Transbordamentos da linguagem: A dança cénica e a escrita

Language overflows: Scenic dance and writing

Bernich, Cristian[1] | Zevallos, Verónica Pilar Gomezjurado[2]

(1) https://orcid.org/0009-0006-0877-0511 | (2) https://orcid.org/0000-0002-4003-0138

(1, 2) Universidade de Caxias do Sul, Brasil
(1) c33danca@gmail.com | (2) vpgzeval@ucs.br

Resumo

Este artigo investiga a problematização entre dança e escrita, tendo como objeto de estudo a dança cenográfica que é exemplificada com registos salvaguardados no museu municipal da cidade de Bento Gonçalves. Propõe ainda uma reflexão sobre a compreensão das possibilidades do *transbordamento da linguagem* a partir da exploração de diferentes propostas e modos de inscrições da escrita em dança cenográfica como *arquivo* a distanciar-se da escrita fonética. No seu *corpus*, o estudo apresenta um conjunto de reflexões sobre a linguagem, a dança, a escrita e o património com o intuito de apresentar outros modos de compreensão sobre as formas de inscrição na escrita em dança e sobre a dança como arquivo.

Palavras-chave

Dança, Escrita, Arquivo, Linguagem, Desconstrução

Abstract

This article investigates the problematization between dance and writing, with the object of study being scenic dance, exemplified by records preserved in the municipal museum of the city of Bento Gonçalves. It is also proposed a reflection on the understanding of the possibilities of *overflowing language* from the exploration of different proposals

CC BY

and ways of writing in theatrical dance as an archive. In its *corpus*, the study exposes a set of reflections on language, dance, writing and heritage in order to present other ways of understanding about forms of inscription in writing in dance and about dance as archive.

Keywords
Dance, Writing, Archive, Language, Deconstruction

01. Introdução

Por ser parte do escopo das artes cénicas, a dança é frequentemente compreendida como uma 'representação' da vida quotidiana, dividida em variados géneros, especialmente nas danças populares, tradicionais e folclóricas. Contudo, a dança extrapola a ideia de representação, ao tornar-se parte das vivências sociais. Exemplo disso, são as comunidades e/ou pessoas que se envolvem com a dança, entrecruzando-a com as suas vidas. Ao desenvolverem treinos corporais quase diários, atentando ao contexto cultural em que vivem, criam as mais diversas relações, que se transfiguram em movimentos expressivos dos seus corpos. Direcionando o nosso olhar ao foco deste estudo, mas não nos 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 na apresentação de uma coreografia ou de um espetáculo, por exemplo. Nestes casos, o assunto proposto em cena é, muitas vezes, o próprio partícipe da vida social e das suas relações com o outro.

Dentro deste contexto, entende-se a dança como um ato de comunicação corporal. Lyons (1987) sugere que a linguagem humana surgiu por meio do gesto e que a fala e a escrita poderão ser uma consequência; talvez até o nosso aparelho fonador tenha se desenvolvido em consequência de uma relação gestual e de estímulos sonoros. Contudo, também é necessário reconhecer que a dança não está restrita ao ato comunicativo da linguagem corporal: a sua condição e os seus aspetos linguísticos, entre língua, fala e escrita, evidenciam-na como acontecimento.

No seguimento, embora a dança esteja vinculada a um corpo (qualquer), ela integra a vida social como uma linguagem comunicante. Não está na cultura: ela faz-se cultura. É nesse sentido que a dança possibilita uma relação com o transbordamento da linguagem, sugerindo outras escritas num jogo que apaga os limites até então reguladores dos signos e evidencia a descentralização de um significado transcendente existente em si mesmo.

Este estudo adota uma metodologia de Investigação Qualitativa com o paradigma construtivista, utilizando a pesquisa documental como método. Primeiramente, aborda-se um breve contexto histórico sobre a cidade de Bento Gonçalves, que serve para explorar as escritas em dança correlacionada com a noção de rastro, conforme proposta por Derrida). Em seguida, é apresentada uma contextualização sobre o corpo como suporte arquivista, avançando para outras possibilidades de suporte da escrita em dança enquanto arquivo.

