

O DITO E O INTERDITO

ANÁLISE DAS FORMAÇÕES DISCURSIVAS PRODUZIDAS PELA MÍDIA IMPRESSA ACERCA DO PAPEL ATRIBUÍDO À DANÇA EM PROJETOS SOCIAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Dra. MONIQUE ASSIS

Docente do Centro Universitário Augusto Motta
Doutora em Educação Física pela Universidade Gama Filho
E-mail: monique_assis@uol.com.br

Ms. ADRIANA CORREIA

Docente da Universidade Gama Filho e do Centro Universitário Augusto Motta
Mestre em Educação Física pela Universidade Gama Filho
E-mail: adricorreia@uol.com.br

Dra. NILDA TEVES

Docente da Universidade Gama Filho
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
E-mail: tevesnilda@uol.com.br

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o que está explícito e o que está silenciado no discurso jornalístico impresso a respeito do papel da dança nos projetos sociais que são oferecidos em favelas da cidade do Rio de Janeiro. Como referencial teórico-metodológico, foram utilizadas as concepções de análise do discurso de Orlandi (1988, 1993, 1996). As reportagens jornalísticas fornecem pistas de como se formam as construções imaginárias em relação ao papel da dança nestes projetos. A prática da dança assume uma dimensão moralizante de correção e ajuste social. Entretanto, é no silenciar-se que algumas categorias se fazem presentes como ludicidade, gratuidade, arte e estética.

PALAVRAS-CHAVE: Projetos sociais; mídia impressa; dança; arte.

INTRODUZINDO O TEMA: A DANÇA ARTÍSTICA SOBRE O MORRO

O retrato da favela como espaço social do samba, da capoeira, das danças populares e regionais tem sido tradicionalmente objeto de estudos e pesquisas¹. Entretanto, se a dança popular, ora com intenções catárticas, religiosas e de luta, ora com propósitos de confraternização e divertimento, é uma manifestação cultural há muito presente no cenário da favela, a dança acadêmica² ou dança artística possui uma tradição altamente elitizada em nossa sociedade.

A dança como uma prática artística³, envolvendo uma técnica sistematizada, uma sucessão de passos, uma harmonia de movimentos treinados e expressivos, cenário, iluminação, figurino, música, entre outros elementos, construiu-se historicamente como uma atividade das classes com maior poder aquisitivo, ou seja, uma prática do “asfalto”.

Contudo, vários coreógrafos e bailarinos que compõem o cenário da dança artística do Rio de Janeiro estão partindo para vivenciar as possibilidades da dança em comunidades de baixa renda, trazendo as técnicas de dança clássica e contemporânea para corpos que, como tradutores do texto/contexto social, carregam em si o estigma da exclusão social.

Observa Soter (2002), que tal fenômeno, já presente desde 1989, ganha vulto a partir de 1998, quando surgem 26 dos 32 projetos por ela catalogados em seu estudo *A dança no Rio de Janeiro*: uma alternativa contra a exclusão. Esses projetos entram em cena no espaço social da favela e nos palcos da cidade produzindo, além de um espetáculo artístico, crenças, fantasias e ilusões.

A dança – ou, como pontuou Laban (1978), este “poema do esforço” – é uma forma de manifestação artística e lúdica que guarda uma ligação extremamente íntima com o corpo. É uma forma de expressão em que o corpo do artista, numa mistura estranha de espontaneidade e de elaboração, se tornaria uma obra de arte⁴.

-
1. Para ilustrar, ver Vianna (1997); Augras (1998); Oliveira e Marcier (1998).
 2. Segundo Gomes (2002), o academicismo na dança, marcando o início de seu processo de elitização, nasce com a invenção da dança métrica. A complexidade cada vez maior dos passos, que seguiam as variações da métrica poética e musical, exigia uma crescente especialização dos dançarinos, um rigor nos treinos diários, maior disciplina e aprimoramento técnico e estético. Inicia-se uma distinção entre dança profissional, praticada com exercícios especializados, e dança amadora ou popular, que se constituía em manifestações espontâneas com o intuito de celebração ou confraternização.
 3. Cronologicamente, o desenvolvimento da dança acadêmica ou artística seguiu a seguinte ordem: dança métrica, danças da corte, balé de corte, balé clássico, balé clássico acadêmico, dança moderna e dança contemporânea.
 4. A dança está o tempo todo relacionada com o corpo em sua dimensão sensorial e afetiva. Segundo Feitosa (2001), isto pode explicar por que ela está surpreendentemente ausente dos grandes siste-

