espécie de mimetismo interior, uma vez que se considerava que o corpo traduzia as emoções de um sujeito e de um grupo. Tratou-se neste caso de uma tentativa de destituir o gesto de dança de todo mimetismo. Nesta prática, caracterizada pelo esforço em destituir o corpo de qualquer gesto significativo, ou melhor, figurativo, os dançarinos são sorteados e as seqüências montadas pouco antes das apresentação, sem permitir ao corpo qualquer “comodismo” no adaptar-se à seqüência de movimentos. Busca-se, deste modo um esvaziamento de significado por parte do movimento, impensável para o ateniense de Platão que ambiciona fixar os gestos de dança em um único repertório. Naturalmente, isto não é possível por completo pois o gesto é sempre significativo, mesmo quando nada quer significar.

Neste capítulo, conferimos, em nossa abordagem, as definições sobre o modo como a representação da dança “platônica” está essencialmente concebida em seu aspecto figurativo. O autor dos diálogos privilegia o aspecto plástico da representação mimética da dança. Neste contexto, a virtude política a que o gesto de dança em *Leis*, em sua persuasão musical, não é pensada senão nesta correspondência, na qual o *squémata* confere a transferência da figura dançante para as artes plásticas propriamente ditas.

⁷⁶ GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. Editora Antropos, coleção Relógio d'água, Lisboa, 2001, p. 32.

Mas tão importante quanto as operações figuradas da mimese é constatar, no plano metafísico, o aspecto predominantemente plástico da dança, o qual atua em contraponto com sua *outra metade*, ao menos com um aspecto profundo desta natureza complementar.

Aquilo que põe então um obstáculo à volubilidade e à profusão do sensível não se apresenta primeiramente do espaço lógico da idealidade mas nasce no espaço pictural que a arte do retrato instaura entre o modelo e as suas cópias, ou mais geralmente entre a unidade da *físis* e a demultiplicação da *tekne*.⁷⁷

O *squémata* “congela” o movimento de dança e o transforma em um símbolo da dança retratada. Neste ponto, a técnica do retrato – e, sobretudo, do *portar-se* para o retrato – apresenta um sentido único através do qual a potência múltipla de movimentos que permite determinadas ações de beleza.

De um lado, esta definição favorece a leitura precedente sobre o sentido de uma educação musical da harmonia do corpo através da dança, posto que lhe acrescenta um modo pictórico de perpetuação.

Na continuação do trabalho, o estudo da preeminência do valor plástico do gesto de dança “platônica” abre um caminho pelo qual, a leitura nietzschiana da dança será representação mimética do prazer e da dor em detrimento da bela aparência da figuração.

Para Nietzsche, e nisto se constitui um importante contraponto, a mimese não se destina apenas à aparência do belo, mas, em um nível mais profundo, aos sentimentos imediatos. Portanto, se para o ateniense, as palavras articuladas, vem o gesto de dança, não será a mesma dança que Nietzsche atribui ao entusiasta dionisíaco. Tratar-se-á essencialmente de uma dança de transfiguração, não mais de figuração.

Contudo, ainda neste capítulo pudemos reconhecer a predominância do aspecto apolíneo da dança, através das figuras da dança. Neste sentido, os princípios fundamentais da dança, reconhecem-se aqui na regra de reprodução dos movimentos (técnica de reprodução) e na profusão dos movimentos (unidade da natureza). O

⁷⁷ Joly, Henry. *Le Renversement Platonicien*, J. Vrin, Paris, 1994, p. 50.

significado do termo grego ritmo em oposição à intuição e à fluidez que não cabe no retrato.

CAPÍTULO IV

UMA LEITURA NIETZSCHIANA DA DANÇA EM *LEIS*

*A arte do bailarino consiste em procurar na natureza as formas mais belas
e descobriro movimentoque exprime a alma destas formas.*

(Isadora Duncan, *Minha Vida*)

4.1 Contraponto: A dança como lugar de reversão

Minha filosofia é platonismo às avessas: quanto mais longe do
verdadeiramente existente, tanto mais pura, bela e boa ela é.⁷⁸

Estas palavras de Nietzsche, expressam, a um só tempo, o alvo de combate de sua filosofia e a matéria prima referencial de sua reinvenção filosófica: *Platonismo*. Neste contexto programático, em que se declara a proposta de reversão, chamo a atenção para os princípios fundamentais da dança “apolíneo” e “dionisíaco” no plano da correspondência entre figuras do pensamento de Nietzsche e de Platão.⁷⁹

Conforme abordado no capítulo I da presente dissertação, a atribuição da origem mitológica da dança aos deuses Apolo e Dioniso, em *Leis* II 653d, inicia a discussão sobre práticas educativas da arte, abertura do livro II.

(...) e nos deram como companheiros de tais folgedos as Musas,
Apolo diretor das Musas e Dioniso, a fim de corrigirmos com a
ajuda dessas divindades, (...) os defeitos da nossa educação.⁸⁰

Por outro lado, no livro VII, 815c-e, a proibição, ou a inadequação, das danças dionisíacas, isto é, das dança praticadas pelas bacantes e pelos bacans, deixa transparecer justamente o contraponto de uma visão educativa e disciplinar da dança.

(...) pessoas embriagadas celebrando ritos e iniciações sagradas.
Quer parecer-me, porém que se poderia muito bem qualificá-lo
com exatidão se o separássemos tanto do gênero guerreiro quanto
do pacífico e declarássemos que semelhante gênero de dança não

⁷⁸. Na edição alemã: „*Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es...*” NIETZSCHE, F. *Nachgelassene Fragmente*, 1869-1874, [156], in *Kritische Studienausgabe*, Band 7, edição de Colli e Montinari, Berlin, de Gruyter, 1980. A tradução utilizada é de BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, ed. Anablume, São Paulo, 2002, p. 29.

⁷⁹ (...) *examinar como e quanto certas figuras do pensamento presentes em Nietzsche correspondem, de modo surpreendente, a tantas outras figuras do pensamento de Platão*. GIACOIA, Oswaldo. “O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão” In *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 3, p. 24.

⁸⁰ Cf. *Leis*, II, 653d, tradução de A. Nunes p.52; texto grego, pp. 49-50.

se casa com as boas instituições, e assim (...), voltaríamos a estudar os outros dois gêneros, os quais, sem dúvida, nos falam mais de perto.⁸¹

O personagem não reconhece na dança dos seguidores de Dioniso o valor educativo que atribui à comédia, a *pírrica*, e à *emmelía*, exceção feita, talvez, aos coros dos velhos cantores, todavia uma exceção implícita.

Nietzsche, que houvera dedicado a maior parte do seu mais acurado e decisivo esforço filológico à exegese dos *diálogos*⁸², certamente conhecia a inadmissão das danças dionisíacas e a valorização das danças apolíneas que perfazem, com antagonismo e coerência, o quadro de danças das *Leis*.

A emblemática dicotomia entre os princípios apolíneo e dionisíaco da dança, discutidos em *Leis*, deixa prevalecer uma visão racional da dança, na qual as disposições anímicas refletem o estado de consciência dos dançarinos, caracterizando as inspirações prototípicas definitivas para uma educação pela dança, e seus limites. Dentre as conseqüências desta definição figuram uma concepção do corpo como lugar a ser constantemente harmonizado por um princípio de inteligibilidade superior, e, uma concepção de dança como a mimese destes protótipos divinos, na cultura.

Considerando-se o signo de Apolo, os significados sociais atribuídos à dança, na perspectiva de disciplina com que o ateniense a propõe, não se oferecem dificuldades para estabelecer um primeiro contraste nítido entre a ordem social perpetrada em *Leis* e a licença periódica dos papéis sociais e das regras de convivência que caracterizam o fenômeno dionisíaco em Nietzsche, como o podemos ver na citação abaixo:

De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno – , de Roma até a Babilônia podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa como o barbudo sátiro, cujos nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dioniso. Quase por toda parte, o centro dessas

⁸¹ Cf. *Leis* VII, 815c-d. Texto grego, p. 94; tradução, p. 236.

⁸² A dedicação de Nietzsche às obras de Platão é também comentadas em GIACOIA, Oswaldo. “O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão” In *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 3, p. 30.

celebrações consistia em uma desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções ; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram ali desacomodadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberragem das bruxas” sempre se me afigurou ser.⁸³

Desde os textos de juventude de Nietzsche, o fenômeno dionisíaco da música exaltou o corpo para uma dança de transbordamento das fronteiras sociais, de libertação dos impulsos da libido, e do *sentir* em detrimento da *aparência de beleza*. Com Nietzsche, tornou-se necessário trazer para a existência da arte tudo aquilo que, segundo o próprio Nietzsche, havia sido escondido no mundo de Apolo.

Esta *recusa* aos diálogos de Platão, tornou possível a Nietzsche *relembrar* um os mais significativos sentidos da dança, com o qual o dançarino dionisíaco é representado em todo o seu entusiasmo cantante e dançante. Este expressa a sua reconciliação com a natureza, da qual foi apartado, enquanto um ser político e ser privilegiado de “razão”.

Uma antítese da concepção desenvolvida nos capítulos precedentes, sobre a dança no diálogo platônico *Leis* começa a ser erguida. Nesta o fenômeno dionisíaco da dança acusa as limitações do hegemonia precedente, no plano originariamente político mas mais particularmente, segundo nossa leitura, no plano psicológico do fazer artístico.

O que afirmamos, neste caso, consiste em uma releitura dos protótipos divinos da dança os quais, em uma primeira acepção, ensinam aos homens, em *Leis*, a harmonia e o ritmo. Retomados por Nietzsche, a confecção dos dois impulsos artísticos da natureza – apolíneo e dionisíaco – desencadeia uma nova visão de dança, que se projeta a partir de seus *novos* princípios fundamentais.

Portanto, o que é preciso reter, nesta leitura da reversão nietzschiana do platonismo, consiste na *antítese do pensamento filosófico sobre a dança em Platão*, o qual reverbera na obra de Nietzsche, não somente em toda intimidade do começo, mas também nos desdobramentos de sua própria assimilação de dança, ao longo de sua obra.

