

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

CRISTIAN BERNICH

**TRANSBORDAMENTOS DA LINGUAGEM:
UM PENSAMENTO SOBRE A DANÇA CÊNICA NA CIDADE DE BENTO
GONÇALVES A PARTIR DA DESCONSTRUÇÃO DERRIDIANA**

**BENTO GONÇALVES
2023**

CRISTIAN BERNICH

**TRANSBORDAMENTOS DA LINGUAGEM:
UM PENSAMENTO SOBRE A DANÇA CÊNICA NA CIDADE DE BENTO
GONÇALVES A PARTIR DA DESCONSTRUÇÃO DERRIDIANA**

Dissertação de conclusão do curso de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos.

**BENTO GONÇALVES
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

B528t Bernich, Cristian

Transbordamentos da linguagem [recurso eletrônico] : um pensamento sobre a dança cênica na cidade de Bento Gonçalves a partir da desconstrução derridiana / Cristian Bernich. – 2023.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2023.

Orientação: Verônica Pilar Gomezjurado Zevallos.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Dança - Linguagem. 2. Dança - Bento Gonçalves (RS). 3. Linguagem e línguas. 4. Escrita. I. Gomezjurado Zevallos, Verônica Pilar, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 793.3:81'22

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

**TRANSBORDAMENTOS DA LINGUAGEM:
UM PENSAMENTO SOBRE A DANÇA CÊNICA NA CIDADE DE BENTO
GONÇALVES A PARTIR DA DESCONSTRUÇÃO DERRIDIANA**

Cristian Bernich

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Linguagem e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 23 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Dra. Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Jaqueline Stefani
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Carina Maria Melchiors Neiderauer
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Carla Carvalho
Universidade Fundação Universidade Regional de Blumenau

RESUMO

As inscrições em dança cênica na cidade de Bento Gonçalves possuem registros salvaguardados no museu municipal que datam a partir do fim da década de 1950, que são, em geral, escritas fonéticas e imagéticas. Esta dissertação investiga a problematização entre dança e escrita a partir de registros do percurso criativo em dança. O propósito é uma reflexão sobre o entendimento de um possível transbordamento do conceito de linguagem, além de explorar as possibilidades acerca de diferentes propostas e modos de inscrições em escrita na dança cênica como *arquivo*. Como hipótese, a partir do transbordamento da linguagem, permite-se fazer reflexões acerca de possibilidades de escritas na dança cênica de Bento Gonçalves. A fundamentação teórica é proposta a partir das noções de *rastro*, *arquivo*, *herança* e do conceito de *transbordamento da linguagem* propostas pelo filósofo Jacques Derrida, principalmente nas obras *Gramatologia* (1973), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001) e *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (2012), as quais possibilitam desenvolver uma narrativa conceitual que permeia a linguagem a partir da desconstrução, além de Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2011), entre outros. A metodologia deste estudo se dá por meio de uma análise descritiva e interpretativa da noção de ‘transbordamento do conceito de linguagem’, e, no decorrer da dissertação, são apresentadas leituras de inscrições *textuais* de registros documentais e imagéticos de artistas de Bento Gonçalves salvaguardados no museu municipal. Também são apresentadas no decorrer da dissertação, possibilidades de inscrições e memórias arquivadas no corpo e suas relações com as noções de *herança* e *rastro* ou seja, outras propostas de escritas em dança a partir do transbordamento da linguagem. Em seu *corpus*, o estudo expõe um conjunto de reflexões sobre a linguagem, dança, escrita e herança no intuito de apresentar outros modos de entendimentos acerca de formas de inscrição na escrita em dança e sobre a dança bento-gonçalvenses como arquivo. O estudo é parte do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, com a linha de pesquisa em Linguagem e Cultura.

Palavras-chave: Linguagem; Desconstrução; Escrita; Dança; Herança; Arquivo.

ABSTRACT

The city of Bento Gonçalves-RS (Brazil) has inscriptions in concert dance in safeguarded records in the municipal museum, which are, in general, imagery and phonetic writings dating from the end of the 1950s. This research investigates the tension between dance and writing based on these records of the creative history of dance in Bento Gonçalves. The study aims to provide a reflection on the understanding of a possible overflow in the concept of language, as well as to explore the possibilities regarding different proposals and inscriptions modes in writing considering concert dance as an *archive*. As its hypothesis, reflections are raised from the overflow of language regarding the possibilities of writing within the context of Bento Gonçalves' concert dance. The theoretical foundation is built from the notions of *trace*, *archive*, *inheritance* and the concept of *overflow of language* outlined by the philosopher Jacques Derrida, mainly in *of Grammatology* (1973), *Archive Fever: a Freudian Impression* (2001) and *Thinking out of Sight: Writings on the Arts of the Visible* (2012) – which allow the development of a conceptual narrative that pervades language based on the deconstruction – besides Salles, in *Unfinished Gesture: artistic creation process* (2011), among other authors. The methodology is developed through a descriptive and interpretative approach on the notion of 'overflow of the concept of language', and, during the course of the research, *textual* inscriptions of imagery and documentary records of Bento Gonçalves' artists safeguarded in the municipal museum are analyzed. Also presented in this dissertation are possibilities of inscriptions and archived memories in the body and their relationships with the notions of *inheritance* and *trace*, that is, other proposals of writings in dance from the overflow of language. In its *corpus*, this study brings a set of reflections on language, dance, writing and inheritance in order to demonstrate other ways of understanding with reference to ways of inscription regarding writing in dance and Bento-Gonçalves' dance as an archive. The study is part of the Graduate Program in Language and Culture, with a research line in Language and Culture.

Keywords: Language; Deconstruction; Writing; Dance; Inheritance; Archive.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Sem título</i> (2017) – da série de gravuras <i>Xilocoreo – grafo</i> – de Edson Possamai... 43	43
Figura 2: Documento de processo para criação de espetáculo 51	51
Figura 3: Fotografia do espetáculo <i>Um ensaio aos homens dos pés descalços</i> (2017) da Cia A Trupe Dosquatro 55	55
Figura 4: Bilhete para Professora Rosane Vargas - Renascença Escola de Danças..... 61	61
Figura 5: Cartaz da Cia. Capriccio D'Itália 62	62
Figura 6: Frente do programa do espetáculo Réquiem da coreógrafa Patrícia Johnson..... 63	63



SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	3
2 DESCONSTRUÇÃO E LINGUAGEM.....	7
2.1 O CONCEITO DE ESCRITA E O TRANSBORDAMENTO DA LINGUAGEM EM DERRIDA	16
2.2 O ARQUIVO E HERANÇA	22
3 DANÇA E LINGUAGEM: A DANÇA CÊNICA EM BENTO GONÇALVES	39
3.1 POSSÍVEIS ESCRITAS E ARQUIVOS DA DANÇA CÊNICA DE BENTO GONÇALVES	47
3.1.1 Registros: o documentar arquivante do/no corpo	52
3.1.2 Inscrições – memórias – suportes: outras escritas.....	57
4 ESPAÇAMENTOS (NÃO) SUSCETÍVEIS DE FINALIZAÇÃO.....	68
REFERÊNCIAS	73

1 INTRODUÇÃO

Comumente a sociedade percebe a dança como uma atividade de lazer; contudo, ao aprofundarem-se entendimentos relacionados à ‘linguagem’ da dança, pode-se compreender o quanto ela é significativa na construção social. Sua capacidade comunicativa vem gerando transformações cotidianas que reverberam até a atualidade. Pelo fato de a dança ser parte da manifestação da linguagem cultural de uma sociedade, ela também está na representação de seu tempo, circundada de acontecimentos que conduzem para uma transposição dessa linguagem, sugerindo-se o entendimento de que a dança é uma das manifestações expressivas e culturais mais antigas do ser humano. Por ter como meio o movimento, a sua comunicação social é regida pelo corpo¹, o qual era, e ainda é, um meio de o homem se comunicar. Segundo Boucier (2001), há registros que concluem que o homem pré-histórico, que limitava sua sobrevivência à caça para subsistência, fazia rituais envoltos de danças cultuando os animais, em rituais com crânios salpicados de tintura ocre.

A dança, como manifestação artística e cultural, possui um sentido amplo – por exemplo, as danças populares, a dança caráter, as danças tradicionalistas, folclóricas etc. Contudo, dentro da proposta deste estudo, o termo ‘dança’ será utilizado para se referir especificamente ao estudo da dança cênica, considerando que, segundo a pesquisadora Thereza Rocha, “o espaço cênico é o espaço qualquer. Da mesma maneira, os variados pontos de vista conferem à dança perspectivas quaisquer. Esta, longe da casa teatral, não está protegida pelo espaço privilegiado e hierarquizado do palco. Ela compete pela percepção do espectador do mesmo modo como todos os objetos do mundo na vida cotidiana rivalizam para ter um lugar aos nossos olhos. A dança, assim em trânsito, mostra-se nas suas precariedades, nos seus mecanismos intrínsecos, em uma espécie de franqueza, para a qual os espectadores sentem-se convidados.” (ROCHA, 2016, p.82). Sendo assim, entende-se que qualquer espaço pode ser e conter uma dança cênica, desde que esta tenha esse objetivo.

Com o passar dos anos, a dança ocupou diferentes representações na sociedade, como forma ritualística, religiosa, de guerra, cívica-militar, voltada à agricultura, entre outras manifestações sociais. A partir de tais representações, a dança passa a ser inserida em diversas festas comemorativas, o que colaborou para o que hoje se entende, de certa forma, como Danças

¹ O corpo, no caso humano, não é apenas uma ‘estrutura’ fisiológica, pois de acordo com Santaella, “quando se trata do ser humano, não somos um animal *tout court*. Enquanto o animal tem necessidades e as satisfaz através do alimento e do sexo reprodutor, o corpo humano, nos diz a psicanálise, é um corpo pulsional, ao mesmo tempo que é um corpo imaginário e também um corpo simbólico. As complicações psíquicas que advêm disso não podem ser minimizadas.” (SANTAELLA, 2004, p.141, grifo do autor).

Populares. Entre os séculos XIV e XV, na França, nos Balés de Corte, começa a se constituir o que mais adiante se denominou Balé Clássico, o qual contribui para a disseminação da dança como uma expressão artística e a incluiu no segmento das artes cênicas, transformando o contexto social no qual até então ela estava inserida. Desde então, a dança vem se reconfigurando de acordo com as transformações do seu tempo. O período histórico moderno ocidental e suas transformações sociais, por exemplo, foram norteadores para a construção da Dança Moderna no início do século XX, a qual propunha-se a romper os princípios estéticos propostos pelo Balé Clássico. Já em torno dos anos de 1960, a dança manteve a relação com seu tempo e com características voltadas para a produção cênica, como a não rejeição de estéticas, de quaisquer avanços tecnológicos, de técnicas e metodologias já estabelecidas para sua produção, enfim, entre outros processos de criações e composições em dança que passam a ser entendidos como Dança Contemporânea.

No Brasil, o que veio ser denominado de dança cênica é registrado a partir da vinda dos Balés Russos de Diaghilev (1913) ao país. Alguns bailarinos e bailarinas que dançavam nesses balés passaram a residir no Brasil, dando início ao ensino e produção de dança em espetáculos cênicos que se expandiram para vários estados, nos quais desenvolveram suas características próprias.

A produção artística possui significativa relevância, pois é possível perceber certa afirmação como lugar de formação e conhecimento no campo das artes, além de estabelecer um estreitamento das relações entre o artista e seu público. Nesse aspecto, percebe-se neste estudo realizado na cidade de Bento Gonçalves², que a dança, dentro de seu contexto histórico ao longo de mais de sessenta anos, também estabeleceu essas relações, assim como se projetou como produção artística. Cabe destacar que essa cidade, em geral, é profusa em registros arquivados nos segmentos da música e artes plásticas; já na dança, seus registros são escassos, e isso leva ao questionamento do porquê da marginalização da dança como fonte de informação nesse município. É nesse contexto que esta pesquisa apresenta sua relevância social, tendo em vista que, até esse momento, Bento Gonçalves se encontra praticamente desprovida de registros sobre dança e de reflexão acerca desta em relação à sua população, salvo o livro *Converso .cenas de dança*³, publicado no ano de 2022, o qual apresenta um recorte histórico sobre a dança cênica dessa cidade.

² Bento Gonçalves é uma cidade que se encontra na Serra Gaúcha, no estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

³ O livro *Converso .cenas de dança*, foi publicado em dezembro de 2022 e lançado em março de 2023 pelo autor Cristian Bernich. O livro foi elaborado concomitantemente com a pesquisa desta dissertação e propõe um recorte sobre a história da dança cênica da cidade de Bento Gonçalves.

Assim, a contribuição desta pesquisa se voltará para a comunidade em geral, que poderá apreender as informações reunidas em forma de acervo bibliográfico, servindo como fonte de estudo para futuras pesquisas, e talvez venha a incentivar o desenvolvimento de outras perspectivas sobre a dança local.

A relevância no meio acadêmico centra-se no aprofundamento de abordagens sobre os possíveis transbordamentos da linguagem; especificamente a partir da relação entre escrita e dança sob a perspectiva da desconstrução derridiana, permite romper com os limites do pensamento logocêntrico distanciando do fenômeno linguístico. Assim, questiona-se se a escrita seria uma significação do passado ou um presente coexistente na comunicação não verbal – corpo/dança. Isso posto, levanta-se a seguinte problematização: a noção de transbordamento da linguagem, proposta na desconstrução derridiana, permite pensar uma outra possibilidade de escrita⁴ sobre a dança? Entendendo neste caso a noção apresentada por Derrida, em que o ‘arquivo’ apresenta relações intrínsecas com o rastro, por exemplo, que nem todo o rastro é arquivo, mas todo arquivo é um rastro, pois o arquivo tem a condição de controle.

A partir da noção de transbordamento da linguagem, levanta-se a hipótese de ponderar a escrita sobre a dança cênica na cidade de Bento Gonçalves como arquivo, pois esse permite registros de outros elementos do percurso criativo, evidenciando possibilidades de inscrição na escrita em dança. Entende-se ainda que o transbordamento da linguagem remete a um romper com os limites do pensamento e leva também este estudo a indagar outros possíveis sentidos do conceito de escrita, pois, conforme apontado por Derrida, não há significado que escape ao jogo⁵ dos significantes.

O pensamento do jogo frequentemente é concebido como uma estrutura em que o ‘centro’ teria a capacidade de fundamentar, de dar sentido à estruturalidade de uma estrutura, algo que articula ou pode ser articulado: um centro ou centralidade que teria apenas a função de ‘estabilizar’ ou ‘organizar’ uma estrutura, sobre a qual Derrida sugere: “sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade.” (DERRIDA, 2014, p. 408). Assim,

⁴ Em alguns livros de Derrida traduzidos para o português, é utilizado o termo *escritura* para se referir à escrita, pois se quer dar ênfase à desconstrução derridiana, em que a *escritura* não é apenas representação da fala; contudo, optou-se em manter o termo *escrita*, por entender-se que ele tem relação mais próxima à pesquisa e que não altera o sentido proposto pelos tradutores.

⁵ O jogo tem a condição de desestabilizar a linearidade do fluxo, ou centro: segundo Derrida, “foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - com a condição de nos entendermos sobre esta palavra - isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças.” (DERRIDA, 2014, p. 410).

distanciando-se da ideia de jogo centralizado, como de um jogo de xadrez com suas estruturas e regras, Derrida propõe um jogo descentralizador que problematiza a centralidade e tem o potencial de romper o conceito de signo e o que seriam seus significados, direcionando para fora dessa estrutura regrada visando a outros significantes. Em relação à centralidade – que o autor denomina de estruturalidade da estrutura – discute desse modo a dualidade dentro/fora e questiona acerca da impossibilidade de um significado transcendental. “A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.” (DERRIDA, 2014, p. 410).

Este estudo tem como objetivo geral refletir acerca do entendimento de um possível transbordamento do conceito de linguagem, explorando diferentes propostas de inscrições em escrita em dança visando à criação de um arquivo. Como objetivos específicos, busca a problematização da relação entre dança e escrita, sendo eles: explorar o conceito de transbordamento da linguagem na desconstrução; pesquisar as possibilidades de escrita como linguagem; investigar o desenvolvimento da dança cênica de Bento Gonçalves; indagar noções da desconstrução, tais como rastro, herança e arquivo, como fundamento para narrativa conceitual de uma escrita em dança como arquivo.

Toma-se como objeto de estudo o desenvolvimento da dança cênica na cidade de Bento Gonçalves, pretendendo-se explorar as possibilidades de modos de escritas por meio da indagação das noções derridianas de rastro, herança e arquivo. Entende-se que tais noções são fundamentais na construção de uma narrativa conceitual para uma escrita sobre a dança cênica de Bento Gonçalves como possibilidade de arquivo.

No segundo capítulo, intitulado *Desconstrução e Linguagem*, são apresentadas reflexões acerca da dança e as possíveis relações, fundamentadas na desconstrução derridiana, especificamente a partir das noções de *transbordamento da linguagem*, rastro, *arquivo e herança*. Para o desenvolvimento do capítulo 3 (*Dança e linguagem: a dança cênica em Bento Gonçalves*), será abordado o contexto histórico em que a dança cênica se fez presente na cidade de Bento Gonçalves, a relação cultural e os rastros dos imigrantes italianos que fundaram o município, como também das relações criadas pela dança dentro dessa comunidade. Nesse capítulo serão apresentados, também, artistas quase esquecidos que fizeram parte da história da dança na cidade. No capítulo terceiro, ainda serão abordadas relações a respeito da escrita da dança como arquivos e suas possíveis inscrições.

O percurso metodológico desta pesquisa se dá por meio de uma análise descritiva e interpretativa da noção de ‘transbordamento do conceito de linguagem’ proposto por Derrida. Objetiva-se pensar uma escrita inscrita na dança, ou seja, outros modos de escrever dança que

se reconheçam como uma escrita. A fundamentação teórica toma como base o pensamento desenvolvido pelo filósofo Jacques Derrida, principalmente a partir das obras *Gramatologia* (1973), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001a) e *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (2012). Além disso, há uma análise bibliográfica, descritiva, interpretativa partindo da noção de transbordamento da linguagem no intuito de apresentar uma certa escrita sobre dança como linguagem não verbal em Bento Gonçalves. Neste estudo também será realizada uma análise documental e imagética por meio de fotografias, catálogos de espetáculos e outros documentos pessoais de artistas da dança bento-gonçalvese arquivados no Museu do Imigrante da cidade, no intuito de (ins)escrever pelos rastros significantes de uma herança.



As percepções acerca da dança vêm sofrendo modificações ao longo dos tempos e agregando formas de expressões e relações de acordo com o espaço em que se inserem. Enriquecida por variados gêneros e estilos, a dança vai além da visibilidade de produção artística e abre espaço para um pensamento que a legitima como tal, que promove conhecimento e interação cultural.

Para Ostrover, “não há, para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independente do cultural. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce.” (OSTROWER, 2012, p. 11). O ser humano é um ser de escolhas e está sujeito a optar por ‘certos padrões’ no meio em que vive, pois, segundo Denys Cuche, “a cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e seus projetos.” (CUCHE, 1999, p.10). Sendo assim, os padrões culturais também estão sujeitos a um desbordar/adaptar-se, o que gera uma transformação de comportamento e até mesmo de identidade.

Ainda, precisam ser levados em consideração quais seriam os padrões culturais que teriam o potencial de moldar o sujeito – a língua, a culinária, a educação, por exemplo? A dança também está inserida no contexto da cultura, pode ser herdada como linguagem, a qual possui a condição de uma transformação cultural.

Registros de povos primitivos apontam que o homem já dançava de forma ritualística, por exemplo, para a caça, para os deuses ou, simplesmente, como forma de interação entre eles. Com o avançar dos tempos, as danças vieram a se tornar uma forma de interação social⁶, cultural⁷ e artística, de acordo com Cordeiro:

A dança é arte de expressão corporal intencional. Sendo considerada a primeira forma artística do homem, a dança existe há milênios, sob múltiplas formas de expressão: das conscientes e planejadas até as espontâneas e inconscientes. Essa riqueza se consolidou porque a dança sempre refletiu a sociedade da época em que era criada (CORDEIRO, 2020, p. 27).

⁶ Em relação às questões sociais, ou melhor, ao termo *social* utilizado neste estudo, este refere-se a questões mais intrínsecas entre indivíduos no seu cotidiano que, por consequência, se relacionam ao desenvolvimento cultural; sendo assim, será abordado sob o aspecto de dois fenômenos: inicialmente, a integração como “conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros.” (CANDIDO, 2008, p.33). Apesar de serem fenômenos inerentes à cultura, eles propiciam o entendimento voltado ao individual – o indivíduo como um agente transformador e suas relações com o outro na vida em sociedade.

⁷ Ao se referir ao termo ‘cultura’ neste estudo, emprega-se um conceito mais amplo relativo às questões sociais, pois, como afirma Denys Cuche, “a noção de cultura, compreendida em seu sentido vasto, que remete aos modos de vida e de pensamento, é hoje bastante aceita, apesar da existência de certas ambiguidades.” (CUCHE, 1999, p. 11).