Mesmo com variadas definições, torna-se uma tarefa árdua tentar entender a dança; ela escorrega, evita a conceituação e possui um caráter não-verbal, inscreve-se como uma alternativa entre a autodisciplina e o transe, entre o jogar e o trabalhar. Sua lógica é a do acontecimento, ela só acontece no instante, só existe na execução, “*trata-se de uma série de agoras escapantes e repetíveis*” (Feitosa, 2001, p. 34).

Como todo fenômeno que desponta na sociedade contemporânea, esta proliferação de projetos sociais cresce paralelamente com o destaque que vem recebendo da mídia. Além de programas televisivos voltados para a “cidadania”, das propagandas políticas dos governos e até mesmo do *marketing* social de pessoas públicas, estas iniciativas têm sido notícia nos veículos de comunicação. Sabe-se que o discurso da mídia não só reproduz valores do imaginário social instituído, mas também possui o que Castoriadis (1982) chamaria de poder instituinte no reforço ou na criação de novas significações imaginárias. Neste sentido, a fala jornalística se constitui como espaço privilegiado de interpretação de tais projetos, na medida em que seleciona, destaca e reestrutura os possíveis sentidos para estas ações.

Ampliando a discussão das questões até aqui esboçadas, o presente artigo, portanto, pretende investigar quais as formações discursivas que a mídia impressa vêm construindo na última década sobre o papel da dança em diversos projetos sociais na cidade do Rio de Janeiro. Buscou-se aprofundar como o discurso constrói seus ditos e interditos.

EXPLICITANDO A METODOLOGIA

Quando se pensa em analisar um fenômeno social utilizando-se também o discurso da mídia, impressa ou falada, depara-se com um conjunto de formações discursivas instituídas e de temas providos de aceitabilidade e consenso. Isto não exclui, no entanto, o espaço para a originalidade e para a individualidade, também produzidas socialmente.

De acordo com Orlandi (1993), esta noção de discurso social refere-se ao dizível consensual que é posto a serviço da manutenção de valores já produzidos no imaginário social. Em outros termos, o discurso social recorta o modo de existência e de circulação dos sentidos, sem no entanto apreender sua dimensão constitutiva, formadora.

Pensando nos discursos jornalísticos que circulam sobre os projetos sociais em dança, especulou-se sobre o modo de produção de sentidos destas matérias,

mas filósofos: talvez pelo fato de os filósofos freqüentemente temerem e odiarem o corpo e sua irredutível sensualidade.

ou seja, onde havia uma formação discursiva consensual e estabilizadora de sentidos e onde se dava o espaço para a ruptura.

Coincidindo com o período destacado por Soter (2002), observa-se que a temática "projetos sociais" recebe especial atenção da mídia nos últimos anos da década de 1990. Diante disto, este estudo realizou um levantamento no arquivo do jornal *O Globo*, em um intervalo de tempo situado entre 1998 e 2002, analisando todas as notas e reportagens que enfocaram trabalhos referentes ao ensino da dança realizados junto às chamadas favelas e comunidades de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro. Dentre as matérias encontradas, foram selecionadas aquelas que abordavam a dança em projetos sociais como temática central, o que representou um total de 20 textos⁵. Estes textos foram analisados mediante o processo de análise do discurso como proposto por Orlandi (1988, 1993, 1996).

Embora a linguagem seja uma relação de sentidos, em que a princípio todos os sentidos são possíveis, ela se dá em algum lugar da história e da sociedade e tem uma direção política. De acordo com Orlandi (1996), o sentido tem uma direção que se especifica na história pelo mecanismo ideológico de sua constituição. Em outras palavras, as reportagens jornalísticas estão impregnadas de um discurso ideológico e político que reflete as formações imaginárias que circulam na sociedade e contribuem para a manutenção e consolidação de uma forma de organização social hegemônica.