Segundo nosso modo de ver, o tema da dança atua na fundação dos dois impulsos artísticos da natureza. Neste viés de análise, o diálogo platônico *Leis* desempenha um

⁸³ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, Tradução de J. Ginsburg. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p. 33.

papel de importância considerável para a investigação dos princípios da dança em Nietzsche. Certamente, isto não significa dizer, absolutamente, que o dionisíaco de Nietzsche está *encerrado* na antítese do quadro político das danças “platônicas.” Nossa tarefa é abordar alguns níveis em torno dos quais os princípios fundamentais da dança são tecidos segundo correlações entre o discurso do ateniense e o jovem Nietzsche de *A Visão Dionisíaca do Mundo*.

Portanto, dentre as inúmeras possibilidades de abordar o Apolíneo e o Dionisíaco na relação de Nietzsche com os *Diálogos*, tomamos o texto de juventude de Nietzsche, *A visão de Mundo Dionisíaca* como lugar de *ungedrehter* a concepção apolínea de dança em *Leis*. Eis o combate e a reinvenção dos princípios fundamentais da dança.

4.2 Redefinição: Os princípios da dança em *A Visão Dionisíaca do Mundo*

Neste texto preparatório a sua primeira obra, *O nascimento da Tragédia*, redigido entre julho e agosto de 1870, Nietzsche apresenta Apolo e Dioniso da seguinte maneira:

Na esfera da arte estes nomes representam antíteses estilísticas que caminham uma ao lado da outra, sempre lutando entre si, e que somente uma vez aparecem fundidas, no momento de florescimento da Vontade helênica, formando a obra de arte da tragédia grega.⁸⁴

Observamos, nesta definição, o mérito do gênero trágico em integrar os princípios apolíneo e dionisíaco, anelados ao longo das artes, de forma absoluta. Por outro lado, a obra de arte “total”, indicada na *arte trágica* nos remete à integração das formas de expressão. Na encenação das tragédias havia certamente a dança na atuação do coro. Uma dança com ligação intensa com a poesia. Contudo, neste particular, é oportuno lembrar que, quando falamos em dança grega, não podemos nos furtar de considerar a união entre dança, canto e música, tal qual nas civilizações as mais extemporâneas. Na

⁸⁴ NIETZSCHE, F. *Die dionysische Weltanschauung* 1, KSA, Band I, Edição de Colli e Montinari, p. 553. „Diese Namen repräsentiren im Bereich der Kunst Stilgegensätze, die fast immer im Kampf mit einander neben einander einhergehen und nur einmal, im Blüthemoment des hellenischen “Willens”, dem Kunstwerk der attischen Tragödie verschmozen erscheinen.“

Grécia antiga, entretanto, esta interação entre as artes guardava um sentido mais ou menos oficializado em razão de suas características religiosas e, notadamente por sua função educativa própria. A dança (*orkésis*), o canto (*mélōs musiké*) e a música instrumental (*kromatiké musiké*) formavam um todo dentro de uma estrutura maior também chamada *poesia* ou *música*.

Ora, fixemos por um momento a dança coral grega. A música geralmente não revela o corpo atuante em sua sombra, a dança exhibe expressamente o corpo e o canto atua como um termo médio capaz de interar o explícito e o oculto, precisamente em sua expressão sonora e indissociavelmente gestual. Entre estes espaços de expressão, o corpo dos coreutas se desdobra e se aperfeiçoa em técnicas e protocolos particulares, sem contudo se distanciar do conjunto de expressões possíveis a partir dos corpos individualizados. O corpo do coro como um todo, composto de coreutas e sob a direção de um *coregos*, apresenta de um modo muito preciso esta característica de retratar a presença coletiva sem sobreposição de um aspecto expressivo do ser humano comum, capaz de cantar, tocar ou dançar. Há nele uma obstinada necessidade de harmonia entre as expressões da palavra cantada, recitada e emudecida. Assim, da harmonia entre as partes, desenvolve-se o gesto, e logo as figuras estão caracterizadas pelas suas ações.

Desde a época arcaica, nos ditirambos e nos coros de poesia lírica, os versos do poeta não eram apenas narrados mas cantados, dançados e acompanhados de instrumentos musicais (notadamente o *aulos*, ou flauta dupla, e a cítara). De forma que o estatuto material de tais composições poéticas se adapta muito menos à idéia moderna de poesia, impressa, que às artes corporais e seus recursos secundários. Portanto, “poeta” não era exatamente aquele que escrevia o poema mas aquele que determinava a fala, o canto, o gesto, e o que mais fosse preciso para uma apresentação, no *modo* exigido e apropriado à composição – a começar pelo *éthos* determinado pelos poetas que o antecederam.

Contudo, se houve uma poesia dançada, cantos de dança, houve também uma poesia grega sem dança. Nela, não poderíamos presenciar o despontar e a evolução do sentimento interior que engendra o gesto. O império da visibilidade estaria todo concentrado no discurso, na aparição das imagens que vão sendo produzidas e na alegria interior de tê-las em mente. O *rapsodo* cria um mundo a partir da palavra. Assim, as

histórias conhecidas podem ser novamente conhecidas. E assim torna-se evidente aquilo que a dança propriamente dita não é, no que se refere à poesia grega. Pois, para todos os efeitos, o dançarino é visto.

Mas o filósofo Nietzsche não olha estritamente para a arte da dança, muito embora as idéias filosóficas que lança ao longo de suas obras de juventude se encontrem, muitas vezes, revestidas de uma terminologia própria que a espreita. Atento, Nietzsche olha diretamente para a arte em seu conjunto e, especialmente, para a maneira como que uma prática artística específica está ligada à outra prática artística. Pergunta-se: como se articulam e se gerenciam estas formas expressivas próprias as quais dizem respeito a um única arte completa? Assim, na leitura que aqui fazemos, a visão nietzschiana da arte grega se constrói a partir de algumas das figuras e sentidos suscitados nos capítulos precedentes, os quais são redirecionados em favor de sua própria concepção de arte grega.

Neste sentido, a reflexão de Ezra Pound sobre a dependência das artes, em prefácio de seu livro de preleções poéticas, merece alguma atenção:

A poesia perde ao se afastar muito da música, assim como a música perde ao se afastar da dança, mas que, isto não significa que toda poesia é musical, nem que toda música é música para dança.⁸⁵

Esta palavras se referem a uma certa memória “ancestral” da união das artes em cada arte particular. Nenhum dado histórico da antiguidade trazido para o presente em nome de algum esclarecimento. O autor refere-se ao enlace no qual o poeta se encontra quando pressente a música e a dança que só virão à existência na justa medida de seu “poetar”. A poesia se coloca como um ponto de partida.

Sobre este ponto, vemos Nietzsche conduzir a poesia através de dois princípios bastante diferentes com os quais a palavra atua nas pessoas. O impulso apolíneo, com o qual se desenvolve a epopéia, produz as imagens suscitadas pela palavra e as vê mover puramente na imaginação. O impulso dionisíaco não mais se destina ao campo mental do

⁸⁵ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, ed. Cultrix, São Paulo, 1997, p.22.

imagético: incide no corpo. O corpo desperta para a dança, e este será, em um primeiro momento, o corpo que se harmoniza no movimento da palavra e do gesto, tomando para si a visibilidade, aproximando-se da lírica coral, quando concebe a palavra e o gesto unidos pelo mesmo som. Mas a realização plena da arte dionisiaca se dará mais verdadeiramente no ditirambo, onde mesmo a visibilidade passa a ser menos significativa que a intensidade do sentir.

Os caminhos que levam à epopéia e à lírica apontam para universos de referência fisiologicamente distintos próprios à recepção das palavras, que Nietzsche associará a seus próprios universos de referência: *a visão* do sonhador, enquanto criador de imagens e pensador do espaço, e, *a audição* como imediata percepção do prazer e da dor, associada ao sentimento do embriagado o que, por sua vez, compreende-se na dissolução da individuação e em um retorno à natureza que não era possível enquanto superioridade da humanidade em relação ao mundo.

Para Nietzsche, a palavra deve atuar como símbolo da representação – imagem – e como símbolo da emoção originária da vontade – som. Repartida entre os dois mundos também a poesia, enquanto o fazer com as palavras, alcança uma esfera nova: a sensibilidade da imagem, na epopéia, e a embriagues sentimental do som, na lírica. De modo muito geral, segundo se trata de simbolizar imagens ou sentimentos imediatos, Apolo conduz à epopéia e Dioniso conduz à lírica. Neste mesmo sentido o primeiro leva às artes plásticas, o segundo à música: o prazer pela aparência domina a epopéia, a vontade se revela na lírica, o primeiro se dissocia da música, a segunda permanece aliado.

Esta reflexão de Nietzsche sobre a arte poética reflete sua concepção de dança, mediante os dois princípios artísticos da natureza – o apolíneo e o dionisiaco. Trata-se aqui de começar a suscitar a visão de dança que este texto trás à tona, marcadamente dionisiaca, na qual os *squémata*, que constituíam a referência fundamental das belas atitudes, são dissolvidos por um princípio de intensidade que transpõe os limites demarcados pela aparência de beleza: *a causa eficiente da dança*, a música.

Uma arte que na sua embriaguez falava a verdade encheu de horror
as Musas da Aparência; no esquecimento de si produzido pelos

estados dionisíacos pereceu o indivíduo com seus limites e medidas
(...) ⁸⁶

Eis uma explicitação central do contraponto que estamos a chamar de reversão. Veja-se nesta frase que as Musas apolíneas se transformam em Musas *da aparência*. Elas não suportam a dissolução da individuação com a qual os entusiastas de Dioniso vivenciam o esquecimento de si mesmo – isto significa transfiguração e retorno à natureza. Como vimos nos capítulos precedentes, a elaboração das regras e o conhecimento das medidas caracterizam a clareza com que Apolo confere a justa medida da graciosidade no portar-se.