A dança⁸ apresenta uma importante contribuição histórica como salvaguarda de bens culturais. Suas interações sociais vão além de manifestações artísticas e se voltam para um contexto cultural correlacionado com as transformações coletivas de um ou mais lugares. Há relatos históricos que mostram a manifestação da dança vista como ‘inconsciente’ e ‘espontânea’, a exemplo daquela conhecida como ‘Praga da dança de Estrasburgo’, em que pessoas de uma comunidade dançaram até a morte, sendo o motivo, *a priori*, a condição social precária em que viviam.

Nesta perspectiva, é possível perceber a influência da dança na sociedade, bem como sua transformação também, entre outras formas, como linguagem comunicante social, principalmente quando ela ganha *status* de arte ao sair dos salões nobres das realezas e ‘subir’ aos palcos, momento em que, vista em formato de espetáculos cênicos, passa a separar o espaço do artista do espaço do espectador ao criar um distanciamento entre eles e exaltando a figura do artista dançante (bailarino[a]). Com isso, são elaboradas técnicas de dança, tendo como pioneira a do Ballet Clássico e, posteriormente, as mais variadas técnicas de Dança Moderna como *Graham*, *Horton*, *Cunningham*, além das inúmeras metodologias que a Dança Contemporânea abarca, todas sujeitas às criações e produções cênicas que reverberam até a atualidade.

Compreende-se que a dança não é uma expressão individual de sentimentos, de comunicação de ideias e de pensamentos, já que “toda a arte é um instante simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2008, p. 3), ou seja, ela precisa do *outro* para tornar-se um ato comunicativo. Nesse sentido, qualquer outro, e não especificamente uma pessoa. O outro é uma experiência que não seja antecipada. Como propõe Derrida:

A experiência do pensamento é uma experiência sem carta ou mapa geográfico, uma experiência exposta ao acontecimento no sentido que precisei há pouco, isto é, à vinda do outro, do radicalmente outro, do outro não apropriável. Quando se está em relação com outro, quer se trate de um *quem* ou de um *quê*, quando se está em relação com outro cuja própria prova consiste em fazer a experiência do fato de que o outro não é apropriável, há aí experiência: não posso assimilar o outro a mim, não posso fazer do outro parte de mim mesmo, não posso capturar, tomar, apreender, não há antecipação. O outro é o inantecipável. Estamos lidando com outro conceito de experiência, diferente daquele que permanece dominado pelo ente enquanto ente (ente quer dizer presente) (DERRIDA, 2012, p. 80, grifo do autor).

O *outro* é o que se presentifica no ato da experientiação do acontecimento; ele é quem está na possibilidade, no por-vir, é também quem herda, é quem pode-se ser chamado de

⁸ Também se entende por dança não apenas o ato do corpo de se mover na forma de gesto, o dançar. Gil sugere que “seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo seu sentido” (GIL, 2004 p. 67), ou seja, algo vai além e escapa de uma escrita verbal de registro gráfico.

arqueólogo que escava o arquivo buscando ‘coisas’ nas entrelinhas do que não está posto ou não foi dito. O *outro* é portador do re-memorar, re-viver, re-significar, re-experienciar e, até da condição, de re-estabelecer outros rastros. Percebe-se assim, que a efetividade comunicante da dança se dá também no corpo-*outro*, e sabe-se que o corpo é, por excelência, um agente comunicante com o exponencial de múltiplas possibilidades. O corpo, ao se transformar e transformar constantemente o meio no qual está inserido, se move e se transforma com e pelo corpo. Por sofrer uma constante transformação, ela vai para além dos limites convencionais de uma forma de linguagem capturada e enclausurada em determinados modos de interpretação. É com o pensamento desenvolvido por Derrida, que passou a ser denominado de desconstrução, que se pretende fundamentar o rompimento de tais limites.

Para Derrida, a desconstrução mais eficaz

é aquela que trata do não discursivo, ou de instituições discursivas que não têm a forma do discurso escrito. Desconstruir uma instituição obviamente envolve discurso, mas concerne também a algo muito diferente do que chamamos textos, livros, o discurso assinado por alguém, os ensinamentos de alguém (DERRIDA, 2012, p. 29).

Às vezes, numa tentativa inicial de explicar algum conceito, pode-se recorrer àquilo que tal conceito não é. Nessa perspectiva, procura-se uma descrição por aquilo que a desconstrução não é. Como apontado por Derrida, ela não é método – especificamente se toma o método num sentido técnico; caso fosse, seria calculada, teria resultados mensuráveis, atribuiria um conjunto de regras impossibilitando o acontecimento, o qual entende-se como ‘fatos’ não sugestíveis de pré-visibilidade, pois, como nos apresenta Derrida: “O acontecimento, se houver um e for puro e digno desse nome, não vem diante de nós, ele vem verticalmente: pode vir de cima, do lado, por trás, por baixo, ali onde os olhos não têm alcance, justamente, onde eles não têm alcance antecipatório ou preensivo ou apreensivo.” (DERRIDA, 2012, p. 71). A desconstrução também não é uma análise nem uma crítica, assim como não é uma simples negação e, tampouco se refere a uma destruição. A desconstrução vem perturbar e desestabilizar estruturas que pretensamente se colocam como estáveis. E é essa perturbação e desestabilização que possibilita gerar outras formas de conhecimento, e outras formas de leituras:

De todo modo, sendo bastante categórico, eu diria que a ideia de que a desconstrução deveria se confinar à análise do texto discursivo – sei que essa ideia é bastante difundida – é, na verdade, ou bem um grande equívoco ou uma estratégia política desenhada para limitar a desconstrução a assuntos de linguagem. A desconstrução começa com a desconstrução do logocentrismo, e assim, querer confiná-la ao fenômeno linguístico é a mais suspeita das operações (DERRIDA, 2012, p. 30).

O termo desconstrução é apresentado pelo filósofo Derrida em *Gramatologia*, tendo como base a investigação da palavra *Destruktion*, a qual já vinha sendo utilizada por outros filósofos. Ao traduzir para o francês a palavra *destruction*, Derrida percebe uma conotação negativa, fortemente ligada a uma demolição/destruição, entendimento muito distante e oposto à sua perspectiva no momento. Nas suas investigações acerca dessa palavra, Derrida constata, efetivamente, que *déconstruction* – uma palavra francesa pouco utilizada – possibilitaria vários significados que lhe interessavam, relacionados especificamente a uma desmontagem das partes de uma estrutura.

A princípio, ressalta-se que a desconstrução é um acontecimento, algo que não pode ser previsto, predeterminado ou instituído com anterioridade. A desconstrução “é marcada por matizes hiperbólicas e também por uma espécie de salvaguarda das aporias como possibilidade de pensar não meramente no novo, mas sim no *para além* do instituído.” (MAIA, 2021 p. 17), como elucida Derrida:

Então, a desconstrução, evidentemente, podemos considerar que consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar uma ordem. Mas consiste também em interrogar-se sobre o que não funciona na ordem, sobre o que na ordem é uma desordem, o que a ordem oculta como desordem. A desconstrução não consiste apenas em recolocar ordem, mas se interessa pela desordem (DERRIDA, 2012, p. 138).

É possível entender que, no pensamento derridiano, faz-se necessária uma desconstrução de discursos fechados, limitados em sua condicionalidade estrutural e inseridos numa herança tradicional logocêntrica. A escrita como transbordamento do conceito de linguagem aponta para uma abertura de interpretações que libera o pensamento do domínio do *logos*. Para tanto, se faz necessária uma desconstrução que não fixa a interpretação em um único sentido, afastando-se dos pilares que sustentam a *metafísica da presença*. Nessa perspectiva, pode-se vislumbrar um ultrapassamento do que frequentemente se entende como escrita, direcionando-a para outras possibilidades que não sejam unicamente a representação grafada.

Nessa perspectiva, a própria linguagem é ultrapassada pelo conceito de escrita, dada a linguagem “no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de *cercá-la*.” (DERRIDA, 1973, p. 7, grifo do autor). Por outro lado, a escrita tem a condição de reunir ou compreender a linguagem. Neste sentido, Derrida propõe o fim do que poderia ser o apagamento do limite da face significante, já que é possível “designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa.” (DERRIDA, 1973, p. 11), e reafirma:

Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão

do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. Como veremos: esse transbordamento e esse apagamento têm o mesmo sentido, são um único e mesmo fenômeno. Tudo acontece como se o conceito ocidental de linguagem [...] se revelasse hoje como a forma ou a deformação de uma escritura primeira: mais fundamental do que a que, antes desta conversão, passava por mero 'suplemento da fala' (DERRIDA, 1973, p. 8-9).

A partir da desconstrução se pondera o romper com o liame de uma tradição que corroborou, se é possível de ser entendida assim, com a construção da sociedade ocidental e, por consequência, com o discurso logocêntrico, sendo esse ligado a um *significado transcendental*. A estrutura do pensamento, nessa perspectiva, estaria organizada em pares de oposição, como, por exemplo, significado/significante, dentro/fora, bem/mal, fala/escrita. Tal estrutura está sempre numa relação hierárquica de seus elementos. O discurso logocêntrico coloca o discurso falado numa posição superior como relação à escrita (como mera representação da fala). Derrida afirma que “não por acaso que o pensamento do ser, como pensamento deste significado transcendental, manifesta-se por excelência na voz: isto é, numa língua de palavras.” (DERRIDA, 1973 p. 24). Segundo o autor, toda a lógica do pensamento ocidental estaria fundamentada na teoria logocêntrica do signo. E é a partir do signo que Derrida encontra frestas para problematizar a relação deste com o significado e o significante, e com sua proximidade com o significado transcendental.

É justamente a partir do signo que Derrida questiona o pensamento ocidental e a metafísica da presença. Um pensamento enclausurado na busca da essência do ser, tendo o *logos* como sua origem e, privando ou até mesmo reduzindo a escrita à inscrição gráfica, instituindo um signo arbitrário que delimita a abertura do jogo de significantes que são intrínsecos a ela. Segundo o autor,

Se a “escritura” gráfica significa inscrição e primeiramente instituição durável de um signo (e é este o único núcleo irredutível do conceito de escritura), a escritura em geral abrange todo o campo dos signos linguísticos. Neste campo pode aparecer a seguir uma certa espécie de significantes instituídos, “gráficos” no sentido estrito e derivado desta palavra, regidos por uma certa relação a outros significantes instituídos, portanto “escritos” mesmo que sejam “fônicos”. A ideia mesma de instituição – logo, do arbitrário signo – é impensável antes da possibilidade da escritura e fora de seu horizonte, isto é, simplesmente fora do próprio horizonte, fora do mundo como espaço de inscrição, abertura para a emissão e *distribuição* espacial dos signos para o *jogo regrado* de suas diferenças, mesmo que fossem “fonéticas” (DERRIDA, 1973, p. 54, grifo do autor).

Derrida problematiza a questão do significado, evidenciado pelo privilégio do *logos* enclausurado por uma escrita fechada somente em um sentido, tendo o signo significante de um significante significativo, uma reduplicação do suplemento da fala.

É preciso agora pensar escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo

uma “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à inscrição, à gravura, ao desenho ou a letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por significado, o conceito de grafia implica, como possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído* (DERRIDA, 1973, p. 56, grifo do autor).

Derrida ainda complementa:

O que se repete é o repetidor, o imitante, o significante, o representante, eventualmente na ausência *da coisa mesma* que parecem reeditar, e sem a animação psíquica ou mnésica, sem a tensão viva da dialética. Ora, a escritura seria a possibilidade para o significante de repetir-se sozinho, maquinalmente, sem alma que viva para mantê-lo e assisti-lo em sua repetição, ou seja, sem que a verdade em parte alguma *se apresente* (DERRIDA, 2005, p. 58, grifo do autor).

A dança, enriquecida de signos e significantes está em constante transformação, tangenciando e acompanhando as manifestações culturais de uma sociedade, a exemplo do balé clássico que, durante o período do romantismo europeu (re)apresentava a vida campestre em cena, ficando conhecido como ‘Balé romântico’. Anos mais tarde, passou por outra transformação, sendo denominado como ‘Balé moderno’, quando – especialmente pela influência da bailarina Isadora Duncan – se exaltava uma dança mais livre, desde a movimentação corporal e cênica até os figurinos. Seguindo as transformações culturais, emergiu a ‘Dança moderna’ e a ‘Dança contemporânea’, ambas levando à cena, por meio de concepções coreográficas, os contextos sociais de suas épocas. Atualmente, talvez mais do que nunca, evidenciam-se as variadas relações da dança com as mais diferentes linguagens, bem como com a tecnologia; isso também oportuniza sua transformação.

Assim, indaga-se que a escrita da dança se intercrusa num processo de borramento da escrita, possibilitando a renovação da própria ideia ou concepção de dança. Siqueira afirma que “a dança está constantemente se atualizando, se renovando, acompanhando mudanças em outras instâncias que não a artística. A atualização e renovação passam pela adoção de novas tecnologias no processo de criação, de pesquisa e/ou no espetáculo.” (SIQUEIRA, 2006, p. 74), ou seja, é preciso prospectar um processo para além de uma escrita gráfica já que a dança tem a capacidade de uma autorrenovação e adaptação de mudanças. Barthes aponta que a linguagem voltada à escrita estaria sujeita a um ‘vacilar’:

São estes os caracteres elementares da escritura, estabelecida sobre uma espécie de vacilação da linguagem, e assim se apresenta a comida japonesa: uma comida escrita, tributária dos gestos de divisão e de retirada que inscrevem o alimento, não sobre a bandeja da refeição (nada a ver com a comida fotografada, as composições coloridas das revistas femininas), mas num espaço profundo que dispõe, em patamares, o homem, a mesa e o universo. Pois a escritura é precisamente aquele ato que une, no mesmo trabalho, o que não poderia ser captado junto no único espaço plano da representação (BARTHES, 2007, p. 22).



De certa forma, esse pensamento acerca da ‘vacilação’, pode ser compreendido numa aproximação ao transbordamento do conceito de linguagem entendido num contexto de acontecimento, como um ato comunicante de uma escrita que não pode ser apreendida em uma única forma de representação comunicante, ou seja, uma escrita para além de seu registro grafado. Este acontecimento é visto como um instante inusitado, algo desprovido de uma pré-visibility que “não pode ter lugar senão na forma do desconhecido e do incalculável, do segredo, da monstruosidade do absolutamente outro que chega e que apela ao acolhimento.” (MAIA, 2021, p. 56). O acontecimento é impensável.

A contemporaneidade pode ser caracterizada principalmente por um olhar estético que coloca em jogo os universais das ciências, os dogmas religiosos e as ideologias. Almeida (2002) aponta para um paradigma da criação, do devir. Inserida neste contexto, a dança abre espaço para as mais variadas possibilidades de inscrição, sendo consuetudinário que um coreógrafo, por exemplo, tem a condição de inscrever informações de movimentação pelos corpos dos bailarinos, um enunciado comunicante. Nesse sentido, a inscrição torna-se um ato de escrita temporal e espacial distanciado da grafia habitual, um registro de comunicação entre os locutores e que pode se afixar na memória do comunicado (por-vir-a-ser herdado), assim como ocorre com o exergo, em que Derrida faz relação a uma marca gráfica que pode ser repetida e/ou registrada em um corpo qualquer, como uma possibilidade de retorno à origem.

O acontecimento é aquilo que vem. Sua relação com a contemporaneidade, em especial com a dança, está no imprevisível, no campo das inúmeras possibilidades e relações sociais que se transformam constantemente e não podem ser capturadas; é o presente com sua diferença temporal que acontece. “A dança só acontece como aquilo que ainda não é e aquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser. O ‘e’ problematiza o ‘é’ e desarticula a ontologia metafísica.” (ROCHA, 2016, p. 83, grifo do autor). É nesse ‘tempo’ (inesperado) que a dança se presentifica com sua imprevisibilidade, interligando-se às infinitas possibilidades e relações com a vida cotidiana inerentes a esse tempo adepto ao passado correlacionado com o presente-futuro. Ou seja, nada se nega, tudo que surge e/ou diferencia é de interesse da contemporaneidade, como comenta Siqueira:

A dança cênica profissional, realizada no formato de espetáculo, é uma das várias modalidades de manifestações culturais da contemporaneidade. Seu conjunto inclui trabalhos executados em silêncio, acompanhados de falas, frenéticos ou quase sem movimentos, com ou sem uso de novas tecnologias, revelando um universo cultural plural e complexo em que abordagens estéticas refletem diferentes correntes históricas, econômicas, religiosas e técnicas (SIQUEIRA, 2006, p. 04).

Sob a percepção da contemporaneidade, Agamben (2009) sugere um olhar de

distanciamento e aproximação para o passado relacionado com o tempo presente, um tempo atual. Tal tempo, por sua vez, relaciona-se com os outros tempos como uma sombra que se projeta à frente por um diminuto feixe de luz do presente, ou seja, um contínuo levante de dúvidas, um pensar ou ir para além, se distanciando das reflexões estáticas e se direcionando para um desdobramento das significações,

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Um ser contemporâneo não é apenas aquele que se direciona a encontrar a luz na escuridão, mas é também aquele que tem capacidade de transformar e (re)significar e entender, neste caso, a dança, como um transbordamento do conceito de linguagem, como um objeto significante de múltiplos significados. É se apropriar de uma escrita social relativa à sua história e herança de acontecimentos e conhecimento. É apreender a luz como entendimento do corpo/origem que no seu tempo/espço se apropria da cor, da potência, das formas, qualidades, ambientes e significantes; ver o escuro e ir em frente procurando uma luz e olhar para aquilo que não é ou ainda não foi visto; é aprofundar com um olhar arquivante ao que vem ou está por-vir não como probabilidade, mas sim possibilidade tanto do futuro quanto do passado – em determinação de arquivo, heranças e rastros. Nesse sentido, faz-se necessário pensar, na perspectiva proposta por Derrida, acerca do rastro e sua reverberação nas linguagens constituintes do corpo: a “impossibilidade de reanimar absolutamente a evidência de uma presença originária remete-nos, pois, a um passado absoluto. É o que nos autorizou a denominar rastro o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente.” (DERRIDA, 1973, p. 81).

O rastro transcende a temporalidade cronológica; sua anacronia permite fazer o jogo com outras significações, com aquilo que está ausente e que nos permite o presente (presente/ausente), por meio da diferenciação, a *différance*⁹. E é neste jogo que a ausência se

⁹ Para Derrida, a *différance* sugere quase uma transgressão do espaço-tempo a partir de um jogo que gera variados efeitos. Segundo o autor, “a subjetividade – como a objetividade – é um efeito da *différance*, um efeito inscrito em sistema de *différance*. É por isso que o *a* da *différance* lembra também o espaçamento é *tempo-rização*, desvio, retardo, pelo qual a intuição, a percepção a consumação, em uma palavra, a relação com o presente, a referência a uma realidade presente, a um *ente*, são sempre *diferidos*. Diferidos em razão do princípio mesmo de diferença que quer que um elemento não funcione e não signifique, não adquira ou forneça seu “sentido”, a não ser remetendo a um outro elemento, passado ou futuro, em uma economia de rastros.” (DERRIDA, 2001b, p. 35, grifo do autor). Ressalta-se que, por meio dessa noção, foi agregado no texto deste estudo o ‘*a*’ (em itálico) antes de algumas palavras, pois entende-se que elas estão abertas para outros entendimentos que não sejam apenas o habitual.

dá pelo rastro, a restância de algo reconhecível do acontecimento que já se tornou passado, e, mesmo que se traga para o presente a memória, o que resta de um acontecimento traz o rosto da memória, ou seja, um rastro que resta.

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda repetição, origem de idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo (DERRIDA, 1973, p. 80, grifo do autor).

Essa noção derridiana de rastro institui a impossibilidade do encontro de uma origem originária, mas tudo que se presentifica é desde já um rastro, não sendo possível acessar uma origem. “O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem, mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos.” (DERRIDA, 2012, p. 120-121). É a experiência, o acontecimento, o ato de presentificação de uma origem que desvai no mesmo instante, e o rastro se torna a origem sem origem. Apesar de, aparentemente, o rastro ser infinito, ele apresenta seu limite no momento em que se correlaciona com o arquivo, pois nem todo rastro pode ser considerado arquivo, já que o arquivo tem a condição de controle político desejado e, com isso, tem o controle de borrar o rastro e até findá-lo – assunto que será mais discutido no capítulo 2.2, intitulado ‘O Arquivo e Herança’.

2.1 O CONCEITO DE ESCRITA E O TRANSBORDAMENTO DA LINGUAGEM EM DERRIDA

O conceito de escrita, na desconstrução derridiana, propõe um transbordamento do conceito de linguagem quando o autor afirma que este mesmo conceito “começava a ultrapassar a extensão da linguagem.” (DERRIDA, 1973, p. 8). Com tal ultrapassamento não se nega nada, mas se constroem outros entendimentos dentro da própria linguagem.

Afirmar, assim, que o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem [...] supõem uma certa definição de linguagem e da escritura [...] diz-se 'linguagem' por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por 'escritura' tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e, a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ele distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também,

'escritura' pictural, musical, escultural (DERRIDA, 1973, p. 10-11).