De acordo com Ansart (1978), uma ideologia política se propõe a designar o "verdadeiro" sentido dos atos coletivos, traçar o modelo que a sociedade legitima, criar evidências "incontestáveis", onde os atos assumem um sentido unívoco e uma justificativa inquestionável. Sendo assim, a visão ideológica indica valores e decide a sua hierarquia.

Entretanto, Orlandi (1988) nos alerta que, em certas condições de produção, há de fato uma dominância de sentidos, sem por isso abandonar todos os outros implícitos. Muitas vezes, um sentido se faz presente pela sua omissão, pelo seu ocultamento. A sua emergência está justamente no seu jogo de silenciar-se.

DISCUTINDO OS RESULTADOS: ANÁLISE DAS MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

Em uma primeira leitura, algumas categorias emergiram do discurso jornalístico, apontando para questões que nortearam a investigação sobre os sentidos do material analisado.

5. Tendo em vista que todas as matérias foram retiradas de *O Globo*, na reprodução dos textos selecionados estarão indicadas apenas as datas em que foram publicados.

O enfoque de observação centrou-se em como se manifestava a presença da dança nestas reportagens, nas suas especificidades como vivência artística e prática pedagógica mediada pela corporeidade. Buscou-se espreitar os sentidos explícitos e os sentidos interditos, ou seja, aqueles que eram silenciados das formações discursivas.

Mediante estas categorias, os textos foram estudados com mais profundidade e, na abordagem de cada uma das questões acima citadas, agrupou-se um rol de marcas lingüísticas, que, por sua familiaridade semântica, apontavam para uma rede de sentidos que norteavam a imagem do que viria a ser o papel da dança nos projetos.

Neste estudo, o que mais se destacou na análise das questões investigadas foi a complexidade parafrásica que instituiu uma rede de sentidos que descreviam o papel da dança nos projetos. Foram encontradas várias marcas lingüísticas que tendiam de forma convergente para uma produção de sentidos que reproduzia o dizível no espaço do instituído, do legítimo.

A ideologia política, reforça Ansart (1978), renova a função tradicional dos mitos e das religiões: garantir o consenso social construindo um modelo que designa as posições sociais, ao mesmo tempo que as justifica.

A ruptura com o discurso hegemônico, ou seja, o espaço da criatividade e da insurgência do novo, parecia se dar justamente no silenciamento de novos possíveis sentidos.

Os sentidos atribuídos à dança

O discurso da mídia a respeito dos projetos de dança em favelas da cidade do Rio de Janeiro sempre busca justificar a importância social das práticas corporais e artísticas a partir da idéia de serem principalmente um meio paliativo, recuperador ou preventivo em relação às mazelas sociais. Neste estudo, percebeu-se que as referências diretas à dança aparecem principalmente sob a forma de metáforas, através de palavras normalmente associadas a esta prática. Essas expressões, mais uma vez, contribuem para uma rede parafrásica em torno da idéia de “oportunidade”, “futuro melhor” e “salvação”.

Observamos que tais construções metafóricas são particularmente recorrentes quando se pretende transmitir a idéia de que determinadas crianças são particularmente agraciadas pelo ensino da dança, tendo a “oportunidade” de se destacarem e até mesmo a “chance” de saírem da pobreza.

Na ponta dos pés: Graças a patrocínio, jovens passarão a receber salário fixo de R\$ 500,00.
(22 de junho de 2002)

A dança tirou de favelas ou ao menos melhorou o nível de vida de seis jovens integrantes da Companhia Brasileira de Balé. (25 de julho de 2002)

Reginaldo Oliveira, de 16 anos, saiu da Favela da Maré, e, na ponta dos pés, chegou a Moscou no ano passado. (10 de agosto de 2002)

Nesta convergência parafrásica, não só as “pontas dos pés” surgem como exemplo de possibilidade de ascensão social, mas também saltos, sapatilhas, equilíbrios, passos, entre outros elementos que, metaforicamente, servem de transposição ou impulsão para um “futuro melhor”. Neste sentido, o senso comum que associa a dança aos elementos do balé clássico parece predominar, mesmo quando se refere a projetos que trabalham com novas pesquisas de linguagem na dança contemporânea e popular. Com exceção de algumas breves descrições de espetáculos, não observamos menções a respeito de que tipo de vivência corporal estes alunos estariam experimentando.