Nas conclusões, compreende-se que é possível propor diferentes escritas em dança, as quais podem coexistir com a escrita fonética.

02. Indícios: registos da dança cénica de uma comunidade

Ao voltar o olhar para os registos da dança cénica no município de Bento Gonçalves, é essencial evidenciar que o seu percurso foi iniciado no estado do Rio Grande do Sul (RS), Brasil. Segundo Cunha e Franck (2004), a história da dança neste estado é relativamente recente, uma vez que as primeiras produções cénicas em dança realizadas ocorreram apenas em 1932, na cidade de Porto Alegre, com a abertura da Escola de Bailados Clássicos

Lya Sebastian Meyer.

O ballet clássico foi o género predominante na produção em dança no RS até aos anos de 1960. Apenas 26 anos após esse marco, o ballet clássico passa a ser ensinado em Bento Gonçalves pela bailarina e professora Ilse Simón. Foi a partir desse período que se iniciaram as primeiras manifestações da dança cénica nesta comunidade.

Há que considerar que Bento Gonçalves foi emancipada a 11 de outubro de 1890, separando-se da extinta Colónia Dona Isabel. Na época, a sua população era de aproximadamente 20 mil habitantes, sendo a maioria imigrantes da região de Vêneto e/ou descendentes de famílias provenientes de outras regiões de Itália, que chegaram ao Rio Grande do Sul no final do século XIX.

Os registos de dança no município, tais como fotografias, programas de espetáculos e manuscritos, datam de 1958-59. Estes documentos retratam o ensino do ballet clássico, com aulas que ocorriam em clubes locais, onde também ocorreram as primeiras apresentações coreográficas resultantes desse ensino. Acredita-se que, até esse período, a comunidade local praticava apenas danças folclóricas, que, em geral, ocorriam em bailes ou festividades ligadas à cultura italiana, herdada dos primeiros imigrantes que vieram residir na cidade.

No final da década de 1950, a cidade de Bento Gonçalves tinha uma população em torno de 50 mil habitantes, e o ballet representava uma novidade na cidade, especialmente para as classes sociais com maior poder aquisitivo.

Ao refletir sobre a constituição social do município – uma comunidade descendente de imigrantes italianos que ainda habitam esta zona –, é possível elencar elementos aculturados trazidos ao Brasil por esses imigrantes. Considerando que o ballet clássico teve o seu berço na Itália, em meados de 1400, quando os primeiros imigrantes italianos chegaram a Bento Gonçalves, já haviam decorrido cerca de 400 anos de desenvolvimento deste género de dança na Europa.

Dessa forma, pode-se induzir que a comunidade bento-gonçalvense teve, em algum momento, contacto com o ballet em Itália, e que esses indícios podem ser ter contribuído para o grande interesse pelo género no município.

Assim, a cidade forjou a sua história na dança a partir do género do ballet clássico como a proposta cénica predominante. Artistas quase esquecidos, como Ilse Simón, após 'trazer' e ensinar essa técnica – cujo ensino era exclusivamente destinado a mulheres –, deixaram as suas marcas ou inscrições escritas (exergos) registadas nos corpos de artistas ainda atuantes na cidade, por meio de uma escrita rastreadora arquivada nos seus corpos.

Consequentemente, a relação entre a dança, a herança corpórea e esta comunidade torna-se presente nas inúmeras escolas de dança que foram criadas para dar continuidade ao ensino desta arte no município – um facto que, além de preservar a tradição, também promoveu o desenvolvimento económico do segmento.

Destaca-se que os primeiros registos de dança contemporânea em Bento Gonçalves surgem apenas nos anos de 1980. Compreende-se, a partir dos registos documentais disponíveis, que as proposições cénicas desse período eram voltadas para uma dança que levava ao palco figurinos com uma estética diferente da do ballet clássico.

A movimentação corpórea também sugeria uma certa 'desconstrução' do ballet, onde as bailarinas se moviam com o corpo todo no chão e dançavam descalças. Nesse sentido, percebe-se que as composições em dança contemporânea eram feitas de forma predominantemente intuitiva, pois não havia um aporte conceptual estrutural sobre as obras – uma característica presente na dança contemporânea.