A embriaguez passa a ser o estado psicológico em que a visibilidade dos deuses perdeu o significado pela fascinante novidade de, nestes estados, o humano sente-se, ele próprio como um deus. Onde havia o conhecimento ocular da forma e, portanto, das belas atitudes, há agora os sentimentos imediatos de prazer e de dor, os quais, por definição, não cabem no quadro figurativo das Musas. Finalmente, a aparência de beleza cede lugar à aparência de verdade, à intensidade e ao transbordamento de todas as linhas fronteiriças entre os humanos, e, entre o humano e a natureza.

Desta maneira, uma correlação intensa entre o discurso do ateniense e o texto do jovem Nietzsche começa a ser despertada: no perecimento do homem individual e de suas medidas. Mas como isto está refletido na visão de Nietzsche sobre a dança? Vejamos, neste momento, os referenciais com os quais Nietzsche relaciona as esferas divina e psicológica em face do fazer artístico:

Em sua obra inaugural *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche redefine o aspecto psicológico dos impulsos artísticos da natureza *apolíneo* e *dionisíaco* relacionando, a um só tempo, a produção artística e seus universos de referência.

⁸⁶ „Eine Kunst, die in ihrem ekstatischen Rausche die Wahrheit sprach, verscheuchte die Musen der Scheinkünste; in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände gieng mit seinen Grenzen und Maassen unter (...) “. NIETZSCHE, F. *Die dionysischen Weltanschauung* 1, KSA, Band I, Edição de Colli e Montinari p.565.

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está pronto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem.⁸⁷

Nesta passagem, Nietzsche expõe os estados da *psiqué* do dionisíaco e do apolíneo, apresentando-os ligados por uma relação, a princípio bastante inusitada entre “cantar e dançar como membro de uma comunidade superior” e “ver em sonhos os deuses caminharem”. Ou seja, a personificação divina dos deuses antropomórficos Apolo e Dioniso, encontra-se equidistante do olhar e do sentir. O primeiro faz o humano *sentir-se como um deus* ao passo que o segundo o faz *ver deuses*. Uma relação de equivalência “assim como” liga ambos os estados: embriaguez e sonho; projetando as atividades do *cantar e dançar*, e, do *observar*; finalmente, esses diferentes caminhos levam a duas relações com as divindades: transsubstanciação do humano em deus e contemplação divina: o primeiro pertencendo à ordem do sentimento musical do entusiasta dionisíaco e o segundo pertencendo ao conhecimento dos contornos assumidos pelas belas formas, divinas.

Não temos a pretensão de esgotar o conjunto de implicações a partir desta famosa dicotomia, a qual atravessa as formas artísticas, mas, sim, tomar os referenciais particularmente psicológicos com os quais o apolíneo e o dionisíaco atuam na leitura de Nietzsche, na medida em que, conseqüentemente, interatuam na nossa pesquisa sobre os princípios fundamentais da dança.

⁸⁷ A tradução utilizada é de Guinsburg: *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p.31. Em alemão: NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie* 1, KSA, Band I, Edição de Colli e Montinari p. 30. „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer öheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah.“

Segundo o universo estético de referência longamente elaborado nesta primeira fase, um ponto importante diz respeito à percepção dos homens em relação aos deuses.

Sobre este, é interessante lembrarmos o que dissemos no primeiro capítulo, em *Os deuses e a dança*. Mencionamos a dependência mútua entre deuses e homens nas manifestações corais.

Naquele contexto, Apolo e Dioniso haviam inventado e concedido aos homens as divinas dádivas do ritmo e da harmonia, dançando e cantando, todos juntos.

A nós (...) foram dados aqueles deuses como companheiros de coréias (*koreías*), tendo sido eles que nos concederam o agradável sentido do ritmo (*rithmós*) e da harmonia (*harmonia*), por meio do qual nos movimentam e dirigem, enquanto nós, de mãos entrelaçadas, cantamos e dançamos. A isso deram o nome de coro pela alegria que lhe é própria.⁸⁸

Movendo o corpo com ritmo e entoando elogios aos deuses o homem faz a si mesmo um deus: a despeito das leis sociais, das necessidades do trabalho e da inevitabilidade da morte, e do transcorrer do tempo, ao passo que, ele está entre deuses.

O entrelaçamento que a dança suscita entre protótipos divinos e manifestações humanas é retomado por Nietzsche que, dentre algumas regras do jogo religioso dos gregos atribui visibilidade dos deuses nos homens, subverte a aparência de juventude dos protótipos divinos, estendendo-o, e redefine a glorificação da vida imortal em um processo mútuo de criação.

Assim, a performance humana da dança volta a ser tomada como mimese de um protótipo divino sem o qual, de certa forma, o divino não existiria. Mas a visibilidade do deus não estará mais confinada àquela representação de movimentos juvenis, nos coros religiosos de que fala o ateniense, onde as figuras eternamente jovens dos deuses e a apresentação dos adolescentes interatuam, particularmente, através do sentimento de glorificação da vida em uma única e dinâmica perspectiva mortal e imortal.

Neste ponto, as dádivas divinas do ritmo e da harmonia, que haviam sido diretamente compreendidas pelos movimentos corporais e pelos movimentos das vozes, não serão mais canalizadas para uma *arte educativa, disciplinadora*, a qual justifica a si

⁸⁸ Cf. *Leis*, II, 653e-654a. Texto grego, p. 90; tradução. p. 90.

mesma em prol do bem comum. Se na *coregia*, ou, se preferirmos, nas danças corais gregas, homens e deuses cantam e dançam de mãos dadas, o ritmo que outrora imprimia no espaço um sentido de limite foi, com Nietzsche, invadido pela harmonia, outrora ausente, com a qual cada elemento no conjunto afirmou sua relação de pertinência em relação ao todo. Há algo na consideração do ateniense sobre as danças corais apolíneas – *alegria* – que é transposto para o signo de Dioniso, o que, por seu lado, tanto envolve um estado de dissolução da consciência ordinária – *infantil* – quanto uma ampliação da consciência através do sentir – *divino*.

Nietzsche compreenderá por ritmo não mais o sentido ordenador nos movimentos do corpo. Mas mais precisamente, por ritmo, Nietzsche irá identificar uma das mais marcantes características do apolíneo: aquilo que oferecerá aos olhos e à consciência a nitidez, a clareza, em um sentido mais geral: o conhecimento das limitações através das quais as ações de beleza podem ser vistas e admiradas, visualmente reconhecidas.

Assim, operando, em parte, divisões já apontadas pelo ateniense, Nietzsche atribui a harmonia ao domínio de Dioniso, e com ela toda a música “verdadeira”, e, finalmente, através dela, toda a dança igualmente “verdadeira” começa a ser considerada através de uma antiga “exclusão”.

Mesmo que a música seja também uma arte apolínea, a rigor só consiste em ritmo, cuja força *figurativa* foi desenvolvida até converter-se na exposição de estados apolíneos: a música de Apolo é arquitetura em sons, o no mais, os sons são apenas insinuados como os próprios da cítara. Cuidadosamente mantido em cabal separação do elemento que constitui o caráter da música dionisíaca, mais ainda, da música enquanto música, o poder do som que faz estremecer e o mundo completamente incomparável da harmonia. ⁸⁹

⁸⁹ „Wenn die Musik auch apollinische Kunst ist, so ist es genau genommen nur der Rhythmus, dessen bildnerisch Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurden: die Musik des Apolo ist Architektur in Tönen, noch dazu in nur angedeutete Tönen, wie sie der Kithara eigen sind. Behutsam ist gerade das Element ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik, ja der Musik überhaupt ausmachen, die erschütternd Macht des Tons und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie.“ NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1978, p.557.

Atualizada esta nova ordem, os cantos e danças continuam a conferir *visibilidade* aos deuses imaginados. Os próprios deuses continuam dependendo dos mortais para se tornarem visíveis. Contudo, esta visibilidade não recai exclusivamente na *bela aparência*. A glorificação das figuras eternamente jovens dos deuses contempla apenas o desabrochar da vida humana, o que indica, dentre outras coisas, uma parte sumária do que vem a ser, em efeito, a vida humana. Na famosa resposta de Édipo à esfinge, a jornada humana se expressa nos diferentes apoios com que na infância, na juventude e na velhice nos ligamos à terra. Neste sentido, Dioniso é o deus que não faz distinção entre o velho e o novo. A aparência serena ou guerreira de jovialidade cede lugar à expressão de verdade, ao fundo da natureza onde as formas individuais são transfiguradas num jogo intenso de dores e prazeres.

Diante desta divindade o homem se conecta com o “anterior” e o “posterior” concebendo o prazer e a dor confluentes *diretamente de sua alma*. Nisso assemelha-se à criança do livro II das *Leis*, carente dos sentidos de ordenação, ritmo e harmonia, através dos quais a educação para a virtude começa a ganhar contornos, naquele contexto. Particularmente pelo intermédio do ritmo nas percepções, sentimentos e pensamentos a serem expressos nas manifestações corais dançadas e cantadas.

Neste ponto, no que se refere ao dionisíaco de Nietzsche, a confluência do elemento musical da harmonia passa a ser central e implica, necessariamente, a ausência de anteparos em face à intensidade do sentir. Assim, as divindades não se prestam a serem representadas com medidas e pesos, proporcionais e simétricos. Não se confecciona mais o rosto juvenil de um deus, mas pressente-se o êxtase na face da natureza, plasmada de toda individuação através do elemento musical, o qual invade e faz retornar à mais obscura das realidades.

Considerando Apolo e Dioniso dois princípios anelados na arte, Nietzsche se concentra em ressaltar *o ressentimento de um esquecimento* nos desdobramentos da cultura ocidental, simbolizados pela sobreposição do aspecto apolíneo em detrimento do dionisíaco, um mal estar da cultura o qual, apesar de não ser diretamente tratado neste trabalho, é seguramente simbolizado na cenografia religiosa dos gregos.

A bela aparência da figura do deus conhece sua própria dissolução quando irrompe do homem o seu fundo mais íntimo: a natureza, o sentimento místico de pertencer a uma totalidade, intuída na apreciação musical restituiria ao ser humano o sentido profundo da harmonia.