Um grupo de 47 crianças de comunidades carentes se equilibra na ponta dos pés para tentar mudar de vida. Elas trocaram as sandálias e os tênis por sapatilhas e vêm se saindo muito bem no compasso do balé. (8 de março de 2001)

Parece existir um certo encantamento do discurso jornalístico ao relacionar a imagem elitizada, disciplinada e européia do balé com uma possível mudança de vida para crianças que são descritas como pertencentes a uma realidade pobre, caótica e subdesenvolvida. Neste sentido, mesmo que tal fato não ocorra na prática de todos os projetos, os textos revelam como os elementos de uma cultura dominante ainda atuam como referencial na formação e em um possível “resgate” de crianças e jovens das classes populares.

A partir do material aqui analisado, vê-se que a mídia tem demonstrado uma interpretação positiva da realidade dos projetos sociais. No entanto, ao valorizar a importância de tais iniciativas, produz e reproduz certos valores moralizantes, abordando as mazelas sociais como decorrência direta da pobreza, passíveis de prevenção ou correção a partir dos projetos.

No entanto, é de se estranhar que, ao se falar de arte e esporte para crianças e jovens, pouco se toca diretamente na questão da ludicidade, da criatividade e da arte pela arte. As matérias analisadas, ao elogiarem os projetos de dança, raramente destacam o prazer de dançar na observação ou na fala dos alunos. A dimensão de lazer que estas ações podem ter no cotidiano nunca é enfatizada.

Por outro lado, embora as formações discursivas, de fato repetitivas e monocórdicas, enveredem para uma sucessão de paráfrases que legitimam um discurso ideológico de adestramento social e esvaziamento político do sujeito, a própria tentativa de silenciar alguns traços do discurso já oferece uma abertura para

novas interpretações. O aspecto lúdico e artístico da vivência da dança é completamente deixado de lado. A sua ausência na formação das cadeias semânticas pode, inversamente, estar representando a sua força criativa.

Ocorre o que Orlandi (1993) teorizou como política do silenciamento, em que parece haver uma interdição do dizível na própria constituição dos sentidos. Este ocultamento define uma política de significação que não se manifesta através do calar, mas no fazer dizer uma “coisa” para que não se possa dizer outras, ou seja, há uma formulação ideológica do discurso que dá a impressão de que este discurso possui um sentido único e verdadeiro. Ele não se abre para as contradições e rupturas, conseqüentemente não há espaço para o novo e para a transformação. Entretanto, segundo a autora, quanto mais o silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos ele produz.

Nas cadeias semânticas produzidas pela mídia, observou-se que é no silêncio que a polissemia se instala, ou seja, é no silêncio que o discurso social busca instaurar o diferente para a linguagem, na medida em que o seu uso pode romper com o processo de produção dominante de sentidos, podendo criar novas formas, novos sentidos, provocando uma ruptura, um deslocamento em relação ao dizível. É onde há o espaço para o novo, para a criatividade.

O que está silenciado nas formações discursivas produzidas pela mídia em relação aos sentidos da dança?

A dança como vivência lúdica, de fruição e de prazer

De sapatilhas, sete meninas e um menino, entre 9 e 14 anos, vão saltar, no próximo dia 18, das favelas do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho para Berlim. (14 de março de 1999)

Setenta crianças e adolescentes de comunidades carentes da região vêm dando passos firmes em direção a um futuro melhor. (1º de junho de 2000)

– Pegamos meninos teimosos e agressivos. Hoje, eles estão ganhando paz interior. (1º de abril de 2001)

A dança, como o jogo, é revestida de gratuidade, possui um fim em si mesma, é a arte pela arte, ela não é um meio para se atingir um objetivo. Ela é estéril e, como o jogo, não serve para nada (Caillois, 1958), a não ser produzir o poder de vencer o obstáculo, que pode ser subir na ponta dos pés, girar várias vezes sem sair do eixo, representar para um público numeroso ou deixar o corpo bailar sozinho em um jogo de improvisação.

O ato de *saltar*, de *dar passos firmes*, de *se equilibrar na ponta dos pés* e todas as muitas metáforas sobre a dança utilizadas no discurso jornalístico, vêm seguidas imediatamente de um complemento, como por exemplo *para um futuro melhor*;

que condiciona a interpretação do discurso em uma determinada direção ao mesmo tempo que força o apagamento de outros sentidos.