Com a dissociação do rigor académico do ballet clássico e da dança moderna, bem como a expansão dos espaços de apresentações cénicas para fora da caixa de palco, a produção de dança contemporânea naquele período foi importante para as criações artísticas que acontecem na atualidade. Ela ajudou a disseminar as possibilidades que este género de dança propõe, como o estar em constante processo de criação, o estabelecimento de um diálogo entre o público e suas manifestações sociais, o uso de tecnologias, os questionamentos artísticos, entre outras peculiaridades características da

dança contemporânea. 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. (...) 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 folclóricas em Bento Gonçalves foram influenciadas pela estética contemporânea, modificando a sua forma habitual e projetando-se para os palcos. A transformação cultural local sofreu interferências pela escrita em dança, que possibilitou ir além do que se apreciava e se entendia como dança cénica; 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. 5)

Na dança contemporânea, por exemplo, há a possibilidade de traçar relações com a noção de transbordamento da linguagem proposta na desconstrução, uma vez que este género de dança se relaciona com os processos de pesquisas estéticas e artísticas da atualidade, bem como à expansão dos espaços cénicos convencionais (como os palcos das casas de espetáculos). Além disso, na sua produção cénica, a dança contemporânea apresenta características que convergem diretamente com a sociedade atual.

A partir dela, também há a possibilidade de ponderar acerca dos vestígios significantes que se refletem nas heranças, evidenciando a progressão/projeção do que foi herdado, como exemplificado pela obra *Xilocoreo – grafo*, a qual expande a ideia de uma composição cénica de dança, entre outras que são apresentadas ao longo deste estudo.

A imagem da obra do artista Ed Possamai (Figura 1) é um exemplo de como a dança contemporânea se transborda e se inscreve por meio do gesto, num processo coreográfico que pode não ter necessariamente como resultado o espetáculo cénico, mas que, ainda assim, se configura como cena, como texto. A obra foi inscrita por uma goiva em madeira e, depois, (trans)inscrita num suporte de papel, num gestual dançante do artista bento-gonçalvense, evidenciando a escrita sobre a escrita em dança, afixada num subjétil, camada sobre camada.

Neste artigo, relacionando-se com este estudo e sobrepondo-se como imagem nesse outro suporte (esse papel virtual que ainda não foi impresso), ela torna-se desarquivada da 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, possa vir a ser apenas um vestígio ou um rasto apagado.

Com isto, evidencia-se a possibilidade de desconstruir registos documentais discursivos relativos à escrita corporal em dança, entendendo a possibilidade de os direcionar não somente ao corpo, mas também aos variados elementos passíveis de compor um arquivo. A título de exemplo, a obra em dança acima mencionada (Figura 1), que é uma escrita produzida por um artista de dança no campo da visualidade, elenca a presença do corpo no seu fazer, mas, ao mesmo tempo, revela a ausência deste na sua grafia lançada a um subjétil.

Por meio da inscrição *Xilocoreo – grafo*, pode constatar-se que a noção de arquivo se evidencia e se torna necessária ao conter a impressão de um registo que se volta ao agora-passado. É uma grafia que se faz presente no futuro e se abre a outros diálogos, inseridos num jogo de significados que, embora geralmente herdados de uma tradição (corporal), se transpõem ao luto do que

Figura 01
Sem título (2017)

Nota: da série de gravuras *Xilocoreo – grafo* – de Edson Possamai, 2017, acervo do artista. CC BY-NC-ND

veio antes e respondem a um por-vir, excedendo quaisquer limites que *vêm-a-ser* impostos. Como elucida Derrida (2004):

> 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. (p. 14)

A desconstrução, ao descentralizar a centralidade condicionada à escrita e ultrapassar o conceito do entendimento de linguagem, possibilita estabelecer 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 & Greiner, 2012, p. 4)

Neste entendimento, pode-se compreender que o 'conceito' de dança está disposto ao transbordamento da linguagem. Em uma linguagem que se desvia da conceção linguística, conforme afirmam Katz e Greiner (2012), a dança não é língua; ela aproxima-se mais de

uma condição imagética. Daí surge a necessidade de propor distintas escritas sem a negação – talvez por meio da desconstrução.