Neste sentido, a preponderância do aspecto dionisíaco na dança passa a ser central, pois somente esta harmonia, reconhecida através do sentir mais íntimo de prazer e dor, poderá oferecer à dança a sua “essência”, segundo Nietzsche.

A predominância excessiva da face dionisíaca da dança, contudo, não impede a caracterização apolínea, ao menos e inegavelmente, na concepção que o jovem Nietzsche deixa transparecer sobre a dança. O que se torna perfeitamente compreensível pela dualidade complementar dos princípios, adotada por nós, ao longo deste trabalho, em algumas de suas diversas acepções – por um lado, a disciplina educativa da dança, seu referencial mimético de inteligibilidade através da observação dos astros celestes, e conhecimento do ritmo nas ações de beleza; por outro lado, o fogo indomável das crianças e das bacantes capaz de abrir uma visão radical sobre o estar no mundo, através do sentir purificante do prazer e da dor. Neste passo, mesmo em face de uma identificação mais significativa da dança com o princípio dionisíaco, quais seriam os aspectos apolíneo e dionisíaco que podemos depreender das considerações do primeiro Nietzsche?

4.2.1 Apolíneo, as figuras e navalha

Se, no registro metafísico, Nietzsche parte, em larga medida, do princípio de individuação para a composição de seu próprio conceito de impulso artístico apolíneo, em oposição a uma totalidade primordial, em nossos propósitos atuais, o fenômeno *apolíneo* nas artes corporais será caracterizado, ao menos neste primeiro momento, enquanto *representação visual ideal*.

Deus do Sol e da adivinhação, Apolo é o provedor de uma visão privilegiada, capaz de fazer elucidar o mistério, com a clarividência da *pítia* em decifrar as sentenças oraculares, ao tornar claros os contornos que separam as diferentes realidades formais. Nietzsche o representa mimeticamente na condição humana do sonhador, ou seja, na

condição de vidente das mais significativas imagens. Vidente e ao mesmo tempo criador do que vê, este artista comum lê o mundo no fundo de si mesmo, ao passo que reconhece importância a cada uma das formas oníricas que são concebidas.

Assim como o sonho é o jogo do humano individual com o real, a arte do escultor (em um sentido amplo) é o *jogo com o sonho*. A estátua, enquanto bloco de mármore, é algo muito real, mas o real da estátua *enquanto figura onírica* é a pessoa viva do deus.⁹⁰

A arte de esculpir o deus vivente faz do artista um ser que joga com a realidade e o sonho, lado a lado. Terá os olhos fixos na figura onírica do deus quando no ato de trazê-la para a realidade da pedra, isto é, no ato de fazê-la ocupar o espaço, dantes apenas imaginado. O impulso criador não se contenta na produção de formas individualizadas, implica, como uma de suas conseqüências, em modos de redefinição do espaço. Neste sentido, portanto, Nietzsche reúne sob o signo de Apolo a perspectiva estética da plasticidade do espaço. Susanne Langer em seu *Sentimento e Forma* houvera dito, em sentido aproximado, consistir a dança na criação de um *mundo visto e imaginado*⁹¹. Sua concepção é mais específica, no sentido de conceber a criação do espaço na perspectiva imagética da dança como a criação de mundos, o que indica uma dinâmica de seres que talvez não caiba na palavra “espaço”. A dança recria o espaço e todo movimento de dança é visto pelo espaço que ele acrescenta à transformação dos mundos. Não devemos esquecer, contudo, que este mundo ou este espaço devem tender, em uma perspectiva apolínea, à *aparência de beleza*.

Se os movimentos de dança, talhados em mármore, pedra e bronze, e representados por figuras juvenis, haviam denotado um sentimento de fugacidade impressa nos materiais menos perecíveis, não seria senão por razão de que o *ritmo* esteve presente para garantir a firmeza das fronteiras que permitem a “captação” do movimento. Neste sentido a imagem fixa do *squémata* é arquitetada para abarcar o movimento, envolvê-lo

⁹⁰ NIETZSCHE, F. *Die Dionysische Weltanschauung in Kritische Studienausgabe*, Band 1, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1980, p. 556. Tradução utilizada A. Pascual, Alianza, Madrid, 1981, p. 233.

⁹¹ LANGER, K Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M. Goldberg, coleção Estudos, ed. Perspectivas, São Paulo, 1980, p. 180.

em um espaço em que estejam asseguradas as *ações próprias para a visibilidade*, seja estética ou politicamente determinadas. José Gil insistirá nesta qualidade espacial da dança, de modo que a figura criada para moldar e definir o espaço se desenvolve partir da delimitação de fronteiras:

A terra só forma um mundo se tiver o poder de segregar espaços.⁹²

Veja-se sobre esta bela frase de *Movimento Total* que a criação de mundos pressupõe um poder de delimitação fronteiro, a partir dos movimentos do corpo, os quais fazem vir à tona mundos que não podiam ser vistos nem precisados caso não fosse, este dançarino, um “cortador” de espaços, na medida em que o espaço fracionado passa a significar criação de espaços diferenciados.

Nesta perspectiva dinâmica do dançarino, o conhecimento da medida que caracteriza a clarividência de Apolo, está na figura da dança que a *técnica* assegura dentro de um espaço determinado em que se projetam as ações de beleza mas, por outro lado está na ação de ver os diferentes universos, os quais deixam-se contemplar quando o interprete dá vida ao gesto de dança. Portanto, ainda mantendo uma perspectiva de produção artística, o dançarino apolíneo será aquele que se pergunta, em primeiro lugar: o que quero fazer do espaço? Como desejo o espaço da minha dança? Desta reflexão, visualiza uma imagem desejável para sua apresentação, a qual poderá ser seguida e complementada em detalhes. Seu pensamento sobre a dança parte do espaço, reflete sobre o espaço, porque as imagens de dança devem, sobretudo, compor o espaço tão “agradavelmente” quanto o projeto se lhe afigurava ser, ou tão significativamente quando as imagens oníricas para o sonhador que as encontra nos seus sonhos.

Neste via de análise, o dançarino apolíneo, parte do projeto anteriormente concebido para sua dança, desde que este projeto o informe sobre o conhecimento da justa medida dos gestos. Ou seja, adotando, neste ponto, uma perspectiva de recepção, o dançarino fura, recorta, cava sempre mais profundamente suas possibilidades de “ocupação”. E nisso se assemelha a todos os obstinados. E assim sendo, o dançarino representa a todos quando se lança de si mesmo em busca de um espaço mais perfeito.

⁹² GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a dança*. Editora Antropos, coleção Relógio d’água, Lisboa, 2001, p. 32.

Ele rememora uma certeza íntima de que os espaços são permeáveis à ação, mas, ao mesmo tempo, o dançarino apolíneo não oculta em tempo algum que o conhecimento do ritmo, na acepção grega mais antiga, com o qual a figura de dança tornou-se possível entre a dança e as artes plásticas, não obstante, através da técnica, que neste ponto consiste no meio de assegurar este ritmo, e, ainda, a disciplina da prática constante são condições *sine qua non* da *aparência de beleza*, e de jovialidade *apolínea*.

4.2.2 Dionisíaco, no fundo do prazer e da dor

O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do *Uno-primordial*, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos (...)⁹³

A face dionisíaca da dança não mais se apoiará na bela aparência das formas ordenadas, e neste sentido não se obriga a reverenciar imagens divinas individualizadas. O impulso dionisíaco da natureza obedecerá a outros princípios de atuação. Neste segundo aspecto, a dança aponta para a *dissolução das delimitações* da arte apolínea e para a afirmação do corpo, da sexualidade e do *sentir* em detrimento da bela aparência.

O Dioniso de Nietzsche exalta justamente a reconciliação do humano com seu fundo mais íntimo, a natureza. Esta concepção se apresenta na descrição da embriaguez dionisíaca, durante as excitações narcóticas, e no encantamento dos instintos de Primavera. A natureza se manifesta em sua força mais alta: faz unir os indivíduos e faz sentir uma coisa só. Nestes estados de consciência, o *princípium individuationis* parece ser um estágio permanente de debilidade da Vontade, conceito que Nietzsche também herda de Schopenhauer, o qual não se refere a uma faculdade individual ou coletiva, mas, mais precisamente ao *centro e núcleo do mundo*, múltiplo em suas formas fenomênicas, separadas pela individuação do tempo e do espaço.

⁹³ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, Tradução de J. Ginsburg. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p. 31-32.

Deste modo, o gesto dançado representa a intensificação das capacidades simbólicas na energia física total dos dançarinos dionisíacos. No ditirambo dionisíaco, por sua vez, o exaltado dionisíaco é excitado até a intensificação suprema de todas as suas capacidades simbólicas: algo jamais sentido aspira à expressão, o aniquilamento da individuação, a unidade no gênio da espécie, mais ainda, da natureza. Se a essência da natureza vai se expressar neste momento, é necessário um novo mundo de símbolos, as representações concomitantes chegam até o símbolo em uma imagem da humanidade intensificada, são representadas com máxima energia física pelo símbolo corporal inteiro, pelo gesto de dança.

Portanto, o dançarino dionisíaco é fruto de um *excesso*, de um transbordamento de símbolos os quais não se bastam na transmissão do som articulado mas exigem o corpo inteiro como modo de dizer-los. E sobretudo de um transbordamento da vontade. Mergulhado na natureza cumpre reconhecer-se entre os outros animais. Seu corpo está desperto para essa verdade.

E no profundo o deus Dioniso se move como um deus dançarino, um artista que manifesta sua força e poder criativo, que é o de transgredir, transcender, transformar. Esse deus de pés ligeiros, de olhos risonhos e dançarino, expressa sua mensagem pela dança, já que não há outra linguagem que possa expressar melhor a consciência dionisíaca.⁹⁵

Todavia uma consequência direta da música será a dança, pois pensar a dança consolidada no seio mesmo da cultura grega supõe um modo bastante limitado, ou específico, de concebê-la enquanto arte, ao menos no que se refere à dependência musical.