Existe um ocultamento dos sentidos lúdicos da prática da dança, do prazer e da fruição de se lançar num salto ou de dançar na ponta dos pés como uma fada ou um anjo que está desafiando as leis da gravidade ao dançar, aparentemente, sem tocar os pés no chão, ou deslizando pelo palco, brincando com os limites do humano.

Ao mesmo tempo em que há um apagamento do lúdico, há uma ênfase numa abordagem racional que imputa à dança um conteúdo utilitário. A dança deve servir para alguma coisa que não venha colocar em risco a sociedade instituída. Ela não é fim; definitivamente, ela é racionalizada para servir de instrumento de manutenção dos valores. Até a idéia de “passos firmes”, qualidade própria e necessária à dança, transborda ambigüidades e induz à associação do dançar com o marchar. O corpo é, então, aprisionado em uma lógica objetiva. Seus movimentos, gestos e atitudes tornam-se mecânicos e disciplinados para se atingir uma determinada meta. O bailarino se transforma em soldado e o projeto em quartel, nos moldes foucaultianos⁶.

Este esquema de submissão, já trabalhado por Foucault (1994), traduz um corpo que pode ser manipulado, transformado e aperfeiçoado na busca de se atingir uma maior eficácia. São os corpos dóceis, maximizados em seu potencial utilitário e esvaziados de sua potência criativa. Até a idéia de *paz interior* versus *agressividade* traduz um pensamento que presume uma cisão entre consciência e instinto, ou seja, os aspectos mais pulsionais do homem devem ser abrandados.

Justamente pela força de sua expressão artística criativa, a dança tem que ser mantida sob o olhar atento do Leviatã, pois pode constituir-se como um obstáculo à livre circulação dos símbolos e às idéias que uma sociedade pretende perpetuar.

De fato, utilidade e jogo são incompatíveis. Segundo Duvignaud (1982), a força da atividade lúdica aparece como uma vontade renovadora e criadora, uma potência que leva o indivíduo a defrontar-se com novas e desconhecidas combinações, além de desafiar as probabilidades. Talvez este embaralhamento de sentidos para a criação de novos sentidos, ou esta força vulcânica que assola os indivíduos tenha que ser extinta para evitar irrupções do novo no imaginário instituído.

Entretanto, nos diz Costa (1999) que o lúdico é capaz de infiltrar-se em vários espaços e transformá-los profundamente, impregnando-os com suas fantasias. Para a autora, essa fantasia se realiza pela vontade do sujeito e na experiência corporal.

6. Segundo Foucault (1994), o quartel é o local de fixar o exército, impedir a pilhagem e as violências, acalmar os habitantes que suportam mal as tropas de passagem, evitar os conflitos com as autoridades civis, fazer cessar as deserções, controlar as despesas.

A dança, como atividade corporal, penetra profundamente numa dimensão lúdica, o par mimese/vertigem é tão forte que ele é capaz de infiltrar-se, mesmo que fragmentado e muitas vezes soluçante, nas brechas do discurso jornalístico. Algumas palavras, ou expressões, ou até mesmo negações, abrem espaço para que alguns sentidos despontem.

O *palco* é o local da representação, da expressão, é onde se dá o grande prazer de mascarar-se, travestir-se e se fazer passar por outra pessoa, como se o disfarce fosse libertar o sujeito de seu lugar social e libertar sua imaginação. Não é à toa que aparece também o termo *protagonizar*⁷. Para Duvignaud (1982), fingir o que não é equivale a abrir o ser ao jogo. O palco também provoca medo, pavor, vontade de desistir, pânico, por isso os *passos têm que ser firmes*.

E, por fim, a recorrência enfática de termos como *disciplina, postura, limite, rigidez*, entre outras expressões normativas de apaziguamento dos instintos e controle da desmedida, demonstram o quão forte tem que ser uma ação oposta para conter o potencial vulcânico de irrupção dionisíaca da arte e do jogo.