Cabe ressaltar a permanência de uma certa rigidez em relação à inscrição em dança, dada a sua proximidade à condição iconográfica, sendo a presença do corpo uma visualidade rastreadora herdada de uma cultura eurocêntrica. Na cidade de Bento Gonçalves, também se percebe esse entendimento, pois, ao mergulhar na historicidade da dança local, por meio de arquivos, encontram-se registos alicerçados na linguagem fotográfica como condição iconográfica do corpo dançante.

Contudo, não seria a escrita (fonética) também uma condição iconográfica? Não cabe a este estudo ressaltar os motivos desse entendimento e os seus desdobramentos, mas torna-se coerente 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, ela faz-se necessária enquanto grafia numa proposta de arquivo. Nos registos arquivados, é convencional encontrar inscrições em linguagem fonética sobre e em dança. Assim sendo, a sua problemática evidencia-se quando a escrita é percebida apenas como um complemento representativo da fala, fixando-se nesse limite e, por conseguinte, no limite da linguagem aprisionado dentro do sistema hierárquico das oposições.

Contudo, a desconstrução propõe a quebra desses sistemas e permite trazer à luz outras inscrições, como sugere Derrida ao afirmar que "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).

É de sublinhar que o arquivo apresenta-se suscetível à inscrição; de certa forma, solicita a impressão – a perceção, a grafia –, como proposta de registo. Como Derrida indica, essa inscrição insere-se numa proposta de princípio arcôntico, que marca o luto político de escolhas.

03. Registos e heranças: o documentar arquivante do/no corpo

É importante perceber que a dança na contemporaneidade, vem-se transformando, criando outras relações, outras estéticas e outras formas de entendimento. Isto torna-se possível pelo facto de artistas mais recentes se proporem a transpor a sua herança para novos significados, distanciando-se da estagnação – sendo essa a responsabilidade do herdeiro (este é um termo que faz referância a Derrida, por isso foi utlizado no texto do artigo, sendo assim, se puderem mantê-lo, agradeço) – e direcionando-se ao movimento em abertura para o futuro, a um novo/outro herdeiro.

A dança conquistou o seu espaço como produção artística e desenvolvimento cultural nesta cidade através de festivais, de mostras, da criação de escolas especializadas na área e da criações de grupos de companhias que herdaram a dança através de um corpo arquivante, como sugere o pesquisador André Lepecki: "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)." (Lepecki, 2010, p. 38)[1]. Para Lepecki, o conceito de arquivo está direcionado ao corpo, com as suas memórias guardadas no campo fisiológico. Todavia, salienta-se que neste estudo, entende-se o corpo (seja ele de um dançarino ou não) também como outra possibilidade de arquivo e de escrita. Defende-se que o corpo pode fazer parte tanto do processo de arquivamento como constituir, ele próprio, uma forma de escrita. Neste estudo, reflete-se sobre uma escrita em dança que 'escape' e transcenda o corpo, por meio de vestígios que se permitam ser arquivados.

A herança corporal da dança na cidade de Bento Gonçalves, por exemplo, também resulta de uma escrita passada pela comunicação de um corpo a outro, por meio de técnicas e metodologias, em especial no contexto do ballet clássico. Deste modo, percebe-se que o arquivo,

1 "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)" (Tradução nossa).

em relação à dança, se consolidou quase exclusivamente nos corpos, no labor diário daqueles que utilizam essa escrita, herdando características de movimentos corporais rastreados daqueles que deixaram essa herança. Foster (2020) elucida a ideia de uma escrita que emerge a partir de encontros e 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 (creio que aqui não cabe o "onde", pois não se trata de um local específico) coexistem tempo, espaço e memória, é possível compreender essa existência no corpo que tem a dança como acontecimento, detendo a capacidade de registar memórias e heranças e, assim, também ser arquivo. As heranças prevalecem por meio dos diálogos corporais, em geral estabelecidos nos processos de ensino e aprendizagem, bem como na experimentação da fisicalidade, destinadas a novos herdeiros.