Na intuição imediata da dança, a música está como um dos melhores estímulos ao movimento. No início do século XXI, estamos, certamente, mais familiarizados com a dança a partir do próprio movimento, posto que, a relação dança/música, e mesmo esta necessidade de sincronicidade entre gesto e som foram muitas vezes redefinidas pelos criadores. A dependência da dança em relação à música na Grécia vai um pouco além de

⁹⁵ *Ibidem*, p. 87.

dizer que só existiria dança se houvesse música de acompanhamento; isto provavelmente não condiz com a verdade. O que está aqui em jogo é sim, o que se esperava que este dançarino grego fizesse: ou seja, expressar em movimentos corporais a carga emocional da música.

Um aspecto chave da dança a partir da música acaba de se insinuar – ele antecede o “tornar-se obra de arte” e a capacidade de “transcendência divina” – trata-se de *tornar visível o audível*. Este esforço em tornar visível algo que é audível exige não apenas um alto grau de destreza física do dançarino, mas, principalmente, um altíssimo grau de permeabilidade à música.

Portanto, o aspecto dionisíaco da dança será, em Nietzsche, e neste caso no primeiro Nietzsche, o mais genuíno princípio da dança, o que pode ser explicado pelo marco estético da música, no qual o canto, a poesia e a dança gozariam de uma interação proporcional e equilibrada.

4.3- Retomada: O princípio apolíneo da dança “platônica” em Nietzsche

De um modo bastante geral, a visão nietzschiana da dança delineia a superfície dos efeitos mais fantásticos; multiplicando-os, e espalhando diferentes imagens, intencionalidades e “espíritos”. O investimento do dançarino “de corpo e alma” representa, em um primeiro momento, o triunfo sobre a gravidade, extenso ao universo da arte; e as imagens de dança, informações sobre a natureza das mais diversas coisas.

Entretanto, sua aparição está firmemente estabilizada por um aspecto muito diverso.

Esta visão do efeito sublime produzido pela dança, onde a inteligência do corpo realiza movimentos de dificuldade com controle e excedente de forças, em ações das mais variadas espécies – a partir dos quais nós o dizemos: “divino” diante da graça e da leveza que caracterizam o sublime da dança – oculta precisamente o esforço dispensado para se alcançar a aparência de facilidade. E este esforço, regrado e técnico com que *vive* o dançarino, será uma das mais importantes metáforas que a dança desempenha no pensamento de Nietzsche. Particularmente porque, nela, o aspecto apolíneo da dança se

afirmará com todo seu cuidado e propedêutica também para Nietzsche, o filósofo que retoma o aspecto platônico mais decisivo do apolíneo na dança e o canaliza em sua própria disciplina educativa.

O discurso do ateniense nos fala de determinações sobre a educação musical de uma cidade a partir das danças nas quais, de mãos entrelaçadas, deuses e mortais festejam. A disciplina educativa parece bem representada pela imagem dos dançarinos de mãos dadas. Ora, dançar de mãos dadas é sempre mais difícil do que parece. No entusiasmo dos sons, o corpo se aquece e palpita, deseja seguir seu *próprio* movimento, aliar-se à música com a sua mais genuína sensação, já tendo ao ouvido o mais imediato dos guias.

Tendo as mãos presas, ora até mesmo os braços, os coreutas seguem as linhas por onde são levados, os arabescos, as cadências. O imperativo do encadeamento permite que os dançarinos não sigam somente seus impulsos de extravasamento, mas aprendam as regras de um jogo anterior, no qual estão, propriamente, inseridos. Por um lado, percebendo-se em que pé devem amarrar seu passo, os dançarinos podem até mesmo se descuidarem de sua própria expressividade, posto que estão seguros na caminhada e na corrida; por outro lado, a expressividade individual do dançarino demanda um esforço bem maior para ser percebida.

Agora, em um único indivíduo incide a educação coral que, outrora, pensou-se como um meio de persuasão à obediência civil. Nele a coerção é auto-imposta e de sua obediência dependerá algo semelhante à participação daquele cortejo divino liderado por Zeus: a preparação do gênio. A dança em Nietzsche se reafirmará como uma educação disciplinada do ritmo e da harmonia, não mais como uma preocupação geral da sociedade, mas na educação do gênio, individual.

Que seria deste entusiasta relator de sentimentos e pensamentos se não houvesse a possibilidade de “dançar e cantar com os deuses”? Como o dançarino conceberia as divinas dádivas e os preciosos ensinamentos, dentre os quais o limite apropriado ao movimento?

Na preparação do gênio a dança oferece um grilhão auto-imposto: uma ordem dura de aprendizado que antecede a efetivação de sua possível sua superação. Atento ao

ritmo de seus antecessores, o aprendiz de genialidade fabrica seu próprio arsenal de notáveis ações de beleza.

“Dançar em Cadeias,” (*In Ketten tanzen*) tornar as coisas difíceis para si e em seguida estender sobre elas a ilusão da facilidade, é isso o que eles nos querem mostrar.⁹⁶

Na aparência de facilidade se oculta todo sacrifício de dançar em cadeias, afirma Nietzsche, ao caracterizar o que teria sido, na escola dos poetas gregos, a fórmula de disciplina educativa: uma espécie de dança em que se dança *preso*.

A ligação apropriada ao movimento insere o dançarino no mundo das doutrinas da expressão. Neste ponto, a idéia central que se coloca é a consideração de que as ações de beleza são conseqüências da disciplina, posto que a superação de uma regra, convenção ou técnica pressupõe o domínio anterior das técnicas do movimento dos antecessores.

In Ketten tanzen diz a nós: escrevam como quem dança e não como quem carrega pianos, mas não se esqueçam que por traz de cada estilo, de cada obra realmente grande, há um grilhão auto-imposto sem o qual jamais haveria a invejável aparência de facilidade. Trata-se aqui da disciplina da dança, da imposição de uma técnica sem a qual nada “melhor” poderá ser feito. A disciplina ensina a submeter-se a um ritmo, na esperança de um dia superar a técnica aprendida.

Com esta importante passagem temos, como pano de fundo, o esforço de Nietzsche isolado do mundo, escrevendo. É o que ele pede aos sucessores: escrevam e reescrevam para pensar melhor. Todavia no centro da questão está a dança apolínea do ateniense de Platão, sob uma nova perspectiva educativa: a preparação do gênio por meio da identificação e treinamento na auto-imposição do ritmo, o dançar unido e coeso, assegurado pelo sucesso dos gênios já consagrados.

Por fim, com Nietzsche a dança, que havia sido concebida no seio das artes gregas, no interior das artes miméticas, em *Leis*, alcança um ponto radical no qual,

⁹⁶ „*In Ketten tanzen*“, *es sich schwer machen und dann die Täuschung der Leichtigkeit darüber breiten, - das ist das Kunststück, welches sie uns zeigen wollen.*“ NIETZSCHE, F. *Menschliches, Allzumenschliches*, II § 140, in *Kritische Studienausgabe*, Band 2, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1978, p. 456.

devido ao poder de transcendência divina e conexão com o fundo mais significativo da vida, será o critério de valor fundamental para as formas artísticas:

Diante de cada artista, poeta e escritor grego, deve-se perguntar: qual é a nova coação (*neue Zang*) que ele se impõe e torna atraente para seus contemporâneos (de modo que encontra imitadores)?⁹⁷

Deste modo, acreditamos ter deixado suficientemente claro, de acordo com nossos propósitos para este capítulo, em que sentido nós pensamos a dança sob o signo da reversão nietzschiana de Platão: contraponto, redefinição e retomada. Do primeiro, cabe considerar, sobretudo, a antítese da concepção apolínea de dança perpetrada no discurso do estrangeiro ateniense no diálogo *Leis* de Platão, caracterizada pela preponderância do princípio dionisíaco da dança em Nietzsche. Entrementes, vimos ao final desta análise o modo particular com que Nietzsche exorta e aceita os anelos juvenis dos coros apolíneos. Precisamente enquanto conhecedor de uma imposição do ritmo a que o artista estaria agrilhado, e através do qual pode vir a se tornar notável.

⁹⁷ „Bei jedem griechischen Künstler, Dichter und Schriftsteller ist zu fragen: welches ist der neue Zwang, den er sich auferlegt und den er seinen Zeitgenossen reizvoll macht 9sodass er Nachahmer findet?“ Ibidem.

CONCLUSÃO

*Dioniso é por excelência o deus que vem;
aparece,
manifesta-se,
faz-se reconhecer.*

Epifânico itinerante,

Dioniso organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória.

(Marcel Detienne, *Dioniso a céu aberto*)

Através da cena retratada na *Introdução*, havíamos convidado o leitor a refletir conosco sobre os princípios fundamentais da dança, os quais permaneceram atrelados aos nomes de Apolo e de Dioniso, ao longo da dissertação. Primeiramente, em nossa abordagem ao tema da dança nos *diálogos*, capítulos I, II e III e, posteriormente, no paralelo que traçamos no capítulo IV entre Platão e Nietzsche, procuramos nos valer de uma perspectiva *de dançarino* o qual vê na *técnica* e na *espontaneidade* os primeiros indicativos, respectivamente, do apolíneo e do dionisíaco na dança.

A partir deste ponto, chamamos a atenção para o modo com que a proeminência do aspecto apolíneo da dança, no discurso do ateniense de Platão, em *Leis*, foi apresentada na educação dos jovens, capítulo I, na harmonia entre as partes da alma, capítulo II e em seus modos de representação mimética, capítulo III.

No primeiro capítulo, mostramos que as *danças corais*, as quais primeiro fulguram na educação musical, em persuadir ao cumprimento das leis, sem necessidade do intermédio da violência, ensinam aos adolescentes a portarem-se em ritmo e em cadência, de modo a convencer, com suavidade, o movimento espontâneo da criança a adquirir uma outra qualidade, a qual fosse capaz de assegurar um efeito de beleza mais favorável.