O transbordamento do conceito de linguagem é uma observação sobre a imposição hierárquica logocêntrica da fala sobre a escrita. Com a desconstrução, Derrida desestabiliza e questiona a estrutura daquilo que se fixa como verdade problematizando questões que circundam o signo. Neste sentido, a noção de transbordamento do conceito de linguagem possibilita estabelecer a relação entre a dança e a escrita para além do ato concreto de fixar a dança numa escrita fonética. É a partir da noção de rastro, com direcionamento para fora do significante, que vão sendo construídos significantes que ultrapassam a própria escrita; uma ausência presente que no ato de sua existência esvanece;

o advento da escritura é o advento do jogo, o jogo entrega-se hoje a si mesmo apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. Como veremos: esse transbordamento e esse apagamento têm o mesmo sentido, são um único e mesmo fenômeno (DERRIDA, 1973, p. 8).

Derrida, em *Gramatologia* (1973), ressalta o problema da redução fonética da escrita na história do pensamento ocidental e anuncia um transbordamento do conceito de linguagem sob uma outra ideia de escrita fora da sua clausura metafísica. A desconstrução leva em conta o movimento da *différance* e seu jogo de alternância opositora alargando a proposta de escrita.

Após anos de estudos e de (des)entendimentos, percebeu-se a impossibilidade da tradução dessa palavra para o português, apesar de muitas vezes ter sido utilizada como ‘diferença’ ou ‘diferencia’. Porém ‘*différance*’ trata-se de um neografismo criado por Derrida, e, com isso, a tradução para o português não assegurou o sentido proposto pelo filósofo, motivo pelo qual será mantida nesta dissertação a palavra *différance* na sua língua original. Há um jogo fonético da palavra em francês (*différance*), que, em sua pronúncia, ainda que seja trocada a segunda letra ‘e’ pelo ‘a’, tem a mesma sonoridade. Por conta disso, sua diferenciação é identificada apenas em sua grafia:

Sem dúvida este silêncio piramidal da diferença gráfica entre o *e* e o *a* só pode funcionar no interior do sistema de escrita fonética e no interior de uma língua ou de uma gramática historialmente associada à escrita fonética bem como a toda a cultura de que ela é inseparável. Mas eu diria que isso mesmo – esse silêncio que funciona apenas no interior de uma escrita dita fonética – assinala e recorda de modo bastante oportuno que, contrariamente a um enorme preconceito, não há escrita fonética. A escrita dita fonética não pode funcionar, por princípio e por direito, e não apenas por uma insuficiência empírica ou técnica, senão admitindo em si mesma “signos” não-fonéticos (pontuação, espaçamento etc.) dos quais, se lhe examinássemos a estrutura e a necessidade, rapidamente nos aperceberíamos que toleram bastante mal o conceito

de signo [...] A diferença entre dois fonemas, que permite que estes sejam e operem como tais, é inaudível. O inaudível abre à apreensão os dois fonemas presentes, tal como eles se apresentam [...] A diferença que faz emergir os fonemas e os dá a entender, em todos os sentidos dessa palavra, permanece, em si, inaudível (DERRIDA, 1991a p. 35-36, grifo do autor).

Estrategicamente Derrida propõe um movimento que produz a diferença e que possibilita toda significação. Esse movimento Derrida irá denominar de *différance*. É importante perceber a *différance* como algo que nunca está presente em sua totalidade – está em diferenciação, um espaço/tempo de presença/ausência, que não é totalmente sólido, está aberto, diferenciando. É por este jogo da *différance* que é possível propor interpretações como forma das mais variadas significações, além de deslocar os pares opostos destituindo a superioridade de um sobre o outro, pois, segundo Derrida, “a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e tentaremos mostrar, mais adiante, que não há signo linguístico antes da escritura.” (DERRIDA, 1973, p. 17). Ao não se concentrar em um princípio ou mesmo somente nas possíveis diferenças – no sentido de coisas que são diferentes umas das outras –, a *différance* está na diferencialidade possível por meio do rastro de rastros.

Segundo Derrida:

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele mesmo próprio: absolutamente não ele próprio, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados (DERRIDA, 1991a, p. 45).

Para Derrida, a escrita fonética apresenta sua limitação no tempo/espaço, superposta pela ação cultural da qual faz parte. A escrita não pode ser condicionada tão somente à representação da fala: ela tem a condição de exceder os limites da linguagem e explorar as variadas formas de inscrições. “A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do *espaçamento*, pelo qual os elementos se retêm uns aos outros” (DERRIDA, 2001b, p. 33, grifo do autor); ela opera questionando os sistemas hierárquicos das oposições, em que os termos em oposição estão sujeitos a uma alternância. A partir da *différance*, essa alternância é abandonada, ou seja, *nem* um *nem* o outro, o que sugere a impossibilidade de superioridade de qualquer um dos termos, evidenciando e ao mesmo tempo excedendo a presença/ausência.

A diferença marcada na “difer(ença)” entre o *e* e o *a* se furte ao olhar e à escuta, eis o que talvez sugira com felicidade a necessidade de nos deixarmos remeter aqui para

uma ordem que não pertence mais à sensibilidade [...] A ordem que resiste a esta oposição, e resiste-lhe porque a sustenta, anuncia-se num movimento de diferença (com um a) entre duas diferenças ou entre duas letras, diferença que não pertence nem à voz nem à escrita no sentido corrente e que se mantém, como o espaço estranho que aqui nos reunirá durante uma hora, *entre* palavra e escrita, mais além também da familiaridade tranquila que nos liga a uma e outra e nos apazigua às vezes na ilusão de que elas são coisas diferentes (DERRIDA, 1991a p. 36, grifo do autor).

A partir do o jogo da *différance*, em sua presença/ausência, que se desestabiliza os termos de oposições e que possibilita direcionar à escrita, a qual, por sua vez, pode conduzir ao texto; cabe aqui ressaltar que o conceito de texto é ampliado na desconstrução quando Derrida afirma que “o conceito de texto [...] não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica.” (DERRIDA, 1991b, p. 203). No pensamento derridiano, o texto vai para além da grafia finalizadora e limitante: ele está relacionado às questões socioculturais que formam/tornam qualquer referencial possível, propondo aproximações ao contexto em que ele se insere.

“A escritura, no sentido corrente, é letra morta, é portadora da morte. Ela asfixia a vida” (DERRIDA, 1973, p. 20), tendo em vista que ela, neste caso, teria sentido restrito sob a fala, mas que por sua vez não consegue ‘dizer’ tudo o que está inscrito. A escrita é órfã, pois não há alguém que possa assegurar o que ela está ‘dizendo’. Há que se perceber que a escrita não pode ser apenas constituída de inscrição verbal; é neste aspecto que ela tem a condição de transpor o conceito de linguagem, indo além da sua clausura metafísica.

Com isso, Derrida vem a esclarecer:

E a escritura aparece a Platão (e após ele, a toda filosofia que se constitui como tal nesse gesto) como essa *sedução* fatal da reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante. (Série da qual ainda não é necessário — mas o faremos mais adiante — fazer saltar o primeiro termo ou antes a primeira estrutura e fazer aparecer sua irredutibilidade.) É evidente que a estrutura e a história da escritura fonética desempenharam um papel decisivo na determinação da escritura como reduplicação do signo, como signo de signo. Significante do significante fônico. Enquanto este último se sustentava na proximidade animada, na presença viva de *mnéme* ou de *psuché*, o significante gráfico, que o reproduz ou imita, distancia-se de um grau, afasta-se da vida, arrasta esta para fora de si mesma e coloca-a em sono no seu duplo “tipado” (DERRIDA, 2005 p. 56-57, grifo do autor).

A escrita não é somente mimese ou representação da fala; ela ultrapassa esta concepção tradicional, pois traz consigo algo que permite que seja entendida, sem a necessidade da presença do sujeito falante, do discurso. Nesse sentido, sugere-se que a dança também compreenda certa transcrição e inscrições fonéticas, a exemplo de tentativas de fazê-lo com críticas publicadas em jornais, revistas ou programa de espetáculos ou, ainda, textos de coreógrafos explanando e até explicando suas danças. Todavia, é preciso salientar que a escrita

fonética tem consigo formas distintas de comunicação. Eis a necessidade iminente da desconstrução do conceito de linguagem para ultrapassar as barreiras linguísticas fonologocêntricas. Algo que Derrida apresenta como um sistema imposto por economia:

Um sistema como esse se impôs em razão de sua economia técnica. Ele permitia escrever ordenando sua escrita à simples transcrição do significante oral. Uma escrita fonética confirmava consequentemente o privilégio da palavra falada, ela estava e continua mais do que qualquer outra a serviço da fala (DERRIDA, 2012, p. 77).

Derrida adverte para o sentido dado à escrita fonética: “é o significante de um significante, que representa um representante, que representa os sons que representam o ‘pensamento’ interior.” (DERRIDA, 2012, p. 78). Tal sentido coloca a escrita como sendo secundária com relação à fala viva que exerce o poder sobre a escrita que a representa, aliás como única forma de representação. Porém a dança acontece, e, assim como no rastro, emerge dela algo gerador de experiência que permite seu arquivamento,

O rastro não é somente desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. Desde então, para arrancar o conceito de rastro ao esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou arqu-rastro. E, no entanto, sabemos que este conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro (DERRIDA, 1973, p. 75).

a

o cã o ca
mar ca o

p
q e
o

chão é

que
muca

O rastro permite o entendimento dos significantes ao remeter para uma origem não original. Essa ideia, de origem sem origem, rompe com o próprio conceito de origem (estabelecido a partir da ideia de busca de um significado) e ultrapassa o conceito de linguagem, não a enclausurando apenas numa estrutura de significação. O rastro se insere no presente e no passado e, apesar de não ter origem anterior e nem mesmo a presença anterior, traz consigo a abertura ao jogo de significantes.

Isso posto, em que medida a noção de rastro desenvolvida por Derrida contribui para a problematização da história da dança cênica em Bento Gonçalves como um processo de escrita? Entende-se que a dança não pode ser concebida apenas como expressão individual, mas também como um objeto signifiante, um ato social que se faz presente. Ela pode ser vista como um processo imagético necessário para observar no corpo rastros de uma escrita social relativa à sua história reconhecida como herança de acontecimentos e conhecimento. Dentro desse entendimento se pauta esta investigação acerca da dança em Bento Gonçalves na busca de registros documentais. Ora, não seria o movimento da *différance*, num jogo entre presença/ausência, que permeia os rastros dos registros da dança?

Derrida afirma que o herdeiro precisa responder à herança recebida. Essa resposta está inserida numa determinação contraditória. Por um lado, o herdeiro precisa se apropriar de um passado que, segundo Derrida, é inapropriável e, por outro lado, precisa reafirmar essa herança. A herança nunca é escolhida e, apesar de o herdeiro não poder escolher não herdar, o herdeiro é livre para escolher preservá-la, ele está predisposto “a escolher, a preferir, a sacrificar, a excluir, a deixar de lado.” (DERRIDA, 2004, p. 14). O herdeiro pode se resignar a um passado ou exceder sua condição de herdeiro e transformar sua herança e escolher mantê-la viva. Algo que possibilita, como propõe Derrida o ‘ir para além’ relacionado ao lugar do herdeiro numa experiência cultural, ou melhor, com os padrões culturais apreendidos em sua comunidade, por isso que nada pode ser fixo, tudo é passível de desconstrução. Nessa perspectiva, o herdeiro tem a condição, de certa forma, de influir nos padrões culturais de uma sociedade, pois estes se moldam de acordo com o tempo e espaço e os acontecimentos, gerando novas interpretações sobre o presente-passado.

Nada é puramente natural no homem. Mesmo as funções humanas que correspondem a necessidades fisiológicas, como a fome, o sono, o desejo sexual, etc., informados pela cultura; as sociedades não dão exatamente as mesmas respostas a estas necessidades. A *fortiori*, nos domínios em que não há constrangimento biológico, os comportamentos são orientados pela cultura (CUCHE, 1999, p.11, grifo do autor).

Nesse contexto voltado à experiência cultural, percebe-se a dança como manifestação de acontecimentos no cenário social, passível de transbordar sua inscrição em sua

escrita, anunciando novos significantes a partir do que é herdado, já que o que se herda não tem a condição de se findar na resignação.

Na dança, a noção de transbordamento da linguagem possibilita uma escrita para além da escrita fonética? A escrita em dança não pode ser pensada apenas como um instrumento sistemático de registro fixo com a predominância da linguagem verbal. Também, não se trata apenas do registro do movimento/gesto, já que esse poderia ser facilmente capturado por tecnologias como o audiovisual, ou ainda, um registro no corpo como arquivo; trata-se de um barramento do limites de uma escrita que não se finda em si mesma como registro gráfico de uma linguagem verbal, um direcionar para além, registrar o que fica, o que marca, o rastro de um acontecimento que reverbera em direções de atos comunicativos;

o conceito de rastro é tão geral que não vejo limite para ele, na verdade. Para dizer as coisas muito rapidamente, há muito tempo tentei elaborar um conceito de rastro que fosse justamente sem limite, isto é, muito além do que chamamos de escrita ou de inscrição num suporte conhecido. Para mim, há rastro assim que há experiência, isto é, remissão a outro, *différance*, remissão a outra coisa etc. Portanto, onde quer que haja experiência, há rastro, e não há experiência sem rastro. Portanto, tudo é rastro, não apenas o que escrevo no papel ou registro numa máquina, mas quando faço isto, tal gesto, há rastro. Há vestígio, retenção, protensão e, portanto, relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, remissão ao outro, há rastro (DERRIDA, 2012, p.129, grifo do autor).

Uma das possibilidades de se refletir sobre uma outra escrita de dança é pensar no corpo como potencial transformador no tempo e espaço. Aliás, poderia se questionar: seriam os movimentos corpóreos na dança uma escrita passível de um transbordamento? A dança poderia escrever mediante seu gestual uma herança atemporal? No corpo, e na sua gestualidade, inscreve-se uma herança cultural atemporal. O corpo dança! Um corpo que dança não tem, ele não carrega: faz parte do corpo a dança. O corpo não tem bagagem no sentido interno e externo, por isso ele se transforma como arquivo – a dança se faz corpo-presente – acontece! Ela existe no acontecimento: no corpo, no movimento, no gesto, no coreógrafo, no bailarino, na junção de passos etc.

2.2 O ARQUIVO E HERANÇA

O corpo que dança exprime uma prática corporal e cultural que, através da sua gestualidade possibilita registros e memórias que transpassam o tempo. É também no corpo que se registram escritos e transcritos de dança que perpetuam afixados em movimentos em forma de arquivo. Isto posto, pode-se visualizar informações retidas, consciente e inconscientemente,

de interpretações corpóreas vivenciadas, e não apenas um ato reducionista de memória, ou ainda, de local onde documentos são ‘arquivados’ – isso porque o corpo, assim como a inscrição fonética, ao mesmo tempo registra e transforma aquilo que foi arquivado.

Nesse sentido, a dança assume um legado e uma herança que permite a continuidade artística. Com isso, faz-se necessário perceber e entender que receber uma herança significa evidenciar a responsabilidade de resposta tanto para aquilo que vem antes de nós quanto para o que está por-vir. Contudo, é possível responder com responsabilidade a uma linguagem cênica? Voltando o olhar ao lugar de criação de um espaço cênico, na cidade de Bento Gonçalves, de uma linguagem não descritiva, mas envolta de significações expressadas pelos corpos em forma de coreografia, faz-se necessário evidenciar a escrita – no sentido da desconstrução – nos processos criativos que permeiam a história deste lugar. Esse contexto cênico, e por vezes social, são os locais¹⁰ criados por artistas, em que suas composições coreográficas dialogam com este lugar a partir das relações sociais pertinentes ao contexto histórico, com um forte apelo ao clássico – incluindo a dança clássica, o balé (a ‘boa etiqueta’).

Incorrer sobre metodologias vistas, talvez, como convencionais de escrita sobre a dança impele um pensamento correlacionando à desconstrução derridiana, que propõe não uma demolição ou reconstrução, mas evidenciar o questionamento, propor discussões sem rejeitar com abertura para outras possibilidades de leituras e inscrições – neste caso, para a dança. A desconstrução é o revisitar e encontrar possíveis brechas que ainda não foram preenchidas ou que ainda são sugestivas a outros entendimentos.

Problematizar o arquivo com o entendimento da presença de um futuro auscultado de um passado é o que Derrida propõe partindo da experiência de um ‘princípio arcôntico’ que designa o começo, um tempo inicial, o *arkhê*, um princípio ontológico. Contudo, a heterogeneidade que transpassa esta palavra semanticamente é o que amplia o caráter político contido no arquivo. Segundo Derrida, é nesse princípio que se encontra a palavra arquivo, para tratar da ideia de um começo que reverbera para um futuro.

¹⁰ O *local* é onde existe acontecimento, onde emoções, inspirações, criações emergem. Segundo Barros, “para um artista, essa noção de local se amplia para terras em que a imaginação poética imprime organizações, talvez ainda mais especificamente individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do local como socioculturais, o que cria uma tensão aguda. Nesse sentido, o *local*, não especificamente um espaço geográfico, ele não é composto de uma estrutura física ou visual. Sua condição está no campo conceitual e extrapola sua significação usual. “A importância de *local* advém da confrontação da percepção cada vez mais refinada da experiência de diferenças de lugares e de culturas, experiência adquirida pela facilidade de locomoção e pela aceleração da comunicação e divulgação de conhecimentos[...] É esse caráter arquetípico que transforma o *local* em um centro múltiplo que pode pertencer a várias culturas e civilizações, onde a observação da natureza e de seus fenômenos levou a uma experiência, não só pré-científica como transcendental.” (BARROS, 1998-99 p. 34-35, grifo nosso).

É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação. Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos. [...] O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (Derrida, 2001a, p. 13-14).

Esse começo ao qual se faz referência ao *arkhê* não é condicionado a causas físicas, mas a naturezas iniciais de fatores históricos, como se se encontrasse um ponto inicial de maior importância histórica. Nele também se *acondiciona* o poder, o ato político de autoridade exercida pelo homem, um princípio de comando, ou ainda, o princípio do esquecimento ou da violência, já que não se pode legitimar arquivo sem violência. “É um mal, mas ao mesmo tempo não é forçosamente um mal, pois, sem essa seletividade, não restaria absolutamente nada.” (DERRIDA, 2002, p. 134). Esse é o poder político e o ‘mal de arquivo’, o qual depende e se impõe pela perspectiva excludente do arquivista que decide o que deve ser arquivado e institui como fazê-lo, um agente acima na hierarquia que conduz ao devir.

A pulsão de arquivo é um momento irresistível não apenas para guardar os rastros, mas também para dominar os rastros, para interpretá-los. Logo que tenho uma experiência, tenho uma experiência de rastro. Logo que tenho uma experiência de rastro, não posso reprimir o movimento de interpretar os rastros, de selecioná-los ou não, de guardá-los ou não e, portanto, de constituir os rastros em arquivos e de escolher o que quero escolher. Interpretação ativa e seletiva (DERRIDA, 2012, p. 132).

Assim, há violência: “o ofício de arquivista é um ofício terrível. A pulsão de arquivo é uma pulsão terrível. É uma pulsão destrutiva, contrariamente à imagem conservadora que temos dela.” (DERRIDA, 2012, p. 133). Sua violência advém de uma obstinação e habilidade em destruir e contingenciar a informação, borrar, construir ou até mesmo apagar rastros. “O arquivista não é alguém que guarda, é alguém que destrói. Ele guarda muito, mas, se não destruísse, não guardaria nada. É alguém que pretende saber o que é preciso destruir, ou digamos, o que é preciso deixar de lado.” (DERRIDA, 2012, p. 132). Essa é sua relação com o poder: o instante em que se decide o que guardar; há o domínio sobre os rastros, uma decisão que obscurece o passado e provoca seus interesses para um futuro.

A noção de rastro, por sua vez, aparentemente não encontra limites – ‘tudo é rastro’ – pois ela é pertencente à experiencição; diferentemente do *arkhê*, ela também tem parte da origem, porém de uma origem que permite algo que resta, e logo se distancia de sua origem permitindo um resto, o rastro. Contudo, quando se trata de arquivo, o rastro inscreve seu limite como afirma Derrida:

Sobre esse fundo geral e sem limite, o que chamamos de arquivo, se a palavra deve

ter um sentido delimitável, estrito, supõe naturalmente rastro, não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo na medida em que o arquivo supõe não apenas um rastro, mas que o rastro seja apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle (DERRIDA, 2012, p. 131).

Quase em um jogo de oposições, o limite do rastro e sua finitude, opostamente, abrem um caminho infinito para o arquivo, o qual está aberto para o futuro, apesar de estar intrinsecamente ligado com a morte, o luto. Todavia não trata do passado já que sua existência está no por-vir, no receptor que dará existência ou continuidade ao que foi arquivado. Pensar em arquivo é pensar no luto, é a previsibilidade de estar à sombra de um fantasma que vem a revelar uma parcela da verdade olvidada, interdita pelo desejo de arquivo no campo da impossibilidade. Uma pulsão de morte anunciada e legitimada politicamente.

Arquivar é também um ato de coragem destrutiva, é re-construir histórias que se constroem por rastros. Constroem-se formas de pensamentos sob uma perspectiva, sem dar voz a outros tipos de rastros, uma seleção do que deve ser guardado e repetido ao futuro.

É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente um local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001a, p. 28).