A dança como função estética

Em nenhum momento do discurso jornalístico foi possível detectar alguma marca lingüística que expressasse uma vivência da dança numa perspectiva da arte, da beleza, do sublime. A função estética é negada e a prática da dança é atrelada a um caráter de funcionalidade. O signo artístico, quando perde a gratuidade e deixa de existir como um signo independente, torna-se servil e se enfraquece em sua potência criativa para expressar o humano.

A única intencionalidade deveria ser a da criação e, por isso, fragmentada, ambígua, violenta, caótica e bela. O discurso jornalístico lineariza o que é contraditório, apazigua o que é potência e tenta organizar de uma forma socialmente aceitável o que está na dimensão do caótico e do individual.

A dança em uma concepção trágica

A concepção trágica da arte, como pensada por Nietzsche, repousa em questões que vão de encontro a várias premissas que fundam o discurso jornalístico. Pode-se afirmar categoricamente que a dança veiculada pela mídia como dança social, ou dança engajada ou moralista ou científica, se nega o lúdico e o estético não é, definitivamente, trágica.

7. Fora da ficção, estes personagens nada protagonizam; inversamente, eles são tidos como o outro de uma sociedade que se espera "civilizada".

Em primeiro lugar, para o filósofo a arte não pode estar submetida a nenhuma forma de organização social, ou seja, ela não pode estar a serviço de uma ideologia política nem da religião. Portanto, marcas lingüísticas como *limites, disciplina, caminhos diferentes das drogas e marginalidade, melhorar a saúde e combater a ociosidade* encontram-se na categoria da ordem, afastando qualquer componente subversivo, o qual, em qualquer contexto, ameaça a ordem estabelecida, faz ruir o *status quo*. Apresentam-se com uma conotação de grande periculosidade e violência por serem consideradas uma ameaça à ordem vigente. O subversivo pode ser um marginal, o drogado, o ateu, o sedentário, o comunista, o rebelde, ou seja, aqueles que contaminam a sociedade com idéias e comportamentos deslocados e disruptivos.

Parece que o papel da dança, nos projetos sociais, passa então pela tentativa de consolidação e manutenção de valores estabelecidos socialmente. Ela não possui uma posição emancipada, e vinculando-se a qualquer forma de organização social se enfraquece em sua possibilidade de dissimulação, transfiguração e transformação. Apoiando-se na ciência, na moral e na religião, a dança perde sua potência criativa, deixa de ser fonte de invenção e revolução e torna-se incapaz de abarcar o humano. Sim, pois segundo Nietzsche (1996) somos forçados a adentrar nosso olhar aos horrores da existência individual e não devemos, todavia, estarrecer-nos.

Ainda de acordo com Nietzsche (1988), embora o homem moderno negue a Deus ele ainda continua a reverenciá-lo ao substituí-lo por valores humanos tais como ciência, tecnologia, saúde, progresso, entre outros. Ao realizar esta mudança, não se altera, porém, a sua essência. Os valores morais e seus jogos de oposição entre bem e mal, verdade e mentira, certo e errado perpetuam-se mesmo após a morte de Deus. Será que podemos pensar em uma arte certa ou errada, de direita ou de esquerda, que faça bem ou mal para a saúde?

O autor declara abertamente que a relação entre a ciência e o ideal ascético não é de oposição; ao contrário, elas aliam-se na superestimação da verdade, na crença no caráter inestimável e incriticável da verdade. Entretanto, toda posse da verdade é, no fundo, apenas uma convicção de possuir a verdade. Esta crença pretende aniquilar da vida qualquer tipo de ilusão e transfiguração. A arte foi confiscada pela razão científica, o homem se esqueceu que também é um artista, um criador.

Contra a moral, num instinto em prol da vida, Nietzsche inventa uma doutrina artística, anticristã; agora a possessão é por Dioniso. Entretanto, quem rivaliza com Dioniso e contribui para a morte do trágico é Sócrates, o homem teórico. Sócrates não é apolíneo nem dionisíaco, ele é definido por uma estranha inversão. *“Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa, criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e negativa, em Sócrates o instinto se torna*

crítico e a consciência criadora, uma verdadeira monstruosidade" (Nietzsche, 1996, p. 86). Sócrates julga a vida pela idéia, coloca a vida como tendo que ser redimida e justificada pela idéia.