Neste ponto, a dança se revela primeiramente sob o signo de Apolo e se distancia do universo dionisíaco, preparando o espírito dos jovens para a vida em sociedade, no ensino dos sentidos de beleza e graça. Não deixa, contudo, de ficar exposto que a dança apolínea participa de forma precisa do processo civilizador na *pólis* envolvido no processo, especialmente na formulação de uma legislação crítica das artes, em prol de uma educação de mérito, onde a noção conceitual de beleza, intrínseca à de virtude, denotou um acentuado conservadorismo das formas artísticas e um regulamentado controle social das composições musicais. O princípio dionisíaco se lhe opõe, em face da natureza irrequieta das crianças, do poder aquecedor do vinho, colocando-se em um plano de “anterioridade” em relação aos princípios ordenadores dos movimentos, e portanto, também em concordância com os princípios a serem estabelecidos para a *pólis*.

Deste modo, no primeiro capítulo, o princípio fundamental da dança, apolíneo, consiste na *disciplina educativa* do corpo dos jovens ingressantes na vida política e, portanto, na alma da cidade; opondo-se *àquele estado inquieto e desordenado da criança “fogo”*, dionisíaca.

No segundo capítulo, tal como mostramos, a expulsão das danças báquicas nos levou à investigação da exigência de proporção tomada enquanto uma concepção chave calcada na própria constituição do indivíduo. Deste modo, as imagens representativas das partes da alma que Timeo e Sócrates formulam, nos diálogos *Timeo* e *Fedro* pontuaram o conjunto das partes determinadas do indivíduo, sobre o qual ponderamos, em ambos os casos, o humano enquanto um conjunto de vontades internas e potencialmente conflitantes. Neste sentido, a distinção entre universos de referência distintos, foi tomada em sua totalidade conciliada, ou seja, no exercício contínuo e terapêutico desta conciliação, primeiramente, entre as naturezas distintas das partes da alma e, em um segundo momento, entre *soma* e *psiqué*.

Pudemos ver que, na medida em que *psiqué* tendeu à *physis* e à *mimese*, necessariamente nesta ordem, a primeira intuição do aspecto psicológico sobre a oposição entre as danças de Apolo e de Dioniso, mostrou-se a incompreensão entre o *princípio de racionalidade* e o *estado de êxtase*. Nesta interpretação, a consciência vulgar é necessariamente suprimida no dançarino dionisíaco, semelhantemente ao que ocorre com o poeta e o profeta. Nos três casos, acreditava-se, entre os gregos, que o verdadeiro *autor* não eram aqueles que podíamos ver, mas seres divinos que os apartavam momentaneamente de si mesmos enquanto vinham ao mundo profecias, danças de bacante e poesias. Estes exemplos que lidam com inconsciência, ou com perda de consciência, definem momentos de intervenção divina, de *manía* privilegiada. Neste sentido, extremo, a aparência exterior de um controle de si e a observância das técnicas de movimento se opuseram de maneira constitutiva, ao desejo de criação de uma nova ordem, sem a qual nada de novo apareceria ao olhar.

Segundo nosso desenvolvimento, ainda ao nível psicológico, as danças religiosas foram ligadas ao princípio geral de harmonia da *psiqué*. Na perspectiva da tripartição da alma, a questão se deslocou das condições físicas e mentais dos dançarinos, onde fontes

de movimento apontam para vontades potencialmente conflitantes, para capacidade de *conexão* do dançarino com os universos de referência, internos e externos, dos movimentos de sua dança. Não se tratou, contudo, de enfatizar a hierarquia entre as partes da alma, a hegemonia da razão sobre razões menores, ou maiores, mas de apoiar os sentidos primordiais das danças apolínea, guerreira e dionisíaca em suas reais esferas de atuação e representação simbólica. Capaz de entrar profundamente nestes mundos, o dançarino seria aquele que mais instintivamente percebe os universos distintos de inspiração artística, a partir das fontes hierarquizadas de movimento do corpo e os representa mimeticamente aos olhos civis, ainda como portador de signos, na qualidade de intérprete.

Quando luzimos a relação entre as danças apolíneas e dionisíacas e seus referenciais exteriores primordiais, a *psiqué* e a *physis* aproximaram-se e se identificaram. O princípio racional ligou-se à observação do céu, e a percepção sinestésica da terra, à tribo dos desejos. O ponto mais radical desta correlação consistiu na determinação do movimento que move a si mesmo, isto é *psiqué*, em contraposição ao movimento “material”, que é movido por outra coisa, do fogo, da terra, da água e do ar. Neste ponto, retomamos a figura de um humano elo entre céu e terra, mediante o impulso das partes extremas da alma, com as quais está simbolicamente unido ao movimento dos astros celestes e à vida terrestre. Esta abordagem nos possibilitou delinear uma concepção da dança como mimese de um protótipo divino ordenador, racional e constante, na cultura. Nesta perspectiva o corpo do dançarino é símbolo de harmonia através da inteligibilidade.

Em suma, os princípios foram descritos, neste capítulo, enquanto desdobramentos da alma e organizados segundo os referenciais, interno e externo, destas fontes de movimento. Nesta leitura, liga-se à alma imortal a observação dos movimentos dos astros, estando sua representação mimética associada aos valores de *inteligibilidade e constância*. A parte irascível da alma, por sua vez, vincula-se à percepção dos sentidos mais prementes da terra, particularmente aos meios que asseguram a manutenção do fogo interior, os quais comandam os desejos violentos de *prazer e de dor*, os quais a criança percebe diretamente “na alma.”

No terceiro capítulo, abordamos a apresentação da dança grega na perspectiva do historiador da dança e o papel de Platão enquanto historiador da cultura, em um quadro de representações no qual pudemos estabelecer os limites de interpretação, a importância política e religiosa da dança na antiguidade, e o significado amplo das figuras da dança, em *Leis*.

Em um segundo momento, relacionamos os *squemata* de *Leis* à preponderância do aspecto plástico da dança, em sentido de símbolo fixo, reproduzível e portador de imagens de excelência física e moral. Contudo, a questão mimética da dança mereceu uma consideração especial quando nos distanciamos dos gestos “virtuosos” de *Leis* e nos aproximamos da compreensão das operações miméticas. Como visto, a reprodução modelo-cópia, que rege as operações da mimese, possui uma dependência *de compreensão* em relação às artes plásticas, mais especificamente, na arte do retrato que lhe confere uma visualização fundamental, na confirmação das semelhanças exigidas. Reconhecemos, neste ponto, uma maior definição do aspecto apolíneo, nas *figuras de dança*, particularmente na interação entre artes plásticas e corporais.

Neste sentido, a dualidade entre os princípios se afirma, por um lado, na *técnica de reprodução mimética*, apoiada no significado do termo grego *ritmo*, e, por outro lado, na *profusão da unidade da natureza*, em uma visão ainda turva de seu ininterrupto fluxo de movimentos.

No quarto capítulo, mostramos de que modo o jovem Nietzsche parece ter compreendido que o aspecto plástico da representação sensível da dança poderia ocultar sua motivação mais profunda, a qual o filósofo identifica, de modo central, com a música. Em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche apresenta um estudo sobre a mimese no qual a *aparência de beleza* das figuras do teatro contém uma sensível ausência, descrita como necessidade de *parecer verdadeiro*. Em sua denúncia da insuficiência da representação mimética da bela aparência, Nietzsche viu na dança uma efervescente potência simbólica, em cuja excitação do dançarino, avançam as novas possibilidades do dizer e do pensar. Neste passo, aquilo que outrora fora quadro, escultura, *squémata*, no entusiasmo das massas *dissolve-se* quando o dançarino dionisíaco “.”

Portanto, em *A Visão de Mundo Dionisiaca*, ou mesmo no Nietzsche da primeira fase, a dança “verdadeira” não pôde ser concebida como figura da bela aparência, mas, mais urgentemente, como expressão da música no corpo do dançarino.

(...) assim devemos desfrutar as artes figurativas do drama, mas aqui a tarefa não pode ser representar unicamente algo belo: basta que pareça *verdadeiro*. O objeto representado deve ser apreendido da maneira mais sensível e viva possível; deve produzir um efeito de que é verdade: o contrário a essa exigência é o que se reivindica a toda obra da bela aparência (*schönem Scheins*).⁹⁸

Quando o jovem Nietzsche concebe a dança “verdadeira” desembaraçada das belas figuras, o primeiro lance da *Reversão pela dança* está dado. Deixa-se para o ateniense, em sua tarefa de legislar sobre a educação de uma cidade, as representações miméticas das *qualidades civis*, na guerra e na paz, e, passa-se a olhar, mais de perto para as manifestações de dança que não puderam ser entendidas, segundo a óptica do ateniense: as danças excluídas das *Leis*: as danças báquicas.

Aberta uma outra perspectiva para a dança, diretamente unida ao fundo harmônico de uma manifestação humana que não presta contas à civilização, a beleza das atitudes teria muito pouco a dizer ao *transbordamento da potência simbólica* destes estados. Em última instância, a intensidade do sentimento de comunhão com a natureza que Nietzsche atribui aos “estados dionisiacos” é representada pelo estado psicológico de intenso *abandono si*, através do qual as pessoas não concebem as coisas em separado, mas em seu conjunto uno, de onde todas as formas individualizadas devém e retornam, em eterno fluxo de criação e destruição.

⁹⁸ „ (...) es soll als Wahrheit wirken: eine Forderung deren Gegenteil bei jedem Werke des schönem Scheins beansprucht wird.” NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1978, p. 574.

Acerca desta nova trama que se forma, apoiada em um antigo jogo de oposições, pontuamos os princípios religiosos da dança, a partir dos nomes de Apolo e de Dioniso, ou seja, em suas novas combinações, a partir de antigas roupagens.

No que se refere a esta leitura reversiva de Nietzsche, um, talvez o melhor viés por nós adotado consistiu na consideração daquelas dádivas divinas, ou sentidos ordenadores, do Ritmo e da Harmonia, especificadamente enquanto ritmo *de* Apolo e harmonia *de* Dioniso, necessariamente na divisão entre uma perspectiva plástica e uma musical.