O conteúdo sugere uma relação com a morte na ou da escrita; esta não está viva, então ela não pode ser vista como algo momentâneo: ela, a escrita em arquivo, tem a capacidade de ser um dispositivo técnico documental, mas não um arquivo da concretude, apesar de propor um *a*-segurar um instante de acontecimento que já passou. Ela se distancia da memória na sua condição de tumular o rastro evocando seu limite. Ora, poderia então o arquivo ser entendido como um registro que auxilia o tempo à memória ou a memória ao tempo, mas não como uma verdade absoluta? Qual seria a escrita necessária, ou melhor, plausível para a escrita da dança como arquivo?

A dança e suas inscrições como rastro de uma herança, não tem a condição de ser enclausurada. Seu potencial significante direciona para uma escrita voltada para múltiplos desdobramentos. Por sinal, deve-se estar atento que o ato de arquivar é também um ato inscrito de seu arquivador, e Derrida (2014) elucida que ‘escrever é retirar-se’, é deixar o que foi inscrito ao tempo por-vir. “*Abandonar* a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada.” (DERRIDA, 2014, p. 98, grifo do autor).

Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever [...] Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a “agir” e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu (DERRIDA, 1991a, p. 357).

O arquivo tem a condição de apagar os rastros, e com isso a memória é esvaecida como um vento que toca a areia do deserto e muda a paisagem – um apagamento ou esquecimento de uma memória que ali estava, mas que pela sua herança se pode manter, uma falta que necessita do exterior para se manter ‘viva’, um assegurar momentâneo à exterioridade com a possibilidade de repetição. Há, nesse sentido, também uma relação com a finitude, ou o risco de uma finitude, o esquecimento. Seria esse constante risco que impulsiona a possibilidade/necessidade de um aprofundamento como numa escavação arqueológica, a finitude como uma pulsão da morte, sendo um limítrofe de tempo-espço que de certa maneira ameaça a memória coexistente com o esquecimento. Há uma ‘pulsão da morte’ que insurge o mal de arquivo, como elucida Glenadel:

Entender a memória ligada ao passado é perceber que a presença está sempre direcionada para o futuro, para a iterabilidade, e que nunca nenhuma origem será atingida, visto que ela está sempre sendo inaugurada no presente. [...] esta impossibilidade de se atingir a origem, dentro de um pensamento derridiano, provoca uma reformulação desse conceito e do conceito de tempo, fazendo com que, em um presente praticamente absoluto, a vida seja um traço, a memória se torne narrativa, toda a ausência se torne presença, e a fala e escrita convivam em oposições. [...] Nada está pronto, tudo está sempre fazendo, sempre a vir, a vida, o tempo, a própria desconstrução (GLENADEL, 2000, p. 42).

É importante atentar que o *mal de arquivo* não é apenas perturbação, há também nele o interesse, a afeição, um desejo relacionado intrinsecamente pelo que é/foi arquivado; segundo Derrida, em francês (*en mal d’archive*), estar com mal de arquivo “pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação (...). É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde.” (DERRIDA, 2001a, p. 118). “Não haveria mal de arquivo sem a ameaça da pulsão de morte” (DERRIDA, 2001a, p. 32), pulsão da destruição, pulsão da conservação, que seria a mesma coisa que a pulsão de arquivo; ou seja, o arquivo deve se manter vivo, para o futuro, não apenas arquivado – uma finitude, que contém a impossibilidade de um esquecimento, “é uma ameaça que atravessa as condições espaço-temporais” (Idem).

Um efeito do arquivo também seria o interlocutor virtual, o arquivador que se apresenta com um espectro que emerge para ‘dizer’ algo, um *post-scriptum* com abertura para o futuro, um testemunho de um passado-presente, que se personifica pela sustentação da palavra por outrem, apesar de conservar a espera do que não foi dito. O fantasma virtual não responde

tudo, uma incompletude do futuro.

Impressão e repetição, entendendo a repetição como um ato que propõe um acontecimento que se repete pela diferenciação a cada ato repetido, que em geral permite relacioná-lo à memória e, por conseguinte ao passado, quando associada ao arquivo, identificado como uma experiencição do futuro, já que o instante é e (sempre) será outro, um por-vir indissolúvel provido de indeterminação.

A única condição para que o por-vir permaneça o que é: está por vir. A condição que o por-vir continue por vir é que seja não apenas não-conhecido, mas também que não seja cognoscível enquanto tal. Sua determinação não deveria mais depender da ordem do saber ou de um horizonte de pré-saber, mas de uma chegada ou de um evento que se deixa ou se faz (sem nada vir ver) numa experiência heterogênea a toda constatação, assim como a todo horizonte de alcance enquanto tal: isto é, todo teorema estabilizável enquanto tal. Trata-se deste performativo por vir cujo arquivo não tem mais nenhuma relação com o registro que é, da presença do que é ou terá estado atualmente presente (DERRIDA, 2001a, p. 92- 93).

Derrida também faz alusão ao exergo, percebendo-o como uma referência à marca gráfica e sua condição de repetição sob uma marca gráfica que deixa uma marca na superfície como um rastro propenso a uma profunda escavação com o interesse de reconduzir ao original, um retorno à origem. Porém o exergo também “pré-arquiva o léxico” (DERRIDA, 2001a, p. 17): ele tem a ideia de antecipação a um corpo que registra, que marca, que conserva, seria o que Derrida trata como uma ‘primeira figura’ do arquivo, ele é ao mesmo tempo conservador e instituidor, revolucionário de tradicional:

A chamada técnica arquivista não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável. Condiciona não somente a forma ou a estrutura impressora, mas também o conteúdo impresso da impressão: a pressão da impressão antes da divisão entre o impresso e o imprimente. Esta técnica de arquivamento comanda aquilo que no próprio passado instituía e construía o que quer que fosse como antecipação do futuro (DERRIDA, 2001a, p. 30-31).

Teria um exergo ‘tipográfico’ confiado ao que “se acha fora, um suporte externo, uma marca íntima diretamente sobre o corpo” (DERRIDA, 2001a, p. 18); sendo essa uma questão de arquivo, emerge, então, a impressão como um suporte material externo, aproximando-se da ideia de uma tecnologia com a condição de imprimir o arquivo, tratando este apenas como um anúncio, sem a perspectiva do futuro, o que no pensamento derridiano é denominado como ‘encenação do arquivamento’. Essa encenação também pode ser compreendida como uma performance do ato arquivante. Contudo, é importante ressaltar que “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.” (DERRIDA, 2001a, p. 22).

Quanto à impressão, Derrida propõe três sentidos, sendo a primeira a impressão tipográfica ou escritural, a qual é deixada como marca em uma superfície ou suporte, sendo mais direta em seu conceito figurativo, que registra a inscrição de forma grafada, mas que deixa a falta. Derrida faz uma analogia ao termo em outras línguas, como em francês *répression*, que em tradução para outras línguas, como o português, por exemplo, se torna ‘supressão’. Esta ‘lógica’ de impressão remete a um sentido de censura relacionado ao ato de arquivamento operacional limitante e limitado pelo arquivador, direcionado e fechado em seu recalque e a sua intenção.

O segundo sentido apontado por Derrida refere-se à impressão que é relacionada à conotação de impressão ou das impressões que são associadas a esta palavra, a sua imprecisão, ou ainda a uma impressão no e do discurso da língua, em contraponto ao arquivo, que é apenas uma noção e não um conceito, um processo de uma infinitude indefinível.

O privilégio absoluto, a unicidade absoluta na experiência da promessa (o futuro) e a injunção da memória (o passado). Mas as duas tarefas não são unidas ou justapostas: uma se fundamenta na outra. Os dois privilégios absolutos se ligam um ao outro, porque houve um evento arquivado, porque a injunção ou a lei já se apresentou e se *inscreveu* na memória histórica como injunção, com ou sem suporte (DERRIDA, 2001a, p. 97-98, grifo do autor).

Há ainda o terceiro sentido, o de uma explanação que deriva da ideia de uma impressão deixada por alguém, esta, que, por sua vez, se relaciona ao contexto de vida de quem poderia ser o arquivante, sua cultura, sua história pessoal, suas vivências. No pensamento derridiano esta impressão tem uma relação mais próxima à memória (im)posta por alguém imbuída de discursos e ideias, como um corte inferido que submete a uma pausa, um desfragmentar que dissocia o tempo e seu contexto, marcando o instante de uma singularidade impressa.

Onde se vai parar o arquivamento? É um problema político, o problema de saber em que vão se transformar as instituições psicanalíticas numa democracia, é um problema político maior e é ainda uma questão de segredo, de corte, de arquivamento, de contas a prestar, de responsabilidade cívica (DERRIDA, 2012, p. 128).

Essa certa determinância impressa é de responsabilidade do detentor político do poder, que domina também quem guarda, quem tem acesso, quem dá acesso, além de poder, bem como “o que devia ou não ser guardado, mas também para localizá-lo num lugar, para classificá-lo, interpretá-lo, hierarquizá-lo. Tudo isso supõe um certo número de operações de poder, supõe hierarquia, hegemonia.” (DERRIDA, 2012, p. 130).

A impressão se lança a um futuro como um documento que clama pelo ‘arqueólogo’ incondicional que será o herdatário a interpretar a origem arquivante abandonada. Ele destinará atenção e será responsável ao “momento em que o arquivo impresso não se destacou ainda da

impressão primeira em sua origem singular, irreproduzível e arcaica. No instante em que a marca ainda não foi deixada abandonada pela pressão a impressão.” (DERRIDA, 2001a, p.126). O arqueólogo, que é aquele que está no futuro e revisita o passado presentificando o arquivo com sua paixão ao mal de arquivo, será o que dará a vida na pulsão de morte do arquivo no seu segundo instante de existência, no reviver o outro deixado pela impressão. Isso é possível “por que há arquivamento e por que a destruição anarquivante persente ao processo de arquivamento e produz aquilo mesmo que ela reduziu, às vezes, a cinzas também.” (DERRIDA, 2001a, p.122).

A presença do fantasma é inerente a esse processo que pode ser desconstrutor ou destruidor, pois a morte está sempre presente no arquivo que reprime o rastro, pela ausência do impressor – o pai agora na esfera virtual. É no por-vir que se percebe a desestatização do arcôntico que pode ser acometido pelo parricídio ou, ao contrário, ser herança por uma certa promessa patriarcal anunciada pelo virtual, pelo fantasma que assombrará o futuro com sua presença ausente. Segundo Derrida:

Inscrevendo assim a repetição no coração do por-vir, é necessário importar, no *mesmo* lance, a pulsão de morte, a violência do esquecimento, a *sobre-repressão*, o arquivo, em suma, a possibilidade de pôr à morte aquilo que, seja qual for seu nome, *porta a lei na tradição*: o arconte do arquivo, a mesa, o que sustenta a mesa e quem sustenta, o subjétil, o suporte e o sujeito da lei (DERRIDA, 2001a, p.101, grifo do autor).

Segundo Derrida, o subjétil¹¹ tem a condição de apreender variadas formas de escritas sob as camadas do próprio subjétil como suporte que, por sua vez, deforma (desconstrói) o que nele foi marcado e o direciona numa trajetória que rompe com a escrita verbal que nele venha a ser impressa ou que nele pode estar pictografada – camada sobre camada. “O subjétil é o lugar dessa explicação [...] ao mesmo tempo um local de combate, o sítio de um duelo, um solo, um leito, uma camada, ou mesmo uma tumba: aí se pare, aí se aborta ou aí se morre.” (DERRIDA, 1998, p. 86). O subjétil, como suporte, aceita tudo:

Suporte, subposto ou súcubo, ele sofre tudo o que vem deitar-se ou lançar-se *sobre* ele, da mesma forma como a gente se deita ou como se lança sobre o papel [...] O subjétil (quem é?) sofre tudo sem sofrer. Portanto, sem se queixar. Padece, mas continua impassível. Aceita e recebe tudo, tal qual um receptáculo universal [...] é

¹¹ “O subjétil: ele mesmo entre dois lugares. Há para ele duas situações. Enquanto suporte de uma representação, é o sujeito tornado *jacente*, exposto, estendido, inerte, neutro (*aqui jaz*). No entanto, se ele não cai assim, se não o abandonamos a essa prescrição ou a essa dejeção, pode ainda interessar por si mesmo e não em virtude da representação, por força do *que* ele representa ou da representação que ele suporta. É então tratado de maneira diferente: como o que participa do impulso do lançar ou do arremessar, mas também, e por isso mesmo, como o que se tem de atravessar, transfixar, furar para se ver livre da tela [*écran*], isto é, do suporte inerte da representação. O subjétil – por exemplo, o papel ou a tela – torna-se então uma membrana; e a *trajetória* do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la, ao passar para o outro lado.” (DERRIDA, 1998, p. 45, grifo do autor).

paciente, espera tudo, está preparado para tudo mas continua impassível, é um lugar de incubação (DERRIDA, 1998, p. 108, grifo do autor).

Todavia, apesar de o arquivo *apreender* a impressão, em seu sentido imprimente como marca em suporte que aceita o grafismo, como um documento de processo com seus registros alusivos às memórias, o arquivo não é, em sua totalidade, capaz de comportar tudo o que ‘se quer dizer’. Ele também não suporta somente a escrita fonética alicerçada em uma relação hierárquica de seus elementos, distanciando de qualquer estrutura binária – a exemplo deste papel (virtual) em que repousam essas palavras – ainda virtuais –, mas que está aberto à possibilidade de impressão, aliás, que, mesmo ainda em formato virtual, contém a impressão. Neste estudo, que as inscrições fonéticas que estão inseridas nesse documento em forma de palavras, que abarcam uma textualidade; estas laudas são passíveis de impressão gráfica em um papel (uma folha A4, por exemplo), mas, por enquanto, ainda estão em uma condição virtual: no computador, no e-mail, online. Por esse motivo, ao longo do estudo, e do texto, será citado o ‘papel virtual’ para se referir a ele como uma possibilidade de suporte arquivante. Ele, o ‘papel’, um documento dócil, um receptáculo performado pelo arquivante deste estudo, como que em um desejo de permanência, permitiu conter letras desenhadas (ou inscritas), palavras em forma de texto arquivado, mas que se lança ao por-vir. Nesse sentido, Derrida (1991b) elucida que o texto não está apenas limitado à grafia ou a uma semântica binária representativa, mas ao transbordamento dessa própria linguagem suscetível a significantes em suas fissuras, ao que não foi dito ainda.

O que se imprime se marca, se documenta, se registra em um presente que se torna um passado com vista ao futuro, para um futuro de existência passível de novas significações rastreadoras na tentativa de se afastar da morte, do esquecimento. Assim, sua reimpressão ou reprodutibilidade (como possibilidade, ou necessidade, de cópias, cópias de cópias que indiscriminadamente perpetuam sua existência) torna-se essencial para sua atualização presentificada. Nesse sentido, Salles exemplifica o uso de novas tecnologias como suporte e arquivamento, bem como lugar de revisitação do arquivista no seu processo de escolhas:

Tomando como referência o processo de criação na literatura, por exemplo, sabe-se que o computador passou a ser usado pela grande maioria dos escritores, e continuam buscando formas de recuperação de formas rejeitadas. Há cópias em *pen drivers*, em e-mails, em HD externos, assim como em papel (SALLES, 2011, p. 25, grifo do autor).

Cecília Almeida Salles elucida sobre as formas de criações em arte e os mais variados registros e suportes usados por artistas no processo de criação de uma obra, o que ela define como ‘documento de processo’:

Pode-se dizer que esses documentos, independente se sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro. Há por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo (SALLES, 2011, p. 25, grifo nosso).

Neste sentido, é possível aqui estabelecer uma analogia entre a noção de arquivo proposta por Derrida e o documento de processo proposto por Salles, tendo em vista que ambos são cabíveis de impressão, são registros de memórias, contêm rastros, dependem do arquivador e de um suporte e, acima de tudo, estão direcionados ao que vem, ao herdeiro, o arqueólogo.

Salles apresenta o *artista* como arquivador, o responsável pelo processo, pela criação, aquele que performa ou, como propõe Derrida: aquele que faz a encenação do arquivamento e decide a qual luto quer destinar suas exéquias; o arquivador é detentor do poder político de decisão ao que restará. É dele também a *obra de arte* que se destinará ao leitor e suas múltiplas leituras, incluindo o próprio documento de processo, o qual também é parte da *obra* e se tornou arquivo. Aquele também está sujeito às leituras póstumas e fadado à espera, ao por-vir,

Conhecemos, assim, a grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essas ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de futura tradução (SALLES, 2011, p. 119).

Há também a figura do crítico, que no sentido derridiano poderia ser considerado como o arqueólogo: aquele que se debruça sobre o arquivo (= documento de processo) para procurar o que está ou não está dito pelo seu pai, quem se presentifica como um espectro virtual. “Assim os críticos de processos conhecem muito sobre o percurso criado nos registros, ou seja, nas extensões de um pensamento em construção.” (SALLES, 2017, p. 51). Em construção porque sua memória está documentada, mas, pelo fato de ser apenas o espectro do pai, não há conclusão, ou seja, não se finda – está sempre em construção a novos significantes. É a desconstrução de uma escrita tipográfica (fonética) que não nega e tampouco destrói, mas que possibilita re-construir pelo *outro*.

O documento de processo funciona como memória; são inscrições que ‘falam’ sobre os diversos registros do artista durante sua pesquisa e criação, é como um exergo passível de emoção a cada (re)leitura. “É o modo como um sistema ou fragmento de um sistema, que tinha suas propriedades e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que está adquirindo sua caracterização própria.” (SALLES, 2011, p. 109). Apesar de a autora sugerir uma certa ‘sistematização’ no processo, ao mesmo tempo ela aponta para um ‘novo sistema’. A ação da força desconstrutora, em sua potencialidade ressignificante, possibilita descentralizar

um sistema de signos pré-postos.

É importante ressaltar que Salles propõe uma leitura acerca dos documentos de artistas e seus processos criativos visando a certa sistematização. Todavia, é importante ressaltar que, no que tange à arte, e até mesmo ao processo criativo, nem sempre é compreendido um processo sistêmico. Talvez o ‘sistema’ referido em sua proposta venha a se referir aos variados caminhos que o artista percorre no ato criativo; é possível entender que o documento de processo remete a um ‘novo sistema’. E, a partir dessa perspectiva, torna-se compreensível aproximar e entender esse ‘novo’ como uma outra escrita que escapa do próprio documento, do suporte que o imprime. Como sugere a autora ao afirmar que “a natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos” (SALLES, 2011, p. 94), então, o documento de processo estaria sempre aberto a provocações que remetam à idealização da obra do artista, mas sem findar esse documento – por isso, não poderia ser sistêmico (fechado),

Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e coloca-os em movimento, reativando a vida neles guardada (SALLES, 2011, p. 23).

É por meio dessas lacunas que se pode entender melhor a relação entre o *documento de processo* e o *arquivo*, pois, no pensamento derridiano, também não é permissível se apegar apenas à fixidade do que foi ou fica registrado em um suporte impresso ou escrito, mas na sua incompletude, ou seja, na sua possibilidade de desconstrução, na presença e ausência do que ‘ficou’ arquivado, no que não está escrito, mas lá se encontra, nas possibilidades de interpretações. Nesse sentido, tanto o arquivo como o documento de processo estão abertos, em progressão, e ambos estão à espera de um futuro, sendo uma de suas ‘garantias’ o suporte que recebe a marca, como propõe Derrida:

A escolha da palavra pictograma parecerá insólita. Não reconduz a alguma primitividade presumida de uma escritura imediatamente representativa [...] Mas entendê-la-ei sobretudo como a trajetória daquilo que *literalmente* está apto a atravessar o limite entre a pintura e o desenho, o desenho e a escritura verbal, de uma maneira mais geral a artes do espaço e as outras, entre o espaço e o tempo. E através do subjétil, o movimento do motivo assegura a sinergia do visível e do invisível [...] Mas, *por outro lado*, esses desenhos são desenho escritos que não se podem mais pôr de lado e que – eis “algo de especial” – comportam frases, melhor ainda, frases que não são apenas *comportadas*, coladas, encartadas mas cujo encartamento precipita as formas (DERRIDA, 1998, p. 47, grifo do autor).

É necessário compreender que a representação é uma forma de mostrar a figuração do real – como um figurante em um espetáculo cênico cuja importância e necessidade no palco se asseguram ao fato de ser parte: de figurar uma existência metafísica. Contudo, representar não



é reviver, não é (re)acontecer e não é reapropriar; está muito longe, também, de ser um acontecimento. Assim, se “supõe simultaneamente que a representação segue uma presença primeira e restitui uma presença final” (DERRIDA, 1973, p. 361), como se apresenta em uma presença que se ausenta correlacionadamente. Nesta perspectiva, a dança escapa da representação e vem a se *apresentar*; ela se *presentifica* e está sujeita a acontecimentos que podem ser arquivados, registrando memórias por meio de variados suportes, verbais ou não. A dança é acontecimento.