Apesar de o corpo ser regido por uma finitude enquanto existência física e condição biológica (mas em que arquivo não é?), o arquivo do/no corpo é suscetível a registos, à morte e ao luto, sendo o seu tempo e a sua existência regidos pelo por-vir. No corpo, também se arquivam inscrições de escritas textuais abertas a re-leituras. Nesse sentido, faz-se necessário evidenciar a noção de *texto* proposta por Derrida (1991b): "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" (p. 203). Esse texto pode ser lido em composições coreográficas re-apresentadas por bailarinos(as) bento-gonçalvenses que, inclusive, procuram, em algumas das suas composições, vestígios de uma cultura forjada pela imigração italiana. São textos que, por sua vez, se correlacionam com o transbordamento da linguagem da escrita, distanciando-se do seu aparente limite: a escrita gráfica. A ausência presente nos ditos vestígios propicia a projeção de outros significados para além da escrita fonética, ao remeter para uma origem não original e afastando-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 direcionar-nos e enclausurar-nos numa única ideia de texto e/ou escrita; mesmo quando se direciona a atenção às escritas em dança, esse pensamento tende a ter como premissa a aproximação de uma escritura do/no corpo. Por conseguinte, percebe-se que a ideia de coreografia, que primordialmente foi criada para escrever a dança pelo corpo, como uma tentativa de criar a escrita da dança que se propunha a unificar os movimentos dançados no que se intitulou de 'coreografia', não conseguiu capturar tudo o que pode ser dança. A coreo(grafia) poderia ser considerada como um vislumbre ao aproximar-se da escrita de uma partitura musical – que tem a função de (re)passar a sonoridade ao músico. A dança privilegiou-se da coreografia como uma outra possibilidade de escrita, uma escrita como forma de registro no corpo (do bailarino) como arquivo. Contudo, impõe-se sublinhar a fragilidade dessa proposta, seja pela finitude do corpo, seja pela questão de o arquivo no corpo ser efêmero, tendo em vista que o corpo se transforma, tem heranças, está sempre em movimento, agrega novos registos e por necessitar de uma certa dependência do outro, do que está por-vir como herdatário. Com isso, o arquivo pode ser transformado como registo na sua efemeridade cor-

poral, contendo novas inscrições que, por sua vez, permitem novas escritas.

Atualmente, a coreografia não é entendida apenas como um registo de movimentos ou de composição em dança, mas sim como parte integrante da dança, assim como a sua escrita. Entende-se que a coreografia não é desprovida do contexto cultural – pelo contrário, ela pode ser uma parte significante e comunicativa do corpo inserido na sua cultura. A coreografia pode aproximar-se mais de um enunciado de uma partitura ou de uma escrita da dança, mas deve-se atentar ao facto de que isso não implica que a coreo(grafia) teria uma contextualização reducionista, pois ela também traz consigo a história, as heranças e os vestígios.

É importante perceber outros laços culturais em que a escrita se insere, pois o que se herda está aberto a transformar-se e a ser transmitido. Contudo, é também necessário repousar a escrita e condicionál-a paara além do próprio suporte ao qual ela está condicionada e, com isso, lançá-la ao *vir-a-ser*, rompendo com os limites de uma escrita fonética, grafada, registada, morta, submissa a um suporte (de papel, por exemplo).

Em *Um ensaio aos homens dos pés descalços* (Figura 2), o coreógrafo inscreveu junto dos bailarinos uma escrita corporal, na qual a dança participa de uma herança sobre a qual ele foi responsabilizado em transcender. O herdeiro recebe com a sua herança a possibilidade de transformar – ou transbordar – o que herdou, direcionando-o para outras conjunturas. Caso contrário, não há novo significante e emerge uma estagnação comunicativa.