Nesta perspectiva da arte, a qual, de certo modo, nasceu da dança coral grega, a atribuição de Apolo e de Dioniso conferiu à dança, por um lado, o aspecto de manifestação *visual-ideal*, e, por outro lado, o sentimento *sinestésico-concreto*, pois o ritmo, enquanto conhecimento do limite, propicia o conhecimento da bela aparência da dança, enquanto a harmonia nietzschiana desperta para o *sentir musical*: que toda individuação diz primeiro respeito a uma única natureza, em que a dor e a contradição são sentidas diretamente *na alma*. Neste ponto, a esta concepção do sentir dionisíaco, associam-se aquelas primeiras afecções da criança, tratadas pelo ateniense no livro II, ou seja, as percepções imediatas de prazer e de dor, enquanto meio de expressividade da operação em jogo, na qual as figuras de dança passam a ser substituídas pela *intensidade do sentir*, sem que, nesta nova condição, haja a mediação explícita de valores morais.

Nesta leitura das faces, apolínea e dionisíaca, da dança, em Nietzsche, a partir do diálogo *Leis* de Platão, exibimos determinadas variações do significado destes princípios fundamentais, no esteio dos textos e na perspectiva do dançarino. A *disciplina educativa* com a qual uma técnica pode ser transmitida, consistiu no primeiro princípio geral, o qual pudemos chamar de apolíneo, no sentido grego do *ritmo*. A este princípio, acompanha um aspecto muito especial Dioniso: a *permeabilidade ao devir*, com o qual os referenciais interno e externo do dançarino criador conectam-se com o mesmo movimento incessante do mundo, que é fogo transformador, que é abertura infantil.

A acepção *apolínea* esteve apresentada no discurso do ateniense, especialmente no capítulo I, no processo civilizador dos jovens, nas manifestações das danças corais, e

de seu modo outro, no valor simbólico e superficial do *squémata*, no texto de juventude de Nietzsche intitulado *A visão dionisíaca do Mundo*, no primeiro tópico do capítulo IV.

Contudo, como vimos na última seção do capítulo IV, Nietzsche retoma o aspecto apolíneo da dança “platônica” em *Dançar em Cadeias*. Neste momento, o filósofo recupera a importância do ritmo, com a qual os jovens são introduzidos nas danças corais. Nestas manifestações, os dançarinos dançam com as mãos unidas, e portanto presas, tal qual o gênio poético precisou, desde a Grécia, “incorporar” o ritmo consagrado pelos predecessores, como meio imprescindível através do qual novos ritmos pudessem vir ao mundo, e se tornar memoráveis. Neste sentido, Nietzsche considerou o processo de criação aliado a um processo de entrelaçamento entre o conhecimento da técnica precedente e o florescimento de um novo modo de fazer.

Em termos amplos, nossa leitura identificou um movimento de definição e redefinição dos princípios fundamentais da dança, apolíneo e dionisíaco, inicialmente nos *diálogos*, particularmente em *Leis* e, secundariamente, no contraponto que Nietzsche oferece à questão, primeiramente *A visão de Mundo Dionisíaca* e, em seguida, na retomada do aspecto apolíneo das danças educativas, no texto especificado de *Humano, demasiadamente Humano*. Neste ponto, lançamos luz ao movimento de volta ao seu começo, arrematando com o sentido dionisíaco “platônico” no primeiro Nietzsche.

Particularmente no capítulo I, depreendemos que a investigação acerca da *natureza das crianças* permeou uma grande parte da discussão sobre a dança nas *Leis*. O personagem ateniense havia feito menções, primeiramente, sobre os animais na primeira idade não conseguirem se manter quietos, nem corpo nem voz, esforçando-se, sempre, por movimentar-se e gritar, e, neste mesmo sentido, ele faz também menção ao privilégio da raça humana em conceber os sentidos do ritmo e da harmonia.

Conceituada a partir da ausência de ordem, no corpo e na voz, a criança, até o presente momento, foi considerada “a mais intratável, ardilosa, hábil e atrevida das criaturas, em virtude da excelência do germe da razão que nela existe em estado rudimentar.” Porém, esta “anterioridade” da razão e a aparência de caos que caracteriza seus movimentos conferiram ao princípio apolíneo justamente *o estado a ser superado* com os ritos de iniciação dos coros sagrados, posto que neles, evidentemente, está

sinalizada a introdução do jovem no corpo social mediante a aquisição dos sentidos ordenadores exteriores da lei, enfim, a disciplina impossível aos mais novos. Portanto, neste contexto, a criança selvagem começa a ser introduzida na comunidade política através do desenvolvimento dos sentidos *exteriores* do ritmo e da harmonia. Em Nietzsche, diferentemente, a criança é aquela que cria mediante *ordenações internas*, segundo o texto sobre Heráclito, mais precisamente, do parágrafo 7 de *A filosofia da Época Trágica dos Gregos*. Portanto, a conotação problemática que o ateniense atribui à criança, em virtude da ardência muito própria que não a deixa ficar quieta, é pensada em separado: como impulso inocente e como fogo transformador, ambos em caracterização do estado psicológico do artista, em seu processo criativo.

Neste sentido, Nietzsche nos fala, em sua sublime alegoria, sobre um vir a ser e perecer, um construir e destruir, que não presta contas de ordem moral, representada no jogo do fogo consigo mesmo, do artista e da criança. Isto significa tocar, diretamente, o princípio da dança dionisíaca “platônica”, o qual não pôde ser suficientemente abarcado na imposição de uma disciplina educativa do dançar encadeado, mas que se refere justamente à atitude dançante de *permeabilidade ao devir* com o qual o dançarino evolui no espaço, em conexão direta com os movimentos interiores e exteriores a sua unidade corporal, preservada sua integridade humana. Esta interação o apresenta como transformador de espaços, e um transfigurado, através das transformações profundas envolvidas em sua criação de espaços fugidios. A dança como a mais completa evidência desta percepção do instante, em toda a sua pureza de transitoriedade, fugacidade e, portanto, em todo o seu valor de lance que não se repete, onde o dançarino exerce de maneira explícita – quiçá *didática* – seu poder de lançar novos mundos no mundo.

Assim como a criança monta seu próprio brinquedo à beira do mar, de acordo com uma harmonia interior, mediante um excedente de forças que a impele a criar e a destruir, o dançarino compõe sua dança em liberdade, em estado espontâneo, aberto e sem constrangimentos. Nesta perspectiva dionisíaca, na qual o dançarino é um criador de sua dança, representado pelo jogo da criança consigo mesma, a harmonia *total* pressupõe o elemento do conflito como matéria constitutiva da dança, na medida em que concebe o Vir-a-Ser.

Considerando-se que, em última instância, as danças alcancem um resultado final de harmonia, em nossa leitura dos *diálogos*, o autor Platão concebeu a harmonia da dança exclusivamente através da harmonia, posto que a superação do conflito entre os princípios fundamentais da dança se deu pela eliminação de um oponente, o “dionisíaco,” como vimos no episódio da expulsão das danças báquicas. No que diz respeito a este assunto, em Nietzsche, a superação do conflito ocorre no seio da disputa, entre Apolo e Dioniso, na *preservação da dinâmica* dos oponentes e na predominância, momentânea, de um sobre o outro.

Contudo, segundo nossa leitura da dança em Nietzsche, a dança é “verdadeira” na medida em que o dançarino está conectado ao *jogo de permeabilidade ao devir mediante ordenações internas*. Ora, não é este jogar com o fluxo incessante do devir a *harmonia dionisíaca* do dançarino?

Um vir-a-ser e perecer, um construir (*Bauen*) e destruir (*Zerstören*), sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo (*Spiel*) do artista e da criança.

E assim como joga a criança (das *Kind*) e o artista (der *Kunstler*), joga o fogo eternamente vivo (*spielt das ewig lebendige Feuer*), constrói em inocência (*in Undshuld*)—este jogo joga o Aion consigo mesmo.

Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar (*wie ein Kind Sandhaufen am Meere*), faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar.

Não é o ânimo criminoso (*Frevelmuth*) mas o impulso lúdico (*Spieltrieb*), que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora o seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente.

Mas tão logo ela o constrói, ela o liga (*knüpft*), ajusta (*fügt*) e modela (*formt*), regularmente e segundo ordenações internas (*nach inneren Ordnungen*).

Assim intui o mundo somente o homem estético (*ästhetische Mensch*), que aprendeu com o artista e com o nascimento da obra de arte como o conflito (*Streit*) e a pluralidade (*Vielheit*) podem trazer consigo lei (*Gesetz*) e ordem (*Recht*), como o artista fica em contemplação e em ação sobre a obra de arte, como necessidade e jogo, conflito e harmonia, têm de se emparelhar para gerar a obra de arte.⁹⁹

⁹⁹ NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, 7, trad. Rubens Torres Filho, in *As pensadores*, v. I, Nova Cultural, São Paulo, 1987, p.10. No original: *Die Philosophie im tragische Zeitalter der Griechen in Kritische Studienausgabe*, Band 1, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1980 p. 830: „Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne moralische Zureschnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes. Und so, wie das Kind und der Künstler spielt, spielt das ewig lebendige Feuer, baut auf und zerstört, in Unschuld – und diese Spiel spielt der Aeon mit sich. Sich verwandelnd in Wasser und Erde thürmt er, wie ein Kind Sandhaufen am Meere, thürmt auf und zertrümmert; von Zeit zu Zeit fängt er das Spiel von Neuem an. Ein Augenblick der Sättigung: dann ergreift ihn von Neuem das Bedürfnis, wie den Künstler zum Schaffen das Bedürfnis zwingt. Nicht Frevelmuth, sondern der immer neu erwachende Spieltrieb ruft andre Welten ins Leben. Das Kind wirft einmal das Spielzeug weg: bald aber fängt es wieder an, in unschuldiger Laune. Sobald es aber baut, knüpft und fügt und formt es gesetzmäßig und nach inneren Ordnungen. So schaut nur der ästhetische Mensch die Welt an, der an dem Künstler und an dem Entstehen des Kunstwerks erfahren hat, wie der Streit der Vielheit doch in sich Gesetz und Recht tragen kann, wie der Künstler beschaulich über und wirksam in dem Kunstwerk steht, wie Northwendigkeit und Spiel, Widerstreit und Harmonie sich zur Zeugung des Kunstwerkes paaren müssen.“

BIBLIOGRAFIA



1- Textos de Platão

PLATO. *Phaedrus*. Opera Platonis, v. I, texto bilíngüe, tradução para o inglês H. Fowler, The Loeb Classical Library, Harvard, 1995.