Nesse viés de pensamento, o suporte proposto nesse estudo – esse ‘papel’ virtual em que estão inscritas essas palavras, colocadas, coladas, impressas, porém não fixas, pois estão aptas a serem lançadas (e herdadas) como um projétil para fora deste (logo que seja lido como um *texto* ou previsto de uma repetição: reprodutibilidade) – assegura-se como um arquivo num subjétil. “Com que outra palavra poder-se-ia confundir o desenho, a forma gráfica, em suma, de ‘subjétil’? talvez com a ‘subjetividade’, a traição mais próxima.” (DERRIDA, 1998, p. 24). A subjetividade, que inscreve o intraduzível, que traz consigo a possibilidade de também compreender a dança como arte, como uma escrita mobilizada. Segundo Derrida, o subjétil vem-a-ser a partir de um chamamento do que ele pode ser; ele pode ser chamado por um *outro*, mas antes mesmo que ele seja algo, ele também é subjetivo. Essa noção se constitui a partir da pintura, denotando “o que de certo modo está deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo.” (DERRIDA, 1998, p. 26, grifo do autor), algo que está coberto ou que se deixa dominar, pois o subjétil é dócil.

A partir disso, ressalta-se que o herdeiro também pode ser o *outro*. Sua condição de ser um receptor involuntário o obriga a ser parte desse processo, apreender o arquivo e todo o mal de arquivo que nele contém. Herdar é também estar de luto, é ter responsabilidade, é fazer escolhas; Derrida vem a confirmar que

A herança não é um bem, uma riqueza que se recebe e que se põe no banco, a herança é uma afirmação ativa, seletiva, que às vezes pode ser mais reanimada e reafirmada por herdeiros ilegítimos do que por herdeiros legítimos; dizendo de outro modo, o engajamento político hoje passa pela questão de saber o que se vai fazer dessa herança, como se vai trabalhá-la. Evidentemente, essa herança é uma herança virtual, ela não é um bem capitalizado ou localizado como um cadáver inumado em algum lugar. A herança é uma fantasmática, em todos os sentidos da palavra, uma fantasmática virtual, no sentido também de uma desfiliação, da refiliação a partir da desfiliação (DERRIDA, 2012, p. 428).

Voltando-se novamente para o luto, também se percebe sua *presentificação* se se tratar da noção de herança na desconstrução; sua personificação é abalada por uma fidelidade infiel mobilizada pelo herdatário, que, mesmo sendo submisso a sua herança, é indômito ao

predecessor. Um luto que só pode ser visto como ‘bem-sucedido’ ou como uma infidelidade ‘bem-sucedida’, que transcende o passado noticiando novas possibilidades ao que vem.

Isso significa que quando herdo, no sentido de Derrida, não esqueço o outro, nem o preservo como um tipo de objeto mumificado. Eu aceito a herança de um modo complexo, que envolve certas redistribuições e alguma invenção. Isso poderia ser também uma propriedade do *demi-deuil*. Deveria ser negociado de um modo inventivo na minha relação com o outro perdido. Essa é uma maneira de fazer um luto digno de seu nome. Eu não lamento simplesmente a perda do outro indefinidamente, de um modo melancólico; eu negócio de maneira inventiva com o outro como outro perdido (BENNINGTON, 2004, p. 230).

O *outro* a quem se deve resguardo ao luto também deve responsabilidade ao que se herdou. Apenas usufruir o que herdou seria um entendimento muito raso, já que não há a possibilidade de previsibilidade da herança, não há escolha, apenas o acontecimento de herdar. A responsabilidade é parte de operar na obrigação não apenas de manter vivo o outro, mas de dar outros significantes, de levar adiante sua memória, mas sob a perspectiva de transcender seu passado.

O herdeiro reconhece o que é herdado, o que veio antes, quem veio antes. É assim que ele se submete à fidelidade de uma história. Contudo, por infortúnio de sua não escolha, ele necessita usufruir indomitamente da infidelidade e ser infiel por legitimidade. Derrida sugestiona a condição dúbia do herdatário, pois é o que garantirá a continuidade desta outra história por-vir:

Se a herança nos designa [*assigne*] tarefas contraditórias (receber e no entanto escolher, acolher o que vem antes de nós e, no entanto, reinterpretá-lo etc.), é que ela atesta nossa finitude. Só um ser finito herda, e sua finitude o *obriga* a isso. Obriga-o a receber o que é maior, mais antigo e mais poderoso e mais duradouro que ele. Mas a mesma finitude obriga a escolher, a preferir, a sacrificar, a excluir, a deixar de lado. Justamente para responder ao apelo que o precedeu, para a ele responder e por ele responder – em seu nome como em nome do outro (DERRIDA, 2004, p. 14, grifo do autor).

Assim como o arquivante, o herdeiro também é suscetível a escolhas, pois ele, como ser, é incapaz de se manter na infinitude; sua existência é imposta por um certo período-tempo-espço. Ele decide o que e como manterá e atestará ao futuro, o que será acolhido ao luto e o que será evidenciado de forma que não seja justaposta, pois, como herdeiro, ele não terá responsabilidade apenas pelo que recebeu ou o que veio antes, mas também por este *outro*, que, de certa forma, também irá impor suas condições de forma oculta.

Herdar é estar interligado a um presente/passado de acontecimentos “é-se responsável perante aquilo que vem antes de si, mas também perante o que está por-vir, e, portanto, também *perante a si mesmo*. Perante duas vezes, *perante* o que *deve* de uma vez por todas, o herdeiro

está duplamente endividado” (DERRIDA, 2004, p. 14, grifo do autor). Duplamente responsável em presentificar um futuro a ser transformado, porém sempre atento ao passado, como elucida Derrida ao propor que há “uma espécie de anacronia: ultrapassar o nome de quem nos ultrapassa, ultrapassar o próprio nome! Inventar seu nome, assinar de maneira diferente, de uma maneira a cada vez única, mas em nome do nome legado, caso seja possível.” (DERRIDA, 2004, p. 14-15).

Frequentemente se entende a herança sem a possibilidade de se apropriar dela. Ela é um ato sem volta, contudo interposto pelo poder da escolha, não o poder em recebê-la, mas sim de vivificá-la por acolhimento. Como nos confirma Derrida:

Estamos destinados a herdar. Isso significa, para Derrida, não que sejamos os privilegiados destinatários de algo que vem a nós como uma doação que possamos, livremente, aceitar ou recusar, ao contrário, somos herdeiros de algo que nos vem como imposição, que nos exige tanto quanto nos concede: não somos simplesmente afetados, mas solicitados, intimados. Somos herdeiros de um legado em si mesmo heterogêneo, contraditório, cuja linguagem nos chega por meio de seus inúmeros enigmas, como um desafio perpétuo que se nos impõe (SARAMAGO, 2004, p. 73).

Negociando com a tal responsabilidade a que se refere a herança derridiana, perante o que recebe o que será repassado, pode-se perceber uma aproximação das significações provindas de uma inscrição, como uma veiculação futura de um passado presente impresso ao por-vir de um luto arquivante; é possível perceber a leitura desconstrutora de um movimento que se mantém continuamente aberto ao seu novo herdeiro, alhures. Este, por sua outra-vez, tangenciando o apagamento limiar de uma borda, terá a tarefa de interpretar, traduzir, e até mesmo apagar outros rastros não *afixados* nesta inscrição/impressão, nesta outra-vez da herança possível ou passível de arquivo.

A herança não é um bem, uma riqueza que se recebe e que se põe no banco, a herança é uma afirmação ativa, seletiva, que às vezes pode ser mais reanimada e reafirmada por herdeiros ilegítimos do que por herdeiros legítimos; dizendo de outro modo, o engajamento político hoje passa pela questão de saber o que se vai fazer dessa herança, como se vai trabalhá-la. Evidentemente, essa herança é uma herança virtual, ela não é um bem capitalizado ou localizado como um cadáver inumado em algum lugar. A herança é uma fantasmática, em todos os sentidos da palavra, uma fantasmática virtual, no sentido também de uma desfiliação, da refiliação a partir da desfiliação (DERRIDA, 2012, p. 428).

De acordo com o pensamento derridiano, a herança, por sua vez, é sugestiva de progressão e transbordamento numa desconstrução, a qual evidencia outras perspectivas, comprovando que o comunicado precisa ressignificar a condição herdada, motivado de uma apropriação do que ‘veio antes’, afastando-se da finitude, numa desconstrução sem detrimentos. Percebe-se a herança como uma espécie de palimpsesto, no qual algo se replica em ‘novo’ ou

‘transformado’, mas não contém um total apagamento de suas antigas inscrições; ao contrário, é visível, exposto e empregado como significado de reconstrução em permanente processo de progressão – como um arquivo impresso e sobre-posto de marcas residuais rastreadoras, quase apagadas, mas presentes.

- s - p - a - ζ - m - n - t - s -

3 DANÇA E LINGUAGEM: A DANÇA CÊNICA EM BENTO GONÇALVES

Por ser parte do escopo das artes cênicas, corriqueiramente, a dança é compreendida como ‘representação’ da vida cotidiana dividida em seus variados gêneros, especialmente nas danças populares, tradicionais e folclóricas. Contudo, a dança extrapola a ideia de representação e vai se tornando parte das vivências sociais. A exemplo de comunidades e/ou pessoas que se inserem e inter cruzam suas vidas ao fazer dança¹² (com a dança), elas desenvolvem treinos corporais quase que diários atentando para o contexto cultural em que vivem, e criam as mais diversas relações que se transfiguram em movimentos expressivos em seus corpos. Direcionando nosso olhar ao foco deste estudo, mas não se distanciando das vivências sociais, entende-se que a dança não pode ser percebida somente como uma ‘representação’, mas também como parte do dia a dia da vida social, seja no ofício dos artistas envolvidos ou em apresentação de uma coreografia ou de um espetáculo, por exemplo. Nesses casos, o assunto proposto em cena é o próprio partícipe da vida social e suas relações com o *outro*.

Dentro desse contexto, se entende a dança como um ato de comunicação corporal. Lyons (1987) sugere que a linguagem humana tenha surgido por meio do gesto e que a fala e a escrita poderiam ser uma consequência; talvez, até mesmo o nosso aparelho fonador tenha se desenvolvido em consequência de uma relação gestual e estímulos sonoros. Não seria impossível afirmar que o homem pré-histórico veio a desenvolver um gestual comunicante que pudesse expressar seus sentimentos e sua organização social, e a dança, nesse contexto, pode – e até deveria – corroborar para fixar um gesto com intenção comunicante, ou melhor, como um ato significativo. Como acrescenta Lyons,

Por mais ampla que seja nossa concepção dos termos "ideia", "emoção" e "desejo", parece claro que há muito que se pode comunicar pela linguagem e que não é coberto por nenhum deles; particularmente "ideia", que é inerentemente impreciso. Por outro lado, há muitos sistemas de símbolos voluntariamente produzidos que só consideramos linguagens no que nos parece um sentido amplo ou metafórico da palavra "linguagem" (LYONS, 1987, p.17).

É necessário também compreender que a dança não está restrita apenas ao ato comunicativo da linguagem corporal: sua condição, seus aspectos linguísticos entre língua, fala e escrita a evidenciam como acontecimento. Ainda, apesar de a dança estar relacionada a um corpo (qualquer), ela faz parte da vida social, de uma linguagem comunicante, ela não está na

¹² Existem comunidades, como na Indonésia e no Japão, por exemplo, em que as danças são parte de suas vidas, representam sua sociedade, religião, seus costumes; assim como as danças de matrizes africanas no Brasil, que são parte da religiosidade e também do contexto social; a dança, nesses casos, não é apenas uma representação artística ou folclórica.

cultura: ela se faz cultura. É nesse sentido que ela se relaciona com o transbordamento da linguagem e possibilita outras escritas em um jogo que apaga os limites até então reguladores dos signos e evidencia a descentralização de um significado transcendental existente em si mesmo: “nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar, controlar; esta substituição que se poderia julgar ‘louca’, uma vez que se dá ao infinito no elemento da permutação linguística de substitutos, e de substitutos de substitutos” (DERRIDA, 2005, p. 34-35). O jogo dentro da escrita é abertura para uma escrita de significantes.

Assim, ao olhar para os registros em dança cênica no município de Bento Gonçalves, é necessário evidenciar como ela teria iniciado no estado do Rio Grande do Sul. Registros apontam que a dança tem uma história muito recente nesse estado. Segundo Cunha (2004), as primeiras produções realizadas se deram na cidade de Porto Alegre no ano de 1932, com a abertura da Escola de Bailados Clássicos Lya Sebastian Meyer. O balé clássico foi o gênero predominante na produção em dança no RS até os anos de 1960. Após 26 anos do início das atividades de dança na capital, o gênero do balé clássico passa a ser ensinado em Bento Gonçalves pela bailarina e professora porto-alegrense Ilse Simón. Foi a partir desse período que começaram as primeiras manifestações da dança cênica no município bento-gonçalvense.

Há de se considerar que Bento Gonçalves foi emancipada em 11 de outubro de 1890, da extinta Colônia Dona Isabel, com uma população aproximada de 20 mil habitantes, sendo a maioria oriunda da região de Vêneto e/ou descendentes de famílias de outras regiões da Itália, que chegaram no Rio Grande do Sul pelo processo migratório que ocorreu naquele período. Como esclarece De Paris:

Com a Revolução Farroupilha (1835-1845) cessa a corrente imigratória, que reinicia de forma contínua em 1872. Em 1875, inicia a imigração italiana para a Encosta Superior do Nordeste, originando as Colônias Dona Isabel, Conde D’Eu, Nova Palmira [Caxias do Sul que era conhecida como colônia aos fundos de Nova Palmira] e Silveira Martins [...]. Em 24-12-1975, vieram ocupar as terras de Dona Isabel os pioneiros oriundos do norte da Itália (DE PARIS, 2006, p.40-41).

Os registros de dança no município, tais como fotografias, programas de espetáculos, manuscritos, são postulados a partir de 1958-59. Os documentos retratam o ensino do balé clássico em aulas que ocorriam em um clube local, onde também foram realizadas as primeiras apresentações coreográficas resultantes dessas aulas. Acredita-se que, nesse momento, a comunidade local praticava apenas danças folclóricas, que, em geral, ocorriam em bailes ou em festividades relativas à cultura italiana herdada dos primeiros imigrantes que vieram a residir na cidade. Nesse período, a cidade de Bento Gonçalves tinha uma população em torno de 50 mil habitantes, e o balé era uma novidade na cidade, em especial para as classes sociais com

maior poder aquisitivo.

Ao refletir a respeito da constituição social do município – uma comunidade descendente de imigrantes italianos que até hoje vivem no município –, é possível elencar elementos aculturados ao Brasil por esses imigrantes, considerando que o balé clássico teve seu berço na Itália¹³ em meados de 1400. Quando os primeiros imigrantes italianos chegaram a Bento Gonçalves, haviam se passado em torno de 400 anos de desenvolvimento desse gênero de dança. Com isso, pode-se dizer que os novos habitantes na cidade de Bento Gonçalves, em algum momento, tiveram algum contato com o balé e que, talvez, sejam esses rastros que propiciaram o grande interesse pelo gênero no município.

Assim, a cidade forjou sua história na dança a partir do gênero de balé clássico como proposta cênica proeminente. Artistas quase esquecidos, como Ilse Simón, após ‘trazer’ e ensinar essa técnica – ensino que era dado exclusivamente para mulheres – deixaram suas marcas ou inscrições escritas (exergos) registradas nos corpos de artistas ainda atuantes na cidade por meio de uma escrita rastreadora e arquivada em seus corpos. Com isso, a relação entre a dança, herança corpórea e essa comunidade se presentifica por meio das inúmeras escolas de dança que foram criadas para dar continuidade ao ensino da dança no município – fato que vem também a promover o desenvolvimento econômico para essa área.

Destaca-se que o movimento da dança em Bento Gonçalves tem os primeiros registros de dança contemporânea apenas nos anos de 1980 com a professora e coreógrafa Rosane Vargas. Compreende-se, por meio dos registros, que as proposições cênicas dessa coreógrafa eram voltadas para uma dança que levava ao palco figurinos com uma estética diferente do balé clássico. A movimentação corpórea também sugeria uma certa ‘desconstrução’ do balé, em que suas bailarinas se moviam com o corpo todo no chão. Nesse sentido, pode-se perceber que as composições em dança contemporânea criadas por Vargas eram feitas de forma um tanto intuitiva, pois não havia um aporte conceitual sobre suas obras (uma característica presente na dança contemporânea).

É importante ressaltar que a professora e coreógrafa Rosane Vargas criou um grupo de danças chamado Ballet da Serra com bailarinas e bailarinos da sua escola de danças. Com o grupo, ela criava coreografias com movimentações e músicas que se distanciavam do balé

¹³ “O primeiro grande mestre do *Quattrocento* é Domenico da Piacenza (de acordo com o seu local de nascimento, em data desconhecida) ou da Ferrara (de acordo com a cidade onde trabalhou e morreu, em 1462). Temos um manuscrito (na Biblioteca Nacional de Paris), o primeiro tratado de dança: *De arte saltendi et choreas ducendi*. Seus alunos, Guglielmo Ebreo (chamado, acredita-se que após sua conversão, Giovanni Ambragio de Pesaro) e Antonio Cornazzano deixaram dois manuscritos: respectivamente, *De pratica seu arte tripuddi* (Biblioteca Nacional de Paris) e *Libro del arte de danzare* (Biblioteca do Vaticano)” (BOUCIER, 2001, p. 65, grifo do autor).

clássico – que era o único gênero cênico apresentado. Com o passar do tempo, ela começou a denominar suas coreografias com criações em dança contemporânea, pelo fato de conterem uma estética diferenciada da produção local, apesar de não abordar questões conceituais.

Com a dissociação do rigor acadêmico do balé clássico e da dança moderna, além da expansão dos espaços de apresentações cênicas para fora da caixa cênica¹⁴, a produção em dança contemporânea daquele período foi importante para as criações artísticas que acontecem na atualidade, disseminando as possibilidades que esse gênero de dança propõe, como estar em constante processo de criação, propor um diálogo entre o público e suas manifestações sociais, o uso de tecnologias, os questionamentos artísticos entre outras peculiaridades que a dança contemporânea propõe. Conforme Rocha:

Se a dança contemporânea é a própria dança que faz perguntas a si e ao mundo, ela pode se oferecer como um bom operador transversal para pensar qualquer dança. Seguindo esta proposta, a dança contemporânea funcionaria como uma espécie de fresta ou janela: os graves questionamentos éticos, estéticos e políticos presentes na dança contemporânea nos ajudariam a pensar a própria dança (ROCHA, 2016, p.114).

É possível perceber que inclusive as danças folclóricas¹⁵ foram influenciadas pela estética contemporânea, modificando sua forma habitual e ganhando os palcos. A transformação cultural local sofreu interferência por uma escrita em dança que possibilitou ir além do que se apreciava e se entendia como dança cênica, como comenta Siqueira:

Além de expressão da sociedade e da cultura, a dança cênica é arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos. São uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, com o qual troca informações, modificando-se, transformando-se (SIQUEIRA, 2006, p. 05).

Na dança contemporânea há a possibilidade de traçar relações com a noção de transbordamento da linguagem proposto na desconstrução, pois esse gênero de dança relaciona-se com os processos de pesquisas estéticas e artísticas da atualidade, bem como com a expansão dos espaços cênicos convencionais (palcos em teatros), além de, em sua produção cênica,

¹⁴ Caixa cênica é usualmente conhecida como o palco de um teatro. Essa terminologia em geral se aplica, especialmente, aos palcos italianos que têm em sua disposição frontal a plateia. Por muito tempo, os espetáculos cênicos eram propostos e elaborados para serem apresentados nessa “caixa cênica”; as produções modernas e contemporâneas foram as que mais evidenciam o distanciamento desse palco, propondo a utilização de outros espaços cênicos.

¹⁵ Nos anos de 1990, foi criado em Bento Gonçalves o Ballet Folclórico Elos, que, apesar do nome, não fazia apresentações de balé, mas de danças folclóricas mesclando outros gêneros de dança que dialogavam com as estéticas e gêneros de danças, como a dança contemporânea.

apresentar características que convergem com a sociedade atual. Também, a partir dela há a possibilidade de ponderar acerca dos rastros significantes que se refletem nas heranças evidenciando a progressão do que foi herdado, a exemplo da imagem da obra *Xilocoreo – grafo*, a qual expande a ideia de uma composição cênica de dança, entre outras que são apresentadas ao longo deste estudo.

Figura 1: *Sem título* (2017) – da série de gravuras *Xilocoreo – grafo* – de Edson Possamai



Fonte: Acervo do artista.

A imagem da obra do artista Edson Possamai (Figura 1) é um exemplo de como a dança contemporânea se transborda e se inscreve por meio gestual num processo coreográfico que não necessariamente tenha como resultado o espetáculo cênico, mas, mesmo assim, ela é cena, é texto; a obra foi inscrita por uma goiva em madeira e, após, (trans)inscrita em um suporte de papel, num gestual dançante do artista bento-gonçalvense, evidenciando, assim, a escrita sobre a escrita em dança afixada em um subjétil, camada sobre camada. E aqui, relacionando-se com esse estudo e se sobrepondo como imagem nesse outro suporte (esse papel virtual), ela se torna desarquivada de sua primeira impressão e, ao mesmo tempo, torna-se novamente arquivada para o próximo leitor, para o futuro, e, talvez, com o passar do tempo, ela possa ser apenas rastro, ou até possa ter seu rastro apagado.