Pode registar-se uma escrita através de vivências

Figura 02
Um ensaio aos homens dos pés descalços (2017)

Nota: Fotografia do espetáculo *Um ensaio aos homens dos pés descalços*, 2017, da Cia A Trupe Dosquatro, acervo do autor.
CC BY-NC-ND

herdadas, de vestígios nos corpos por meio da dança. O corpo pode ser um arquivo em movimento que não contém equivalência verbal, mas, ao mesmo tempo, o corpo dança, vocaliza e grafa. Escreve. Ele é a memória comunicativa e está sujeito ao arquivo – ele é o arquivo, entendendo que a noção de arquivo também necessita de uma visão que regista ao por-vir. O corpo pode e faz corpo em meio a estruturas multidimensionais que vão além 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 compreender-se o corpo como um arquivo flamante com inscrições que, ao encontrar o *outro*, re-produzem ou re-conduzem a outra 'paisagem cultural' com outros herdos significativos – um corpo arquivo em movimento da *différance* que, com os vestígios, 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.

04. Inscrições – memórias – suportes: outras escritas

A inscrição da escrita da dança apresenta-se 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-o para fora de uma tradição estruturada num sistema binário com a superioridade da fala sobre a escrita, ou, aliás, de qualquer estrutura binária. Nesse sentido, a dança tem condição de equidade a partir dos suportes, os quais também não são fixos. Pelo contrário, os suportes são ampliados e distanciam-se do corpo humano. Amplia-se também o seu entendimento como visualidade de uma linguagem escrita dentro do campo imaginário (e impresso), pela sua capacidade de proporcionar as mais distintas escritas verbais (ou não verbais).

O arquivo constitui-se a partir da herança e dos vestígios, sendo a herança aquilo que resta do vestígio, que, por sua vez, nem sempre tem a 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 relevante que haja a possibilidade de repetição.

Nessa perspetiva, o subjétil apresenta-se, neste estudo, como um ponto de interligação entre a noção derridiana de arquivo e o conceito de 'documento de processo' de Cecília Salles. A autora afirma que:

> 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)

Assim, 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), percebem-se certas conexões com as escritas em dança 'deixadas' por artistas bento-gonçalvenses. Nesse 'novo-outro' documento como suporte, emergem outras possibilidades de escritas/registros que desestruturam a linearidade, apresentando movimento dentro da escrita. Este movimento gera outras narrativas e outras formas de escritas, como se a escrita tivesse vida própria, crian-

do outros textos.

O que se imprime marca-se, documenta-se e regista-se num presente que se torna um passado, com vista ao futuro, para um futuro de existência suscetível a novos significados rastreadores na tentativa de se afastar da morte e do esquecimento. Assim, a sua reimpressão ou reprodutibilidade (como possibilidade ou necessidade de cópias, cópias de cópias que indiscriminadamente perpetuam a sua existência) torna-se essencial para a sua atualização presentificada. Nesse sentido, Salles (2011) exemplifica o uso de novas tecnologias como suporte e arquivo, 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. (p. 25, grifo do autor)

Salles elucida sobre as formas de criação em arte e os mais variados registos e suportes usados por artistas no processo de criação de uma obra, o que ela define como 'documento de processo'. Neste sentido, é possível, desde já, 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 passíveis de impressão, são registos de memórias, contêm vestígios, dependem do arquivador e de um suporte e, acima de tudo, estão direcionados ao que vem, ao herdeiro, ao arqueólogo.

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

Nesta perspetiva, para Wilson e Ardui (2020), pode pensar-se que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confiam os seus saberes apenas em livros, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam os seus repertórios noutros ambientes de memória – por exemplo, nas suas práticas performáticas, como as danças afro-brasileiras ritualísticas. Nelas há um registo que 'grafa' e é transmitido ao por-vir, não apenas como uma linguagem verbal, mas também pelo corpo e pela sua oralidade – a exemplo dos Mestres Griôs, que são responsáveis em re-passar, dentro de uma coletividade[2], para a 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. Por outras palavras, de fé no não confiável. Não obstante, persistimos, pois o corpo preserva na possibilidade de entrar mais uma vez no passado." (Wilson & Ardui, 2020, p. 280). A respeito das memórias re-passadas por gerações, Canton (2009) elucida:

> 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. (p. 27)

Nesse contexto, a fala e a escrita tornam-se participantes no processo de coletividade da transmissão cultural, estando sujeitas a *vir-a-ser* texto. Elas vão ao encontro do arquivo, no sentido de imprimir a herança

2 "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." (Wilson & Ardui, 2020, p. 104).