O homem passou a ter vergonha dos seus instintos. Enquanto na perspectiva da moral cristã o sofrimento é visto como algo necessário para se atingir a felicidade no mundo-de-lá, na concepção dionisíaca o mundo é pleno, intenso e rico para se viver, suportar e até desejar o sofrimento. O cristianismo nega a vida, tenta salvá-la, fabrica a culpa. Dioniso, por sua vez, é o deus para quem a vida não é para ser salva ou redimida. Para ele, a vida é essencialmente justa. Ele afirma até o mais alto sofrimento.

Segundo Furtado (1999), Nietzsche acredita que para um homem conhecer a verdade é preciso vivê-la, e a experiência vivida da verdade está situada em sua dimensão essencial, muito além do bem e do mal, do verdadeiro e do falso. Somente a forma carregada da afetividade de expressão mitológica torna-se capaz de mostrar o fundo dionisíaco da vida, que é imediatamente atropelado e morto no momento em que o pensamento se deixa conduzir pela objetividade da razão. A dialética assassinou a tragédia. O trágico é o múltiplo, a afirmação da pluralidade. A arte não pode ser controlada, o seu desdobramento é o espaço do múltiplo, do caos e do acaso. Aceitar o acaso é saber jogar.

Segundo Deleuze (1976), a concepção de arte trágica nietzschiana repousa em dois princípios. Em primeiro lugar: a arte não cura, não acalma, não sublima o desejo, não reprime a vontade e muito menos os instintos, ao contrário, é excitante do querer, estimulante da vontade de potência. O segundo princípio consiste em: a arte é o mais alto poder do falso, ela magnifica o mundo enquanto erro, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. Verdade é aparência. A arte em Nietzsche nos é dada para impedir-nos de morrer por causa da verdade. O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo que é problemático, plural e terrível, ele é dionisíaco.

A arte dá acesso às questões fundamentais da existência e se ergue como uma contradoutrina na luta contra o cristianismo e a ciência; ela afirma o sofrimento, não tenta eliminá-lo.

É tarefa de Dioniso tornar-nos leves, ensinar-nos a dançar, dar-nos um instinto de jogo. Ele afirma a vida, não a julga nem a condena, não a torna culpada. A tragédia é a afirmação, porque afirma o acaso e a necessidade do acaso, porque afirma o ser e o ser do devir. Trágico é o lance de dados. O riso, a dança e o jogo são poderes afirmativos. A dança afirma o devir e o ser do devir, transmuta o pesado em leve; as gargalhadas afirmam o múltiplo e o jogo afirma o acaso. Todo o resto é niilismo.

Para Nietzsche, o dizer sim à vida, mesmo em seus aspectos mais duros, e a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade, fazem a ponte para o que vem a ser a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar de pavores e paixões, mas a fim de ser por si mesmo o eterno prazer do vir a ser, aquele prazer que também encerra em si o prazer da aniquilação, o prazer no destruir. A afirmação do fluir e do destruir é decisivo em uma filosofia dionisíaca.

Neste sentido, a “verdade” na dança deveria vir do próprio ato de dançar, da sua capacidade trágica de harmonizar Apolo e Dioniso e não de nenhum desdobramento moral atribuído a ela. Expurgar todo o seu conteúdo subversivo é torná-la antitrágica, é negar sua vontade de potência. A dança veiculada pelo discurso jornalístico é uma dança niilista.

CONCLUSÃO

Sabe-se que a mídia é o espaço onde se disseminam e se enfatizam determinados valores e comportamentos, que são construídos, porém, no contexto mais amplo da vida social. Os projetos sociais, sem dúvida, passaram a ser percebidos como um produto interessante para o mercado editorial, merecendo a publicação em matérias de jornais e revistas de grande circulação, entretanto questiona-se que imagens e discursos são escolhidos e recortados de um quadro geral para transformarem-se numa espécie de extrato simbólico de um certo pensamento social.

Quando o discurso jornalístico lança seus olhares sobre os espaços sociais favelados, enfatiza representações homogeneizadoras sobre os agentes e os espaços populares da cidade, geralmente classificados e estereotipados dentro de uma lógica sociocêntrica baseada nos valores e nas referências dos estratos sociais médios. Soma-se a isso a associação que beira a morbidez entre espaços favelados e violência urbana.