Com isso, evidencia-se a possibilidade de desconstruir registros documentais discursivos relativos à escrita corporal em dança produzida na cidade de Bento Gonçalves,

entendendo a possibilidade de direcionar não somente ao corpo esses registros, mas aos variados elementos passíveis de compor um arquivo. A exemplo da obra em dança acima mencionada (Figura 1), que é uma escrita produzida por um artista de dança no campo da visualidade que elenca a presença do corpo no seu fazer, mas ao mesmo tempo, vê-se a ausência desse em sua grafia lançada a um subjétil.

Por meio da inscrição *Xilocoreo – grafo*, pode-se constatar que a noção de arquivo se evidencia e se fez necessária ao conter a impressão de um registro que se volta ao agora-passado. É uma grafia que se torna presente no futuro e aberta a outros diálogos inseridos num jogo de significantes que, apesar de, geralmente, serem herdados por uma tradição (corporal), se transpõem ao luto do que veio antes e respondem a um por-vir, excedendo quaisquer limites que *vêm-a-ser* impostos. Como elucida Derrida,

A desconstrução passa por ser hiperconceitual, e de certo o é, fazendo um grande consumo dos conceitos que produz à medida que os herda – mas apenas até o ponto em que uma certa escritura pensante excede a apreensão ou o domínio conceitual. Ela tenta pensar o limite do conceito, chega a resistir à experiência desse excesso, deixa-se amorosamente exceder. É como um êxtase do conceito: Goza-se dele transbordantemente (DERRIDA, 2004, p. 14).

A desconstrução, ao descentralizar a centralidade condicionada à escrita e ultrapassar o conceito do entendimento de linguagem, possibilita fazer relações com a dança, ao passo que “sempre que a dança é tratada como linguagem, implicitamente carrega a proposta de que é uma das línguas nas quais o corpo se manifesta, e então, adentra nas implicações da língua aqui expostas. E, no caso da língua da dança, a visualidade se destaca como uma questão.” (KATZ, 2012, p. 4). Nesse entendimento, pode-se compreender que o ‘conceito’ de dança está disposto ao transbordamento da linguagem. Numa linguagem fora de uma concepção linguística, conforme afirma Katz (2012), a dança não é língua, ela é mais próxima de uma condição imagética, e por isso a necessidade de propor as distintas escritas sem a negação – talvez, pela desconstrução.

Cabe ressaltar a permanência de uma certa fixidez em relação à inscrição em dança pela sua proximidade à condição imagética, sendo a presença do corpo uma visualidade rastreadora herdada de uma cultura eurocentrista. Na cidade de Bento Gonçalves também se percebe esse entendimento, pois, ao aprofundar-se na historicidade da dança local, por meio de arquivos, revelam-se registros alicerçados na linguagem fotográfica como condição imagética do corpo dançante. Contudo, não seria a escrita (fonética) também uma condição imagética? Não cabe nesse estudo ressaltar os motivos desse entendimento e seus desdobramentos, mas indicar possibilidades de escritas, pois se há grafia, há impressão, há visualidade e há a

possibilidade de leitura, tornando-se permissível afirmar que há imagem em forma de escrita.

Apesar de a escrita fonética apresentar especificidades nas abordagens sobre a linguagem, ao estar inserida num contexto histórico, a escrita fonética se faz necessária para uma grafia em uma proposta de arquivo. Nos registros encontrados no museu do município bento-gonçalvense (Museu do Imigrante), também são perceptíveis inscrições em linguagem fonética sobre e em dança; por isso, ressalta-se que sua problemática se evidencia quando a escrita é percebida apenas como complemento representativo da fala, fixando-se nesse limite e, por conseguinte, no limite da linguagem aprisionado no sistema hierárquico das oposições. Contudo a desconstrução propõe a quebra desses sistemas, e permite trazer à luz outras inscrições: segundo Derrida, “a desconstrução mais eficaz, e eu disse isso com frequência, é aquela que trata do não discursivo, ou de instituições discursivas que não têm a forma do discurso escrito.” (DERRIDA, 2012, p. 29). Ressalta-se também que o arquivo está suscetível à inscrição; ele, de certa forma, solicita a impressão – o exergo, a grafia –, como uma proposta de registro, como Derrida indica, em uma proposta de princípio arcôntico que marca o luto político de escolhas.



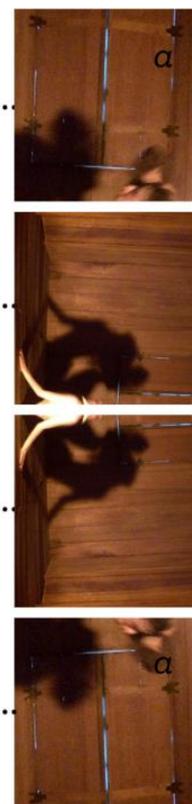
há o domínio sobre os rastros, uma decisão que obscurece
esta é sua relação com o poder: o instante em que se decide o que guardar
e passar adiante para o futuro



3.1 POSSÍVEIS ESCRITAS E ARQUIVOS DA DANÇA CÊNICA DE BENTO GONÇALVES

Neste estudo, não se evidencia a discussão a respeito do estado da arte – a dança como um processo de produção artística e suas relações intrínsecas às composições cênicas-coroográficas de Bento Gonçalves. Todavia, assim como na escrita derridiana e como já citado anteriormente, não há como deixar de evidenciar a dança como manifestação artística e abertura para variados significantes que ela promove a partir de suas inscrições. Nesse contexto, evidencia-se não apenas o processo de estudo sobre dança, mas também seu estudo *em* dança, ou ainda, sua manifestação *em* dança partindo de uma possibilidade de inscrição em escrita fonética que possa lançá-la numa trajetória que atravessa esse limite inscrito.

A carência de uma escrita sobre a dança no município de Bento Gonçalves foi o que motivou este estudo, tendo como ponto de partida para a elaboração de uma outra escrita sobre dança, a interpretação de registros imagéticos e inscrições salvaguardados no museu municipal, entre eles, fotografias, bilhetes e antigos programas de espetáculos: um arquivamento (pré)posto de transbordamento. Uma tentativa (ou possibilidade?) *escriturária* fracionada pelo tempo/instante de um clique fotográfico que marca o tempo e espaço deixado ao por-vir em um suporte gráfico. Imagens que dialogam entre o passado e o presente e que permitem uma leitura do fazer e dos significantes herdados que permeiam a dança atual.



Assim, a partir do pensamento derridiano, pode-se relacionar a dança como artes do espaço – um espaço que também congrega o tempo por meio do subjétil que re-tem¹⁶ o visível e o invisível – o presente/ausente: algo que vem a anunciar o espaçamento. Um suporte que imprime uma textualidade com camadas que não apresentam sua total visualidade. Derrida elucida sobre as artes espaciais:

de fato eu digo "espacial" mais facilmente do que "visual", eu daria a seguinte razão: é porque não estou certo de que o espaço seja essencialmente entregue [*livre à*] ao olhar. Obviamente, quando digo "artes espaciais", isso me permite, de um modo econômico e estratégico, ligar essas artes a um conjunto geral de ideias sobre o espaçamento, na pintura, na fala, e assim por diante; e também porque o espaço não é necessariamente aquilo que é visto, como é para um escultor ou um arquiteto, por exemplo. O espaço não é apenas o visível, e sobretudo – isso nos leva de volta ao texto que mencionei antes de começarmos, sobre a cegueira – o invisível, para mim, não é apenas o contrário da visão. Isso é difícil de explicar, mas naquele texto tentei demonstrar que o pintor ou o desenhista é cego, que ele ou ela escreve, desenha, ou pinta, como uma pessoa cega – trata-se de uma experiência da cegueira. Assim, as artes visuais são também artes do cego. Por essa razão eu falaria de artes espaciais. Isso me permite, mais convenientemente, ligá-las à noção de texto, de espaçamento, e assim por diante (DERRIDA, 2012, p. 46, grifo do autor).

A dança como artes espaciais é suscetível à experiência e à interlocução entre os artistas e seus arquivos. A experiência por sua vez é o que possibilita gerar um espaçamento da visualidade imagética que congrega a dança: “Quando digo *traço* ou *espaçamento*, não estou designando apenas algo visível ou espaço, mas outra experiência da diferença.” (DERRIDA, 2012, p. 87, grifo do autor). O espaço assegura a presentificação do tempo borrando seus limites como documento. Isso possibilita perceber a dança numa variedade de arquivos que não sejam apenas o corpo, mas também suas possibilidades de impressões como imagens, desenhos, palavras, sons, vídeos etc. – arquivos esses que comportam textos não *comportados*, textos que não estão restritos à mera representação, tornando-se assim uma inscrição em dança. Textos que não se fixam no espaço, pois esse também é provido do invisível, mas que estão sujeitos à experiência ou à ‘experiência da diferença’.

Há texto porque sempre há um pouco de discurso em algum lugar nas artes visuais, e também porque mesmo que não haja nenhum discurso, o efeito do *espaçamento* já implica uma *textualização*. Por essa razão, a expansão do conceito de texto é estrategicamente decisiva aqui. Portanto, as obras de arte mais esmagadoramente silenciosas não podem evitar ser tomadas dentro de uma rede de diferenças e referências que lhes dá uma estrutura textual (DERRIDA, 2012, p. 29, grifo nosso).

Concebe-se que a dança possui o efeito da *espacialidade* por meio de escritas que

¹⁶ A neografia ‘re-tem’ foi proposta no intuito de fazer um *jogo* entre o ‘ter’ e o ‘reter’, pois, no contexto proposto e em sua relação com o subjétil, entende-se que há a possibilidade de compreensão dos dois termos concomitantemente. Sendo assim, não são os dois termos, mas contém uma compreensão coexistente ao mesmo tempo.

comunicam-se por sua *textualidade* e, assim, possibilitam refletir sobre o transbordamento da linguagem sob a escrita da dança cênica em Bento Gonçalves. Especificamente a partir da noção de arquivo, inevitavelmente volta-se a atenção aos elementos de registros do percurso criativo e sua própria condição de registro e suas impressões relacionadas aos sentidos que essas operam no pensamento derridiano, em especial, a impressão tipográfica ou escritural. Essa última pode-se entender como uma encenação do arquivamento ou performance de arquivamento – que seria o primeiro instante de sua existência – que *acondiciona* a um suporte, subjétil, que marca para contar sua herança ao *outro a fortiori*. Nesse sentido, sua condição como arquivo impresso é transformadora como uma inscrição-registro-memória no suporte onde é marcada e deixada disponível – passível de reimpressão e reprodução, uma certa i(n)teratividade da memória que se lança para fora do suporte externo. Essa impressão inscrita é parte de arquivo que se torna imprevisível mediante ao que reserva num futuro, deixado e anunciado pelo fantasma do pai que a performou.

Nesse sentido, percebe-se historicamente que artistas bento-gonçalvenses deixaram suas heranças não apenas pelo corpo a corpo – influenciado pela técnica do balé clássico, mas também por registros imagéticos *afixados* por inscrições tipográficas, que retomam suas memórias em forma de arquivos. São documentos abertos à arqueologia que possibilitam reativar suas vidas cênicas, registros que “podem oferecer informações significativas sobre o ato criador” (SALLES, 2017, p. 36); eles proporcionam um vislumbre do processo criativo e sobre as criações em dança e, em especial, do percurso histórico desses artistas, além de proporcionarem leituras possíveis no presente que remetem e/ou remontam à memória da dança local.

Esses documentos ‘deixados’, por vezes até esquecidos, são passíveis de apreender o registro do percurso cênico da dança na cidade de Bento Gonçalves, bem como o processo criativo dos artistas. Nesse sentido, os ‘documentos de processo’ são registros pessoais sobrepostos de diversas impressões (impressas ou não) que, desde seu nascimento e quando estavam inertes em seus suportes, vinham anunciando um transbordamento à espera no futuro. Do *outro* no futuro. A partir desses documentos compostos de variadas linguagens – fotografias, escritas manuais e gráficas, desenhos, pinturas, compreende-se, assim, uma possível descentralidade da escrita convencional;

Isto quer dizer que nos documentos de processo são encontrados registros em diversas linguagens, que passam, quando sentido como necessário para o artista, por traduções ou passagens para outras linguagens. Não podemos deixar de mencionar aqui, embora vá ser foco mais minucioso em outro momento, a importância do desenho nesses registros. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente nos documentos, com

grande potencial criador e cumprindo diferentes funções (SALLES, 2017, p. 82-83).

O documento de processo também agrega em seu escopo funções, como a de ser um documento auxiliador do artista durante o processo de criação e produção de suas obras; gerar registro dos processos criativos e composições artísticas; gravar inspirações, entre outras ações que são *afixadas* ou *ajuntadas* em algo que vem a se tornar um registro. Sua relação com o arquivo está para além de ele ser plausível de escolhas: quando o artista/arquivante decide o que deve ir ou não para o documento, qual rastro será apagado ou preservado sobre seu trabalho.

O documento de processo proposto por Salles, além de ter o intuito de registro, também contém a experimentação do artista: a sua subjetividade. A experimentação está relacionada ao processo criativo de uma obra – por exemplo, as experiências do artista, seus *insights*, propostas criadas e deixadas de lado, sendo esses alguns motivos que levam as experimentações a não se tornarem fixas. Dessa maneira, elas não são especificamente um resultante, pois se voltam para um jogo de significantes a partir do que se registra. Salles (2017) sugere que a experimentação deixa transparecer as variadas possibilidades no processo de criação. Sendo assim, essa experimentação é deixada como inscrição em algum suporte que, também, se lança na dependência de um futuro: são escritas sob transbordamento em sua constituição, em seu acontecimento, que se amparam num suporte arquivante.



tem
ten

Entretanto, não é possível apreender e compreender tudo o que está posto no documento de processo, *nem* para o artista/arquivante e *nem* para o crítico/arqueólogo, o qual se debruça sobre o que está posto nesses documentos, suscetível a certa re-experienciação dos acontecimentos: para o artista, por vezes, são apenas *insights* que num determinado acontecimento remeteu ao seu trabalho e, na tentativa de apreendê-lo, foi arquivado por uma inscrição. Esse ‘acontecimento’ – no decorrer na produção da obra, por algum motivo (o qual talvez nem o artista saberá), se tornou dispensável para sua obra. Para o arqueólogo, cabe a busca da apreensão de rastros que direcionam a esses *insights*, numa tentativa de compreender o que foi arquivado e re-memorar ou re-experienciar o acontecimento.

Figura 2: Documento de processo para criação de espetáculo



Fonte: acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves

Na tentativa de compreensão dos registros arquivados em Bento Gonçalves, pode-se ler a textualidade apresentada (Figura 2), um documento de processo/arquivo com inscrições acerca de uma composição cênica proposta pela coreógrafa Lia Bertuol. Primeiramente é importante destacar que nesse documento há indícios do fazer artístico, rastros, marcas significantes sob certa materialização de diferentes linguagens, que, apesar de estarem impressas tipograficamente, ainda mantêm lacunas que se abrem a questionamentos, por exemplo: do que tratam essas inscrições como possibilidades de arquivo: da produção de figurinos, de compra de acessórios, de inspirações? Quem fez a inscrição? Para quem foi destinada a inscrição? Indo mais além: seria uma composição visual ou coreográfica a ser elaborada? Quantos bailarinos(as) estariam envolvidos? Teria uma trilha musical, qual poderia

ser? Do que se trata a composição, qual assunto seria evidenciado? E um pouco mais além: o que não coube na inscrição? Mas o que poderia não ficar (ficou) arquivado na dança cênica bento-gonçalvese? Poderiam as memórias inscritas em documentos de processo se tornarem arquivo? Talvez.

Numa tentativa de responder esses questionamentos talvez seria necessário realizar uma pesquisa de campo com questionamentos destinados aos próprios artistas, porém, nem sempre tudo o que o artista arquivou teria condição de resposta; além disso, poderiam ser registros feitos por outrem que estão arquivados para o próprio artista.

3.1.1 Registros: o documentar arquivante do/no corpo

É importante perceber que a dança no município de Bento Gonçalves, como na contemporaneidade, vem se transformando, criando outras relações, outras estéticas e outras formas de entendimento. Isso foi possível pelo fato de artistas mais recentes se proporem a transformar sua herança a novos significantes, distanciando-se da estagnação – sendo essa a responsabilidade do herdatário – e direcionando-se ao movimento em abertura para o futuro, a um novo/outro herdeiro.

A dança conquistou seu espaço como produção artística e desenvolvimento cultural nessa cidade por meio de festivais, mostras, criação de escolas especializadas na área, criações de grupos de companhias que herdaram a dança por meio de um corpo arquivante, como sugere o pesquisador André Lepecki: “do mesmo jeito como o corpo e a subjetividade, o arquivo é dispersão, expulsão, derramamento, diferenciação; uma efervescência e uma geração e uma transformação de declarações em eventos, de coisas em palavras e de virtualidades em coisas reais (e vice-versa).” (LEPECKI, 2010, p. 38)¹⁷. Para Lepecki, o conceito de arquivo é direcionado ao corpo com suas memórias guardadas no campo fisiológico. Salienta-se que, neste estudo, entende-se que o corpo (do dançarino ou não), também entendido como possibilidade de arquivo e escrita, é parte tanto do processo de arquivamento quanto de uma forma de escrita. É de interesse neste estudo uma escrita em dança que ‘escape’ para além do corpo por meio de rastros que se permitam serem arquivados.

¹⁷. *Like the body, like subjectivity, the archive is dispersion, expelling, spilling, differentiation; a foaming and a forming and a transforming of statements into events, of things into words, and of virtuals into actuals (and vice versa)* [Tradução nossa].

A herança corporal da dança em Bento Gonçalves também resulta de uma escrita passada por uma comunicação de um corpo a outro por meios técnicos e metodológicos, em especial sob o gênero do balé clássico. Com isso, percebe-se o que se arquivou, em relação à dança, quase que somente nos corpos, no labutar diário de quem se utiliza dessa escrita que herda características de movimentos corpóreos rastreados daqueles que deixaram essa herança. Foster elucida sobre a ideia de uma escrita que emerge de encontros/diálogos corporais:

Cada um dos movimentos do corpo, assim como toda escrita, traça o fato físico do movimento e também um conjunto de referência a entidades conceituais e eventos. Construída a partir de intermináveis e repetidos encontros com outros corpos, a escrita de cada corpo mantém uma relação não natural entre sua fisicalidade e sua referencialidade [...]. Ela se modifica, se transforma, torna a se instanciar a cada novo encontro (FOSTER, 2020, p.15).

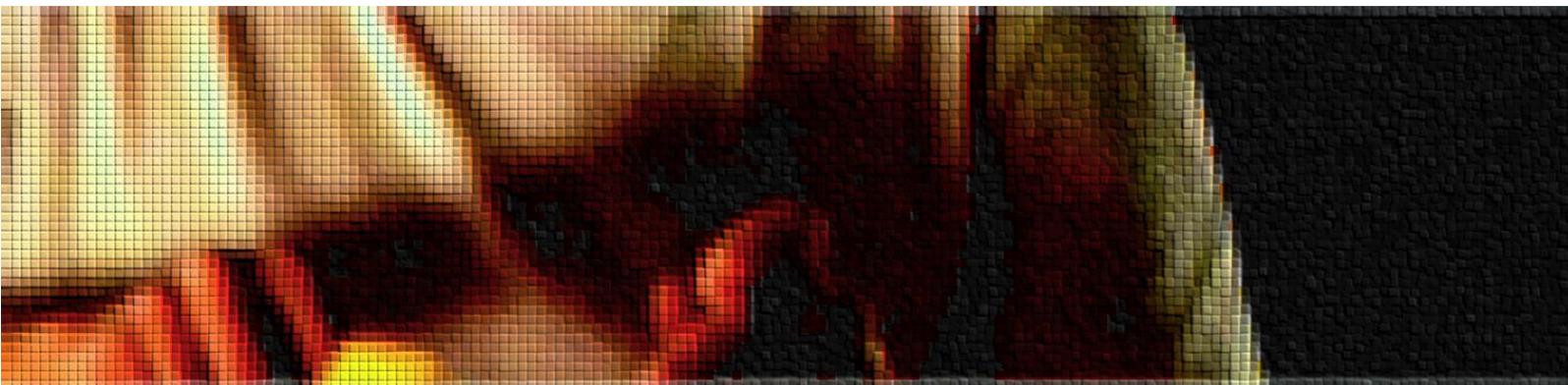
Por ser o arquivo um lugar em que coexistem tempo, espaço e memória, pode-se compreender essa existência no corpo que tem a dança como acontecimento e com a capacidade de registrar memórias e heranças e, por conseguinte, também ser arquivo. As heranças, no caso da dança bento-gonçalvense, prevalecem pelos diálogos corporais, em geral, de ensino e aprendizagem, pela experiência da fisicalidade destinadas a novos herdeiros.



Apesar de o corpo ser regido por uma finitude, enquanto existência física e condição biológica (mas qual arquivo não é?), o arquivo do/no corpo é plausível de registros, de morte e de luto, seu tempo e existência é regido pelo por-vir. No corpo também se arquivam inscrições de escritas textuais abertas a re-leituras. Assim, faz-se necessário retomar a noção de texto proposta por Derrida: “o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica” (DERRIDA, 1991b, p. 203). Esse ‘texto’ pode ser lido em composições coreográficas re-apresentadas por bailarinos(as) bento-gonçalvenses que, inclusive, buscam, em algumas das suas composições, rastros de uma cultura forjada pela imigração italiana. São textos que, por sua vez, se correlacionam ao transbordamento da linguagem da escrita distanciando-se de seu aparente limite: a escrita gráfica. A ausência presente no rastro propicia a projeção de outros significantes para além da escrita fonética ao remeter para uma origem não original e distanciando-se do aprisionamento do significado.