_____. *Timaeus*. Opera Platonis, v. IX, texto bilíngüe, tradução para o inglês R. Bury, The Loeb Classical Library, Harvard, 1989.

_____. *Laws (I-IV)*. Opera Platonis, v. X, texto bilíngüe, tradução para o inglês R. Bury, The Loeb Classical Library, Harvard, 1994.

_____. *Laws II*. Opera Platonis, v. XI, texto bilíngüe, tradução para o inglês R. Bury, The Loeb Classical Library, Harvard, 1984.

_____. *Ion*. Opera Platonis, texto bilíngüe, tradução para o inglês W. Lamb, The Loeb Classical Library, Harvard, 1962.

2- Traduções de Platão

PLATÃO *Leis*. Tradução Carlos Alberto Nunes, vol. XII – XIII, Coleção Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980.

_____. *Timeo*. Tradução Carlos Alberto Nunes, vol. XI, Coleção Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980.

_____. *Fedro*. Tradução Carlos Alberto Nunes, volume V, Coleção Amazônica, série Farias Brito, Universidade Federal do Pará, 1980.

_____. *The Republic*. Tradução Desmond Lee, Pegin Books, London, 1987.

_____. *A República*. Tradução Pietro Nassetti, Martin Claret, São Paulo, 2003.

3- Textos de Nietzsche

NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1980.

_____. *Die Dionysische Weltanschauung*, ibdem.

- _____. *Die Philosophie im tragische Zeitalter der Griechen*, ibdem.
- _____. *Menschliches, Allzumenschliches* in *Kritische Studienausgabe*, Band 2, edição de Colli e Montinari, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1978.
- _____. *Nachgelassene Fragmente*, 1869-1874, in *Kritische Studienausgabe*, Band 7, edição de Colli e Montinari, Berlin, de Gruyter, 1980.

5- Traduções de Nietzsche

- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, Tradução de J. Ginsburg. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- _____. *El Nascimento de la Tragédia*, Tradução A. Pascual, Alianza, Madrid, 1981.
- _____. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, Tradução Torres Filho in *Os pensadores*, v. I, Nova Cultural, São Paulo, 1987.
- _____. *Humano, demasiadamente Humano*, in *Os pensadores*, v. II, Nova Cultural, São Paulo, 1987.

3- Obras de comentadores

- ACHCAR, Francisco. "Platão contra a poesia" In *Revista da Usp*, dez-fev, 1991, São Paulo, pp. 151-8.
- ATWELL, John. "The Significance of Dance in Nietzsche Thought" In *What is dance? Readings in theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1983 pp 19- 34.
- BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. Ed. Amablume, São Paulo, 2002.
- BENOIT, Hector. "Platão e Nietzsche: a trama dramática da metafísica" In *Letras Clássicas*, ano 2, número 2, Humanitas, São Paulo, 1998, pp. 115-126.

_____. “A odisséia dialógica de Platão: do retorno de Dioniso à physis originária” livro quarto da “Tetralogia dramática do pensar” Tese de livre docência, UNICAMP, 2004.

BURKERT, Walter. *A Religião Grega na época clássica e arcaica*. Tradução M. J. Simões Loureiro, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia*. Tradução Federico Carotti ; 3 ed., São Paulo, Editora da UNICAMP. 1996.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.

_____. *Lógica do sentido*. Perspectiva, São Paulo, 1982.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Tradução Carmem Cavalcanti, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *La muerte de Dionisios*. Tradução Juan J. Herrera, Madrid, Taurus, 1982.

DOODS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Oneto, Escuta, São Paulo, 2002.

FOUCAULT, Michael. *Nietzsche, Freud e Marx Theatrum Philosophicum*, Editora Princípio, São Paulo 1997.

JÄGER, Werner. *Paidéia: los ideales de la cultura griega*. Tradução Joaquim Xirau, Fonte de Cultura Económica, México, 1957.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

GIACOIA, Oswaldo. “O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão.” In *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 3, pp. 23-36.

GOLDSCHMIDT, Victor. *A religião de Platão*. Tradução Ieda e Oswaldo Porchat Pereira, segunda edição, Difusão Européia do livro, São Paulo, 1970.

GUERVÓS, Luis. “Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança”. In *Cadernos Nietzsche*, n. 14, Tradução de Alexandre Carvalho, São Paulo, 2003, pp. 83-104.

JEANMAIRE, H. *Dionysos: histoire du culte du Bacchus*. Paris, Payot, 1991.

JOHNSON, Hught. *A História do vinho*. Companhia das letras ; Lisboa, 1990.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega, estudo literário*. Armênio Amado, Coimbra, 1990.

- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução para o português, J. Guinsburg, Perspectiva, São Paulo, 1976.
- MARTON, Scarlett. *A dança desenfreada da vida*, In *Extravagâncias Ensaaios sobre a filosofia de Nietzsche*", 2^o edição, Discurso Editorial, São Paulo, 2001 pp 51-68.
- MOONEY, Edward. "Nietzsche and the dance". In *Philosophie Today*, 14, 1970.
- MOUTSOPOULOS, Evaghélos. *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Presses Universitaire France, 2 ed., Paris, 1989.
- PEREIRA, A. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, ed. Cultrix, São Paulo, 1997.
- ROMILY, Jacqueline de. *A tragédia Grega*. Tradução Ivo Martenazzo, Brasília ed. Universidade de Brasília, 1998.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do Self*, Tradução para o português Ubirajara Sobral e Dinah Azevedo, Edições Loyola, São Paulo, 1997.
- TEESLAR, A. P. van. "Le corp antique" In *Analyses & Réflexions sur Le corp*, volume 2, Paris, Ellipses, 1992.
- TRABULSI, José. *Dionysisme, pouvoir et société*. Les Belle Letres, Paris, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução Ana Lia, Filomena Garcia e Maria Cavalcante, São Paulo, Duas cidades, 1977.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *A tragédia grega*. Tradução Guinsburg, São Paulo, Perspectivas, 1976.
- WEST, Martin. *Ancient greek music*. Oxford, Clarenton, 1992.
- XENOFONTE. *Banquete*, Editorial Gredos, Madrid, 1993.
- VLASTOS, Gregory. *O universo de Platão*. Tradução Maria Luisa Monteiro Salles Coroa, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1987.

4- Autores Trágicos

- SÓFOCLES. A obra de Sófocles organizada por F. Storr em 2 volumes, The Loeb Classical Library, Londres, 1991.

ÉSQUILO. A obra de Ésquilo organizada por F. Storr em 2 volumes, The Loeb Classical Library, Londres, 1991.

EURIPIDES. A obra de Eurípedes organizada por F. Storr em 4 volumes, The Loeb Classical Library, Londres, 1991.

_____. *As Bacantes*. Tradução David Jardim Júnior, Introdução de Assis Brasil, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1988.

_____. *Les Bacchantes*. Tradução Henri Grégoire, 7 edição, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

_____. *Bacas*. Tradução. Jaa Torrano, HUCITEC, São Paulo, 1995.

5- Textos sobre a dança

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Tradução Gastão Cruls, ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 1989. _____. *Fragmentos autobiográficos*. Tradução. Lya Luft, LPM, Porto Alegre, 1997.

EMMANUEL, Maurice. *The Antique Greek Dance after escultured and painted figure*. Tradução do francês Harriet Jean Beauley, New York, John Lane , 1916.

GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a dança*. Editora Antropos, coleção Relógio d'água, Lisboa, 2001.

HAVELOCK, Helis. *The dance of life*, Boston, Houghton Mifflin, 1923.

HARRISONT, Jane. *From ritual to art*, London, Williams and Norgate, 1918, in *What is dance? Readings in theory of criticism*, Oxford, Marshall Cohenbv, 1983.

LANGER, K Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M.Goldberg, coleção Estudos, ed. Perspectivas, São Paulo, 1980.

LONSDALE, Steven H. *Dance and ritual play in Greek religion*. London ;Baltimore, 1993.

LUCIANO. *Sobre a dança*. The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass./London.

_____. *Sobre la dança*. Obras III, Editorial Gredos S/A, Madrid, 1990.

PROUDHOMMEAU, Germaine. *La danse grecque antique*. (Tese), Bibliothèque de la Sorbonne: W. 1995 (36) in-4.

REDFERN, H. B. *Dance, art and aesthetics*. London, Dance books, 1983.

SACHS, Curt. *Wold History of the dance*. ed. W.W. Norton&Company, 1937.

_____. *Histoire de la danse*, Gallimard, Paris, 1937.

SÉCHAN, Louis. *La danse grecque antique*, E. de Boccardi, Paris, 1938.

SASPORTES, José. *Pensar a dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Coleção Arte e Artistas. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

SORREL, Walter. *The dance throught the ages*. Madison Square, 1967.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança e outros Diálogos*. Tradução Marcelo Coelho, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

WOSIEN, Maria-Gabriele. *La danse sacrée: rencontre avec les dieux*. Éditions du seuil, Paris, 1974.

6- Obras de referência

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Française*. Hachette, Paris, 1894.

BARIL, Jacques. *Dictionnaire de la Danse*. Paris, Seuil, 1964.

GASPARRI, C. e VENERI, A. *Lexican Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich, München : Ártemis Verlag. DYONISOS vol. 1 p. 453, vol 2. LIMC, p. 331.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford Literatura Clássica Grega e Latina*. Tradução M. Kury, Rio de Janeiro, Zahae, 1987.

LIEDDELL & SCOTT. *Greek-English Lexicon*, 9 ed. Clarenton, Oxford, 1996.