Logo se evidencia que qualquer referência à pluralidade do cotidiano e das trajetórias traçadas pelos moradores das comunidades populares são absolutamente ignorados pelos moradores do asfalto e pelos veículos da grande imprensa, que sustentam a tradicional idéia da ausência, de favela como o *locus* da falta.

Nessa perspectiva, pensar a participação desses jovens em projetos sociais de dança através de lentes embaçadas e textos que, na maioria das vezes, oscilam entre o preconceito e o paternalismo é reduzir as estratégias de socialização que os jovens desenvolvem em suas vidas cotidianas, sejam as escolares, as profissionais, as matrimoniais ou as artísticas, em um bloco monolítico sem nenhuma possibilidade de tensão ou transformação.

Said and not said: analysis of the journalistic speech in printed media concerning the role of dance in social projects in Rio de Janeiro

ABSTRACT: The aim of the present study is to investigate what is expressed and what is not in the journalistic speech concerning social projects that teach dance for people that live in the slums of Rio de Janeiro. The conceptions of speech analysis developed by Orlandi (1988, 1993, 1996) were used as methodological references. The journalistic articles give clues on the role of dance in these projects. The practice of dance is strategically used as a tool for moral and social adjustments. Whereas, roles such as amusement, gratuity, art and esthetics are not present in the journalistic speech.

KEY-WORDS: Social projects; printed media; dance; art.

Lo dicho y lo no dicho: análisis de las formaciones discursivas producidas por los medios escritos sobre el papel atribuído a la danza en proyectos sociales de la ciudad de Río de Janeiro

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo analizar cuestiones que son explicitadas y otras que son silenciadas en los discursos periodísticos de medios escritos, sobre el papel de la danza en los proyectos sociales que se ofrecen en las "favelas" de la ciudad del Río de Janeiro. Como referencial teórico-metodológico se utilizaron las concepciones de análisis del discurso de Orlandi (1988, 1993, 1996). Los reportajes periodísticos proveen pistas de cómo se producen las construcciones imaginarias relacionadas al papel de la danza en estos proyectos. La práctica de la danza asume una dimensión moralizante de corrección y ajuste social. Por otra parte, únicamente a través de lo implícito es que algunas categorías se hacen presentes, como ludicidad, gratuidad, arte y estética.

PALABRAS CLAVES: Proyectos sociales; medios escritos; danza; arte.

REFERÊNCIAS

ANSART, P. *Ideologia, conflito e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

AUGRAS, M. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1958.

CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COSTA, V. L. M. *Esportes da natureza e risco na montanha: uma trajetória de jogo com limites e incertezas*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 1999.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DUVIGNAUD, J. *El juego del juego*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

FEITOSA, C. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: FEITOSA, Charles; CASANOVA, Marco Antonio; BARRENECHEA, Miguel Angel de; DIAS, Rosa (Orgs.). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001. p. 31-36.

FERREIRA, N. T. *Imaginário social e educação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

_____. *Cidadania: uma questão para a educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FURTADO, J. L. A essência da vida na filosofia da arte em o nascimento da tragédia. In: PIMENTA NETO, O. J.; BARRENECHEA, M. A. de (orgs.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999. p. 9-25.

GOMES, S. *A dança para bailarinos-coreógrafos contemporâneos do Rio de Janeiro*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 2002.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]a.

_____. *O anti-cristo*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]b.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que se é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Para além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do porvir. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000a. p. 303-336 (Coleção Os Pensadores).

_____. Aurora: pensamentos sobre os preconceitos morais. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000b. p. 137-170 (Coleção Os Pensadores).

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000c.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000d.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000e. p. 51-60 (Coleção Os Pensadores).

OLIVEIRA, J. S.; MARCIER, M. H. A palavra é "favela". In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. Campinas: Cortez, 1988.

_____. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, M. *Estrutura ou acontecimento*. São Paulo: Pontes, 1997.

SOTER, S. *A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão*. (Relatório final). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura/Programa de Bolsas RioArte, 2002.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Recebido: 9 dez. 2003

Aprovado: 19 mar. 2004

Endereço para correspondência

Monique Assis

Rua Conde D'Eu, 171 / 102

Barra da Tijuca

Rio de Janeiro-RJ

CEP 22611-050