A estrutura geral do rastro motivado faz comunicar na mesma possibilidade e sem que possamos repará-los a não ser por abstração, a estrutura da relação com o outro, o movimento da temporalização e a linguagem da escritura. Sem remeter a uma “natureza”, a imotivação do rastro sempre *veio-a-ser*. Para dizer a verdade, não existe rastro imotivado: o rastro é indefinidamente seu próprio vir-a-ser-imotivado (DERRIDA, 1973, p. 58, grifo do autor).

Nesse sentido, o pensamento logocêntrico tende a nos direcionar e enclausurar a uma única ideia de ‘texto’ e/ou de escrita; mesmo quando direciona atenção às escrituras em dança, esse pensamento tende ter como premissa à aproximação de uma escritura do/no corpo. A exemplo disso percebe-se a ideia de coreografia que, primordialmente, foi criada para escrever a dança pelo corpo, uma tentativa de criar a escrita da dança que se propunha a unificar os movimentos dançados no que se intitulou como ‘Coreografia’, que não conseguiu capturar tudo o que pode ser dança. A coreo(grafia), poderia ser considerada como um vislumbre de se aproximar à escrita de uma partitura musical – que tem a função de (re)passar a sonoridade ao músico – ao menos na música erudita. A dança privilegiou-se da coreografia como uma outra possibilidade de escrita, uma escrita como uma forma de registro no corpo (do bailarino) como arquivo.



Contudo, vale ressaltar a fragilidade dessa proposta, seja pela finitude do corpo ou pela questão de o arquivo no corpo ser efêmero, tendo em vista que o corpo se transforma, tem heranças, está sempre em movimento agregando novos registros e, também, por necessitar de uma certa dependência do *outro*, ao que está por-vir como herdatário. Com isso, o arquivo pode ser transformado como registro em sua efemeridade corporal, contendo novas inscrições que, por sua vez, permitem novas escritas.



Atualmente a coreografia não é entendida apenas como registro de movimentos ou

composição em dança, mas sim como parte da dança, assim como sua escrita. Entende-se que a coreografia não é desprovida do contexto cultural – ao contrário, ela pode ser parte significativa e comunicativa do corpo inserido em sua cultura. A coreografia pode estar mais para um enunciado de uma partitura ou escrita da dança, mas deve-se atentar para o fato de que não é por isso que a coreo(grafia) teria uma contextualização reducionista, pois ela também traz consigo a história, as heranças e os rastros.

Figura 3: Fotografia do espetáculo *Um ensaio aos homens dos pés descalços* (2017) da Cia A Trupe Dosquatro



Fonte: acervo do autor.

O registro fotográfico do espetáculo *Um ensaio aos homens dos pés descalços* (Figura 4), produzido pelo seu coreógrafo e diretor, o artista Cristian Bernich para a Companhia A Trupe Dosquatro. Essa companhia bento-gonçalvense atua desde 2005, e suas obras são criadas numa linguagem de dança-teatro num olhar contemporâneo. Torna-se importante ressaltar que o tema das migrações foi o que inspirou a criação desse trabalho – incluindo a imigração italiana. Embora esse tema tenha sido já explorado por outros coreógrafos e abordado, frequentemente, dentro das danças folclóricas ou, ainda, numa perspectiva do balé clássico, essa obra explora uma concepção e movimentação cênica e corpórea contemporânea.

O autor pretende demonstrar com essa produção que foram as heranças de dança do coreógrafo que possibilitaram a inscrição de uma escrita cênica corporal. Em sua trajetória na dança, o primeiro contato foi com a aprendizagem da técnica de dança moderna de Martha Graham, a qual tem como base a contração e o relaxamento (*contraction and release*) com ênfase no abdome. No espetáculo acima mencionado, o coreógrafo investiu numa fisicalidade em que, a partir de uma constante contração abdominal, todos os(as) bailarinos(as) em cena, mantinham seus corpos curvados em quase todo o decorrer de 1 hora de espetáculo.

Nesse contexto, o corpo do coreógrafo manteve presentificado um dos princípios básicos da técnica de dança moderna apreendido, arquivado e re-memorado em seu corpo e no dos outros intérpretes: a contração. Sendo assim, a memória também pode tornar-se arquivo e conter suas inscrições e impressões; sem reduzi-la ao logocentrismo, ela pode usufruir de um suporte como registro imagético corporal passível de leituras, como sugere Derrida:

Por essa razão é especialmente na lida com a pintura e a fotografia, por exemplo, que corro riscos com tais aventuras verbais como "subjétil", ou com um número de outras palavras[...] É quando as palavras começam a enlouquecer desse modo, e não se comportam mais com propriedade com relação ao discurso, que elas têm mais relação com as outras artes, e, inversamente, isso revela como as artes aparentemente não discursivas, como a fotografia e a pintura, correspondem à cena linguística (DERRIDA, 2012, p. 40).

Derrida questiona sobre uma 'lei' que vem a submeter a escrita ao logocentrismo, bem como uma inscrição impressa, tipográfica, que vem a ser a representação simples e unicamente de uma letra escrita – portadora da morte. Todavia, ao mesmo tempo, precisa-se compreender que não há interesse em abandoná-la; não se trata de uma repulsa ou de submetê-la a uma inexistência, pois ela também é necessária e é partícipe da inscrição. É importante perceber outros liames culturais em que a escrita se insere, pois o que se herda está aberto a se transformar e ser passado adiante. Contudo, é também necessário jogar a escrita para fora, para além do próprio suporte ao qual ela é condicionada e, com isso, lançá-la ao *vir-a-ser*, rompendo com seus limites de uma escrita fonética, grafada, registrada, morta, submissa a um suporte (de papel).

Esclarece-se que o corpo não é um suporte, mas, como arquivo (de dança), ele registra, incorpora. Como o subjétil, que dispõe de camadas que se projetam para além da sua fisicalidade revelando seus significantes. Em *Um ensaio aos homens dos pés descalços*, o coreógrafo inscreveu junto dos bailarinos uma escrita corporal, na qual a dança é partícipe de uma herança a qual ele foi responsabilizado em transcender.

O herdeiro recebe junto de sua herança a possibilidade de transformar – ou transbordar – o que herdou direcionando para outras conjunturas, caso contrário não há novo significante e

emerge uma estagnação comunicativa. Nessa mesma linha de pensamento, Siqueira compreende que a dança (também como arte) consente para uma desconstrução, até mesmo sociocultural, na qual o corpo do indivíduo é parte comunicativa social; baseado em experiências adquiridas ou herdadas, pode gerar um alargamento da significação e apresentar novos significados ao comunicado:

Os gestos e movimentos desse corpo também são construídos, aprendidos no convívio em sociedade – seja diretamente, no contato interpessoal, ou por imagens e representações veiculadas por meios de comunicação [...] O corpo adquire significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, tornando-se discurso a respeito da sociedade passível de leituras diferenciadas por atores sociais distintos. Sua postura, forma, disposição, suas manifestações e sensações geram signos que são compreendidos por uma imagem construída e significada pelo interlocutor (SIQUEIRA, 2006, p. 42).

Pode-se registrar uma escrita por meio de vivências herdadas de rastros nos corpos por meio da dança. O corpo pode ser arquivo em movimento que não contém equivalência verbal, mas, ao mesmo tempo, o corpo dança, vocaliza e grafa. Escreve. Ele é memória comunicativa e está sujeito ao arquivo – ele é arquivo, entendendo que a noção de arquivo também necessita de um exergo que registra ao por-vir. O corpo pode e faz corpo em meio a estruturas multidimensionais que vão mais à frente dos entendimentos desses corpos, quase como uma reprodutibilidade de movimentos escritos ao longo dos tempos: memórias corpóreas vívidas. Memórias que vêm e vão ao *outro*, que ‘refletem’ padrões corporais. Assim, pode-se compreender o corpo como um arquivo flamante com inscrições que, ao encontrar o *outro*, re-produzem ou re-conduzem a outra ‘paisagem cultural’ com outros significantes herdados – um corpo arquivo em movimento da *différance* que, com o rastro, possibilita evidenciar a relação entre o presente e o passado num jogo de alternância que se projeta para um futuro, ou seja, um passado-presente.

3.1.2 Inscrições – memórias – suportes: outras escritas

A inscrição da escrita da dança se apresenta como possibilidade de desierarquização nos mais variados suportes, como na língua de sinais, no audiovisual, na fotografia, na plataforma digital, no espetáculo e até na escrita fonética, uma escrita que desencarcera o pensamento ampliando para fora de uma tradição estruturada em um sistema binário com a superioridade da fala sobre a escrita, aliás, de qualquer estrutura binária. Nesse sentido, a dança tem condição de equidade a partir dos suportes, os quais também não são fixos. Ao contrário,

os suportes são ampliados e se distanciam do corpo humano. Amplia-se também seu entendimento como visualidade de uma linguagem escrita dentro do campo imagético (e impresso) pela sua capacidade de proporcionar as mais distintas escritas verbais (ou não verbais).

O arquivo se constitui a partir da herança e do rastro, a herança como algo que resta do rastro, que, por sua vez, nem sempre tem sua origem alcançável. É importante atentar que, conforme o pensamento derridiano, não existe arquivo sem a exterioridade imposta por um suporte, nem sem um lugar de consignação. Também é importante que haja a possibilidade de repetição. Nessa perspectiva, o subjétil se apresenta, neste estudo, como um liame entre a noção derridiana de arquivo e o conceito de documento de processo de Salles, pois no subjétil encontra-se o movimento, o visível e o invisível, o presente e o ausente, o espaço e o tempo. A representação e a apresentação,

Quanto às duas coisas a *representar*, a sua escolha reproduz a cena que já reconhecemos: o alto e o baixo, o alto do qual se precipita um bombardeio para o solo, e o substrato, o suporte, o subjétil ao mesmo tempo achatado e maciço, aqui a planície (“Um céu de tempestade, / uma planície branca de giz, / telas...”). Contiguidade também apagando o limite entre a “planície”, objeto ou sujeito da representação, e as “telas”, o subjétil (DERRIDA, 1998, p. 60-70, grifo nosso).

Na inscrição deste estudo neste suporte – este papel virtual em que são inscritas essas palavras –, percebe-se certa conexão com as escritas em dança ‘deixadas’ por artistas bento-gonçalvenses. Há (ou se torna) também neste estudo um documento de processo que se movimenta, que se projeta para fora do texto grafado em um suporte virtual. Há um desarquivar de lacunas a serem expostas nos documentos de processos anteriormente arquivados como práticas dançantes em Bento Gonçalves. E, quase concomitantemente em que se desarquiva, gera-se um outro documento de processo, em forma de inscrição da escrita da dança. Esse documento, por sua vez, se move para um registro de dança que se distancia do corpo fisiológico e se aproxima de uma outra escrita, pois “os movimentos dos corpos podem criar um tipo de escrita, mas essa escrita não tem equivalência verbal eloquente.” (FOSTER, 2020, p. 63).

Nesse ‘novo-outro’ documento como suporte, emergem outras possibilidades de escritas/registros que desestruturam a linearidade, apresentando movimento dentro da escrita, gerando outras narrativas e outras formas de escritas – como se a escrita tivesse vida própria – outros textos.

Justamente uma diferença de substância ou de suporte, o que separa a “letra escrita” da simples “letra”, o que faz a partilha entre a arte literária e o desenho literal. Para que tal acontecimento ocorra, para que a distância seja reduzida, era preciso a toda força uma *partida da linguagem*, era necessário separar-se da linguagem separada do

corpo, era necessário descartar-se uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho, da “literatura” dos escritores para deixar nascer uma nova linguagem: nova partida para uma língua na qual a escritura, música, cor e desenho não se afastariam mais um do outro. Sim, isso também aconteceu de um golpe, “por um golpe”, o “raio” estava lá, e o “trovão” para imprimir a data desse acontecimento, o acontecimento indelével em sua singularidade selada. Golpe “da língua”, certamente, mas “por meu lápis preto apoiada”. Apoiada: ajudada, mantida, prolongada mas também sob a pressão apoiadora e pulsão incisiva do grafite (DERRIDA, 1998, p. 95, grifo do autor).

Nessa perspectiva, para Martins (2020), pode-se pensar que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confiam seus saberes apenas em livros, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória – por exemplo, em suas práticas performáticas, como as danças afro-brasileiras ritualísticas. Nelas há um registro que ‘grafa’ e é transmitido ao por-vir, não apenas como uma linguagem verbal, mas também pelo corpo e sua oralidade – em especial pelos Mestres Griôs, os quais são responsáveis em re-passar, dentro de uma coletividade¹⁸, para sua comunidade ensinamentos e tradições. No entanto, sendo a dança também memória coletiva, ela modifica-se dinamicamente (a herança) e inscreve outra história por meio da memória, “história de memórias, fragmentos, sentimentos. Em outras palavras, de fé no não confiável. Não obstante, persistimos, pois o corpo preserva na possibilidade de entrar mais uma vez no passado.” (MARTINS, 2020, p. 280). A respeito das memórias re-passadas por gerações, Canton elucidada:

E essa tradição é retomada e transformada em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. O que importa é algo que passa adiante, que é maior que as pequenas experiências individuais particulares, algo maior que a simples existência individual, algo que transcende a vida e a morte particulares e que pertence a uma memória viva e pulsante (CANTON, 2009, p. 27).

Nesse contexto, a fala e a escrita se tornam partícipes do processo de coletividade de transmissão cultural que estão sujeitas a *vir-a-ser* texto. Ela vai ao encontro do arquivo, no sentido de imprimir a herança incorporada ao passado no intuito de promover um diálogo com o futuro, a partir, talvez, de uma escrita fonética, que vem a direcionar para outra perspectiva, algo que vem a transbordar essa escrita, sendo ela mais aberta e menos rígida. Com isso, a escrita não se torna apenas representação ou submissão da fala; ela se apresenta para o que vem na expectativa de gerar novos significantes rompendo com a tradição e com a estrutura centrada em um sistema de signos.

Enfatiza-se que neste estudo não há somente a pretensão de enaltecer apenas os significantes do corpo, mas do que ficou inscrito e (principalmente) do que não está inscrito

¹⁸ “O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz.” (MARTINS, 2020, p.104).

sobre a dança no município de Bento Gonçalves, a partir dos fragmentos rastreadores – do que se ausenta na presença física da inscrição escrita arquivada para fora do corpo – que se encontram impressos como escrita fonética e fotográfica/imagética (res)guardados no museu local.

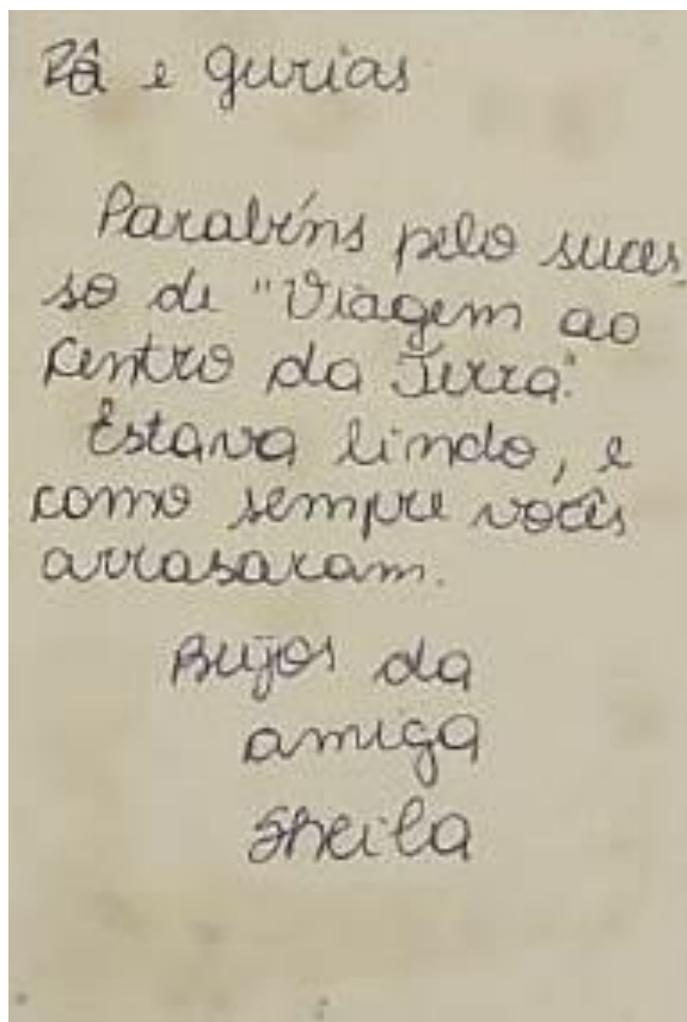
Foi por isso que tentei propor a elaboração de um sistema de escrita ou de texto que não fosse simplesmente oponível à fala ou à imagem. Creio que a fala e a imagem *são* textos, elas são escritas. Naquele momento, a distinção não se dava entre a escrita e a fala, mas entre vários tipos de textos, vários tipos de inscrições, de reproduções, de rastros. Desse ponto de vista, o que se passa após o "fim do livro" não é o advento de uma outra fala, imediata, transparente, mas a introdução de outras estruturas textuais, outras estruturas de teleescrita, acompanhadas dos problemas políticos que isso coloca. Não creio que baste deixar a época da escrita para entrar na época de uma fala transparente, imediata (DERRIDA, 2012, p. 363, grifo do autor).

Derrida direciona a escrita para fora da tradição e, pelo jogo da *différance*, amplia o campo das suas possibilidades, empregando outros entendimentos no intuito de desencarcerar o pensamento da metafísica da presença e da lógica rígida e racional do binarismo – e de qualquer estrutura binária. Assim como no pensamento derridiano, atenta-se aos silêncios e espaços existentes nos textos inscritos e arquivados no museu da cidade de Bento Gonçalves na tentativa de expor a textualidade perceptível nas lacunas inscritas, na tentativa de expor aquilo que ainda não tenha sido dito: o que está ‘dentro’ – uma busca com propósito de expor significantes e rastros arquivados por meio da desconstrução: “Quando o suplemento cumpre seu ofício e preenche a falha, não há mal.” (DERRIDA, 1973, p. 364).

Assim, pode-se perceber que, no percurso da dança bento-gonçalvese, os precários registros arquivados conotam em parte o processo criativo e constitutivo de artistas e da memória local. Esses registros de dança estão passíveis de uma tentativa de compreensão do que não está arquivado, de quais foram os acontecimentos e os rastros que permaneceram ou os rastros que remetem a uma possível origem ou quais não são possíveis de rastrear a partir da restância – aquilo que não está no arquivo, mas que detém a presença do rastro ausente, que vem a necessitar de uma inscrição.

Os documentos de processos de artistas da dança arquivados no museu da cidade de Bento Gonçalves indicam uma escrita em variadas linguagens – por exemplo, desenhos, impressões gráficas, fotografias, entre outros que possibilitam uma compreensão da inserção da dança na cultura dessa comunidade, seja num viés de arte ou como comportamento social: nesses documentos, existem relatos dos artistas escritos manualmente sobre criações e composições cênicas, recortes de jornais que outrora registraram realizações desses artistas, além de relatos sobre a convivência pessoal e memória afetiva, por exemplo (Figura 4): um bilhete deixado por uma aluna para a professora Rosane Vargas.

Figura 5: Bilhete para Professora Rosane Vargas - Renascença Escola de Danças



Pá e jurias
Parabéns pelo sucesso de "Viagem ao Centro da Terra".
Estava lindo, e como sempre vocês avulsavam.
Bijos da
amiga
Sheila

Fonte: acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves

Percebe-se também uma linha temporal espaçada por heranças e seus transbordamentos, por meio de pessoas que atualmente estão produzindo composições cênicas e que inscrevem outras formas de escrever a dança bento-gonçalvense. Enfatiza-se, ainda, como uma possível origem da dança nesse município e, além do que é visível nesses documentos, que acontecimentos registrados permeiam as manifestações advindas da imigração italiana para o município de Bento Gonçalves. Além disso, percebe-se a tentativa de esse assunto (ou tema da migração italiana) ser e ter um valor proeminente sobre a constituição de uma dança alicerçada no balé clássico com projeção às manifestações do acultramento ítalo-brasileiro nessa cidade.

A produção cênica criada por meio do gênero do balé clássico por muito tempo manteve a temática migratória em suas composições coreográficas locais – aliás, atualmente ainda é utilizada. Esta temática remete a rastros de gerações anteriores que vieram viver em

Bento Gonçalves e que possivelmente já conheciam e identificavam o balé clássico como uma proposta de dança cênica.

Figura 6: Cartaz da Cia. Capriccio D'Itália



Fonte: acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves

A Cia Capriccio D'Itália, dirigida por Lia Bertuol, foi a primeira tentativa de se criar uma companhia de dança profissional no município no ano de 1984. Também foi por meio dessa Cia que se deu a inserção da figura masculina na cena da dança em Bento Gonçalves. Capriccio D'Itália utilizava a técnica do balé clássico para o desenvolvimento técnico dos(as) bailarinos(as) e para elaborar produções cênicas. Essa Cia de dança também é um exemplo da

utilização do tema da migração italiana para criar composições coreográficas e espetáculos cênicos.

Outro indício rastreador que norteia a inserção e desenvolvimento da dança nesse município tem relação com a composição dessa companhia, pois quase todos(as) os(as) integrantes que compunham a Cia Capriccio D'Itália eram descendentes diretos de imigrantes italianos que chegaram e se estabeleceram em Bento Gonçalves.

Figura 7: Frente do programa do espetáculo Réquiem da coreógrafa Patrícia Johnson



Fonte: acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves

Compreende-se que a memória da dança, que carrega consigo as noções de herança e rastro, se projeta para um arquivo, o qual, dentro da sua conjuntura, se propaga para outras leituras. Nessa perspectiva, a dança revela-se como inscrições que permitem a escrita – inscrições que permitem leituras – mesmo que elas estejam *acolhidas* em uma linguagem fonética, pois entende-se que é a inscrição que permite essa leitura diferenciada. Uma inscrição na escrita sobre a escrita da dança bento-gonçalvense.

Ao refletir sobre as inscrições contida nos registros, é possível perceber o rastro impresso como arquivo. Pode-se, ainda, refletir sobre uma leitura da escrita grafada. Toma-se como um exemplo a imagem do programa do espetáculo da coreógrafa Patrícia Johnson (Figura 6), na qual conota-se a influência da dança europeia, que também se alinha com a música e, de certa forma, com a cultura desse continente. O espetáculo ‘Réquiem’ – Coreografado por Patrícia Johnson – foi criado a partir da música de Wolfgang Amadeus Mozart que leva o mesmo nome; essa, por sua vez, tem relação intrínseca com o cristianismo, por ser uma missa musicada que trata de um luto.

Por esse ponto de vista, percebe-se que a ‘imagem’ (Figura 6) está para além de uma inscrição, ela apresenta um contexto histórico e cultural da dança bento-gonçalvense, trata-se de dança como acontecimento, de dança como inscrição gráfica, de dança como escrita fonética, de dança como inscrição: impressão: arquivo – num subjétil: “nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode *tronar-se* tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer forma.” (DERRIDA, 1998, p. 45, grifo do autor). Desse modo, o que está inscrito no registro citado, não se apresenta como ‘letra morta’ ou uma escrita portadora de morte, ao contrário, ela se move – como a dança – pela subjetividade, pelo que está ausente na presença gráfica. É uma inscrição escrita sobre a escrita da dança bento-gonçalvense.

Como sugere Derrida (2012), uma escrita sobre a escrita: o que seria uma escrita à segunda potência. A escrita por si já é carregada de potência, se *apresenta*, está carregada de significantes, se *presentifica* em sua experienciação como acontecimento. Nesse sentido, a escrita sobre a escrita se anuncia como o re-experienciar, seja no ato de sua inscrição ou em sua leitura ao por-vir. Escrever ‘em’ dança e ‘sobre’ dança, é potencializar duas vezes suas vivências, pois ela acontece como escrita e motiva textos que se re-apresentam em arquivo rememorando, potencializando e até se legitimando como inscrição. “A memória, a antecipação, o futuro são modificações de um presente vivo que, quanto a ele, é originário” (DERRIDA, 2012, p. 78), tudo acontece no presente, uma experienciação de acontecimentos que se anunciam e poderão ou não serem re-vividos no futuro: uma escrita sobre escrita ao por-vir rememorada quando se abrem esses arquivos.

Nessa perspectiva, pode-se pensar noutras escritas a partir da proposta do transbordamento da linguagem. Faz-se necessário salientar que a dança está sempre em movimento, ou seja, ela não está suscetível a uma fixidez, assim como o movimento da desconstrução em relação às inscrições da escrita. Dessa forma, se esclarece que o pensamento derridiano não nega a escrita fonética, e tampouco sugere que essa venha a ser excluída, mas alerta para a necessidade de ampliar as possibilidades de entendimento e significantes de tudo aquilo que comporta um *texto*;

É por isso que o trabalho não pode ser um trabalho puramente “teórico” ou “conceitual” ou “discursivo”, quero dizer, o de um discurso inteiramente regrado pela essência, pelo sentido, pela verdade, pelo querer-dizer, pela consciência, pela idealidade etc. Aquilo que chamo de *texto* é também aquilo que inscreve e desdobra “praticamente” os limites de um tal discurso. Há um tal texto geral em todo lugar em que (isto é, em todo lugar) esse discurso e sua ordem (essência, sentido, verdade, querer-dizer, consciência, idealidade etc.) são *desbordados*, isto é, em que sua insistente demanda é colocada em posição de *marca* em uma cadeia que ela tem, estruturalmente, a ilusão de querer acreditar comandar. Esse texto geral, obviamente, não se limita, como se poderá (poderia) apressadamente compreender, aos escritos sobre uma página. Sua escrita não tem, de resto, nenhum outro limite exterior que não seja o de uma certa *re-marca* (DERRIDA, 2001b, p. 67, grifo do autor).

A partir desse pensamento, percebe-se e sugere-se a necessidade do distanciamento de algumas formalidades ou ‘regras’, mesmo com a proposição de compor um texto ‘teórico’, no intuito de desbordar fronteiras da escrita. Assim, poder-se-ia entender a escrita fonética como quaisquer outras propostas de inscrições, sem restrições ou ‘idealidade’, mas sim, sujeita ao transbordamento. Nessa perspectiva, para escrever em dança, sugere uma inscrição também em movimento, uma inscrição desbordada da ordem, da estruturalidade.

A escrita em dança *vem-a-ser* uma inscrição que, em seu acontecimento, cria rastros a partir de heranças, cria *textos* que re-marcam uma página (ou esse papel virtual) extrapolando o que seria um limite de uma inscrição amalgamada em uma estruturalidade. A escrita em dança pode ser compreendida como uma inscrição com suas diferenças, “o que se escreve *diferença* será, portanto, o movimento de jogo que “produz”, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença.” (DERRIDA, 1991a, p. 43, grifo do autor).



Ressalta-se que é possível evidenciar a dança bento-gonçalvense não apenas pelas escritas herdadas e (re)produzidas pelos corpos e nos corpos, assim como não somente por uma escrita marcada em suportes, entendendo que a escrita também não teria conseguido congrega uma ‘completude’ *textual*, pois, ao direcionar o olhar às inscrições na dança bento-gonçalvense, percebem-se lacunas ao que ficou dito – arquivado. Com isso, também se evidencia uma escrita que se re-inscreve como acontecimento, como dança que, de certa forma, se registra em palavras escritas de forma intencional, pois “há, portanto, um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica).” (DERRIDA, 2014b, p. 65, grifo do autor). Uma experiência que permite a quem lê este *texto*, também experimentar a dança por meio de grafias que fogem da forma: que não se afirmam como ‘essência’, ao contrário, se distanciam para além das convenções estruturais.

Ao ler um *texto* em dança, possivelmente, à primeira impressão, visualiza-se uma ideia de imagem – mas não seria qualquer inscrição literária a imagem de uma palavra? – talvez pela herança de um pensamento logocêntrico(?). Porém essas outras inscrições propostas neste estudo revelam outros significantes que borram os limites textuais impostos por uma escrita puramente ‘teórica’ ou estruturada. Esta ideia de ‘imagem’ pode ser outra possibilidade de inscrição escrita na cena da dança bento-gonçalvense incitada pelo transbordamento da linguagem dentro de uma textualidade corrente e/ou estrutural.



4 ESPAÇAMENTOS (NÃO)SUSCETÍVEIS DE FINALIZAÇÃO

O levante documental acerca dos arquivos salvuardados no museu da cidade de Bento Gonçalves confirma a carência de registros sistematizados em dança nessa comunidade. Aparentemente a marginalização da dança como fonte de informação é resultante de certa ausência de políticas públicas para o setor no incentivo pesquisas e registros desse segmento cultural. Também, aparentemente, há uma omissão por parte dos próprios artistas da dança local em externar ou *apresentar* seus arquivos pessoais para a comunidade; tão somente é possível encontrar arquivos de apenas três artistas no museu público da cidade, o que abre espaço para outra reflexão: por que os artistas não fazem questão de registrar ou salvuardar suas histórias e *apresentá-las* ao público em geral? Contam-se mais de sessenta anos após o primeiro registro da dança cênica bento-gonçalvense e, mesmo assim, pouco se sabe a respeito da história da dança dessa comunidade e de seus artistas.

A partir da noção de transbordamento da linguagem, a hipótese levantada neste estudo, de ponderar a escrita sobre a dança cênica na cidade de Bento Gonçalves como arquivo, foi alcançada, pois, por meio do transbordamento. A noção de arquivo permitiu evidenciar possibilidades de inscrições da escrita em dança e *apresentar* um documento de processo resguardando o percurso criativo da/na dança cênica desse município. Esse documento re-tem a restância de uma presença e ausência de rastros com inscrições que remetem à produção em dança de artistas locais.

Entendendo que a escrita não está condicionada à única possibilidade de ser grafada, entende-se que o corpo também é um arquivo que re-tem uma certa escrita em dança na cena bento-gonçalvense – uma escrita que se evidencia por meio de uma herança (re)passada no/de corpo a corpo, pelas vivências do ensino e aprendizagem de técnicas de dança. Destaca-se que o balé clássico emergiu como gênero proeminente na constituição da dança cênica em Bento Gonçalves e ainda é hegemônico e vivenciado por profissionais da área que mantêm vivas as heranças corporais apreendidas por outros profissionais que trabalharam no município. Essas vivências também se presentificam em composições cênicas coreo(grafadas) a partir de memórias corporais herdadas e que não estagnaram – ao contrário, direcionaram-se para outros contextos.

Ao problematizar a relação entre a dança e a escrita, adentra-se num liame de possibilidades de inscrições. Segundo Derrida, a escrita por muito tempo se encontrou em um ostracismo em relação ao seu entendimento como linguagem. A abordagem derridiana

sobrevém para romper com os limites impostos por um pensamento propondo um transbordamento dessa linguagem por meio da desconstrução. A dança, por sua vez, sempre esteve em movimento e suscetível às transformações culturais; seu próprio entendimento vem se transformando e se aproximando ao transbordamento, bem como sua relação com a escrita e suas grafias.

É possível afirmar neste estudo que as escritas do/no corpo também foram registradas como arquivo por meio das coreo(grafias): composições de movimentos corpóreos que remetem à cultura da cidade e que inscrevem a memória da dança local nos corpos dançantes. A finitude temporal imposta ao corpo e a efemeridade do arquivo em relação ao corpo fisiológico sugerem o esquecimento, um risco que impulsiona a uma pulsão de morte num limítrofe de tempo-espço, presença/ausência, ameaçador da memória que vem a insurgir o arquivo. Nesse contexto, registros sobre a história da dança bento-gonçalvense são relativamente recentes, pois encontram-se seus primeiros registros no fim dos anos de 1950, o que assegura ao *outro* (qualquer *outro*, entendendo que o *outro* é uma experiência que se presentifica, que está na possibilidade, no acontecimento e não é especificamente uma pessoa) a possibilidade de re-memoração e re-condução da dança bento-gonçalvense a novas conjunturas culturais.

A proposta de arquivo da dança bento-gonçalvense se constitui a partir da herança, a qual se projeta como algo que resta do rastro e, por isso, ela é um testemunho da responsabilidade do que veio antes, do que veio pelo *outro*. Conforme Derrida (2004), o herdeiro trona-se responsável em manter a herança viva e manter vivo o *outro*, numa infidelidade que o obriga a não apenas usufruir de sua herança, mas de transcender o que recebeu e possibilitar novos significantes, levando para além uma memória que sobrepõe o passado destinando a um *vem-a-ser*. Como identificado ao longo da pesquisa, a escrita de memórias herdadas em dança na cidade de Bento Gonçalves possibilitou outros modos de criação em dança cênica que vieram a transcender o corpo, inclusive nas produções cênicas convencionais – como espetáculos. As memórias se lançam como inscrições em suportes ou subjéteis possibilitando a desconstrução de certa convencionalidade da escrita. Nesse sentido, pode-se (re)afirmar o processo de progressão do herdatário em relação à dança nesse município.

Destaca-se que o princípio arcôntico e a pulsão de morte problematizada por Derrida em relação ao arquivo se presentificam por meio do luto de um ato político. O ato político refere-se à opção daquilo que *vem-a-ser* arquivado, e o luto ao que o arquivador carrega consigo por sua violência sobre suas escolhas: um *mal de arquivo* inerente a esse processo excludente do arquivista. Tanto o luto quanto o ato político podem ser percebidos em que os artistas bento-

gonçalvenses optaram em arquivar sobre suas produções, seus percursos e seus processos criativos em dança; por exemplo, as figuras 1, 2, 4, 5 e 6: nelas percebem-se algumas escolhas (atos políticos) que podem apagar rastros da dança bento-gonçalvense.

A noção de transbordamento da linguagem, proposta na desconstrução derridiana, permitiu reflexionar acerca de diferentes possibilidades de outras escritas sobre e em dança na cidade de Bento Gonçalves. E permitiu, também, a criação de um arquivo relacionado às heranças e aos rastros resultantes de acontecimentos, assim como atingir o objetivo geral propondo outros modos de escrever dança que podem ser reconhecidos como uma escrita. Por sua vez, esses outros modos de escritas podem pacificamente dialogar com a escrita fonética sem a necessidade de restrição entre uma ou outra, com a possibilidade de serem utilizadas ao mesmo espaço/tempo.

Em relação a outras escritas, é permissível afirmar a condição, e até a necessidade, de se proporem outras leituras das inscrições a partir de documentos salvaguardados no museu de Bento Gonçalves, e com isso arquivar a dança de modo que não seja somente como escrita fonética, pois compreende-se que essas leituras propiciam outros modos de inscrições. No intuito de apreender uma inscrição para a criação de um arquivo, este estudo indica e apresenta uma escrita insuflada de significantes correlacionados com as heranças da dança bento-gonçalvense – significantes que, pelo jogo da *différance*, remetem a uma origem sem origem, na qual os rastros se apresentam em um espaçamento – num jogo de presença e ausência – e possibilitam um reconhecimento de um passado interposto de acontecimentos.

A desconstrução derridiana possibilitou a criação dessa proposta de escrita da dança bento-gonçalvense (dessas ‘imagens’ que *vieram-a-ser* a proposta de escrita resultante desta pesquisa), pois é por meio da desconstrução que se desestabilizam as estruturas herdadas do pensamento logocentrista, e se projetam outras propostas de conhecimento. Tal escrita, por sua vez, constituiu inscrições que foram *aconditionadas* neste papel virtual (no modo de apresentação do texto dessa dissertação que, por hora, se encontra em um formato virtual: não impresso) que re-marcam e arquivam rastros de acontecimentos transgredindo a fixidez e se distanciando de discursos fechados. A desconstrução permite que as inscrições não se fixem em um único sentido e se abram para outras interpretações.

Sendo assim, a inscrição nos textos, quase ágrafos, é presentificada neste ‘papel virtual’ como um arquivo como escritas que escapam e borram os limites da escrita fonética e se projetam para além das fronteiras dessa linguagem, mas se entendem como inscrições da escrita da dança bento-gonçalvense que também são entendidas como *texto* e, por conseguinte, permitem leituras e re-leituras. Essa outra escrita também demonstra e compreende parte do

processo criativo em dança do município de Bento Gonçalves, pois, como arquivo, ela também se torna um documento de processo que grava e deixa ao por-vir inscrições de inspirações do fazer dança: seja como produção artística ou como acontecimento.

As escritas em dança inscritas neste estudo se aproximam, num primeiro olhar precipite, de uma inscrição imagética, mas que, com o alargamento da atenção e da compreensão do transbordamento da linguagem, verifica-se e credita-se sua *textualidade*. É uma possibilidade de escrita em dança que escapa os limites do próprio espaço ou do suporte, no qual ela se encontra *acondicionada* – uma escrita que transborda as fronteiras de uma estruturalidade textual convencional. Como palavras grafadas em um subjétil, essa escrita *é* imagem, mas também *é* escrita fonética, também *é* inscrição gráfica, também *é* rastro, também *é* herança... É uma escrita em dança que se projeta como um projétil para além, para longe deste suporte. Uma escrita sobreposta de histórias e heranças – e que não se finda nela e *nem* aqui.



Ins

cri

ç ~ c

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius de. *Gesto e percepção*. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.) Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.
- BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. São Paulo: REVISTA USP, n. 40, p. 32-45, 1998-99.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BENNINGTON, Geoffrey. – *Desconstrução e Ética e Entrevista com Geoffrey Bennington*. In: *Desconstrução e Ética*. Ecos de Jacques Derrida. Org. Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.
- BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Morgada, Cecy Franck. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DE PARIS, Assunta. *Memórias: Bento Gonçalves-RS*. Bento Gonçalves: Arquivo Histórico de Bento Gonçalves, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991a.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991b.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica: 2001b.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: Uma Entrevista Com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

FOSTER, Susan Leigh. *O coreografando a história*. In: *Histórias da Dança: Antologia*, de Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui, 2020.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

KATZ, Helena; Christine Greiner. *Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança* (PUC-SP) do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Anda Comitê Dança e(m) Política, 2012.

LYONS, John. *Linguagem e Linguística: uma introdução*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1987.

LAX, Thomas J. *Do que falamos quando falamos “dança”?* In: *Histórias da Dança: Antologia*. Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui. São Paulo: MASP, 2020.

LEPECKI, André. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. In: *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, Winter 2010.

MAIA, Victor. *No rastro da desconstrução: uma introdução a Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.

OSTROVER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2012.

ROCHA, Tereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma de cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

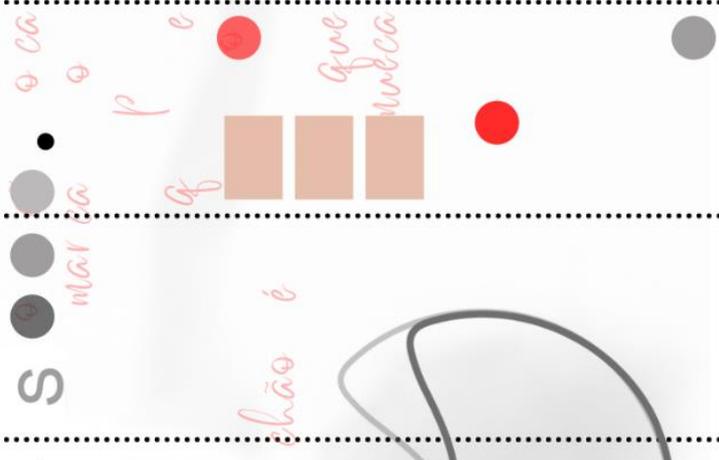
SARAMAGO, Ligia. *Hermenêutica e Desconstrução: Por uma Ética da Leitura*. In: *Desconstrução e Ética: Ecos de Jacques Derrida Org. Paulo Cesar Duque-Estrada*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

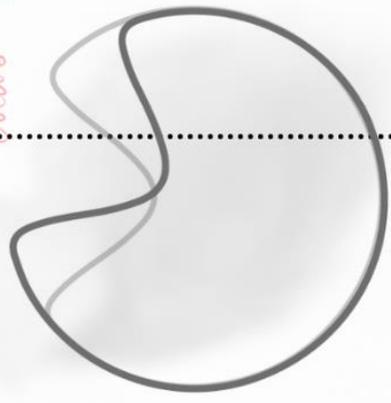
WILSON, Julia Bryan e Olivia Ardui. *Histórias da Dança: Antologia*. São Paulo: MASP, 2020.



- e - s - p - c - a - m - e - n - t - s

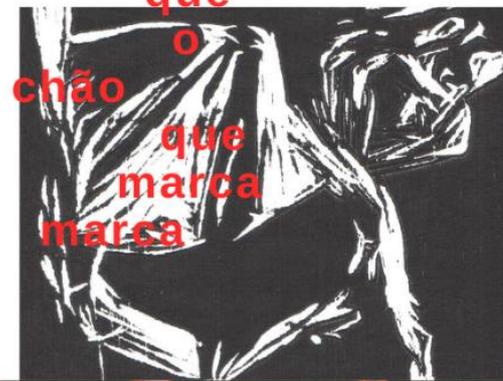


a
a
a



o chão
que marca

o
pé
que

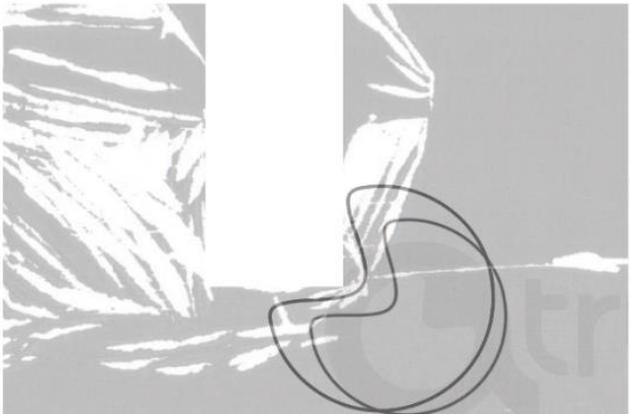


o
chão
que
marca
marca

marca
mxrca
que
chão
o
pé
que
marca



temporais
tempordis



QU/E
bra