*in*corporada ao passado com o intuito de promover um diálogo com o futuro, com a probabilidade de partir de uma escrita fonética que direciona para outra perspetiva, algo que transborda dessa escrita, sendo mais aberta e menos rígida. Assim, a escrita não se limita a ser apenas uma representação ou submissão da fala; ela se apresenta para o que virá, na expectativa de gerar novos significados, 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 os significantes do corpo, mas também de explorar o que fica inscrito e, principalmente, o que não está inscrito sobre a dança – o que se ausenta na presença física da inscrição escrita arquivada para fora do corpo. Esses vestígios encontram-se impressos como escrita fonética e fotográfica/imagética (res)guardados no museu[3] 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 telescrita, 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 além da tradição e, por meio do jogo da *différance*, amplia o campo das suas possibilidades, empregando outros entendimentos com o 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, atentamo-nos aos silêncios e espaços existentes nos textos inscritos e arquivados no museu da cidade de Bento Gonçalves, com a tentativa de expor a textualidade percetível nas lacunas inscritas, buscando revelar aquilo que ainda não foi dito: o que está 'dentro' – uma procura com o propósito de expor significados e vestígios arquivados por meio da desconstrução. Como afirma (Derrida, 1973): "Quando o suplemento cumpre o seu ofício e preenche a falha, não há mal." (p. 364).

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

O documento de processo também funciona como memória; são inscrições que 'falam' sobre os diversos registos do artista durante a sua pesquisa e criação. Trata-se de uma visão suscetível de evocar emoções a cada (re)leitura. "É o modo como um sistema ou fragmento de um sistema, que tinha as suas propriedades e o seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que está a adquirir a sua caracterização própria." (Salles, 2011, p. 109). Embora a autora sugira uma certa 'sistematização' no processo, ela aponta, ao mesmo tempo, para a emergência de um 'novo sistema'. A ação da força desconstrutora, na sua potencialidade ressignificante, permite descentralizar um sistema de signos pré-existentes:

> Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu

3 No processo de pesquisa sobre a história da dança bento-gonçalvense, foram encontrados no acervo do museu municipal diversos materiais, como cartazes, programas e fotografias de espetáculos, além de manuscritos sobre as montagens de espetáculos e croquis de figurinos. Também foram encontrados reportagens de jornais, convites e bilhetes destinados aos coreógrafos de professores, com agradecimentos, bem como alguns figurinos.

> 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 através 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 apegar-se apenas à fixidez do que foi ou do que permanece registado num suporte impresso ou escrito, mas sim à sua incompletude, ou seja, à sua possibilidade de desconstrução, na presença e ausência do que 'ficou' arquivado, no que não está escrito, mas que ali se encontra, nas possibilidades de interpretação. Nesse sentido, tanto o arquivo como o documento de processo estão abertos, em progressão, e ambos estão à espera de um futuro, sendo o suporte que recebe a marca uma de suas 'garantias'.

A escrita, por si já é carregada de potência, apresenta-se, está carregada de significados, e presentifica-se na experiência como acontecimento. Nesse sentido, a escrita sobre a escrita se anuncia como o re-experienciar, seja no ato da sua inscrição ou na sua leitura ao por-vir. Escrever 'em' dança e 'sobre' dança é potencializar duas vezes as suas vivências, pois ela ocorre como escrita e motiva textos que se re-apresentam em arquivo, rememorando, potencializando e até legitimando-se 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 ser re-vividos no futuro: uma escrita sobre escrita ao por-vir, rememorada quando esses arquivos se abrem.

Nesta perspetiva, 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, não está suscetível a uma rigidez, assim como o movimento da desconstrução em relação às inscrições da escrita. Dessa forma, esclarece-se que o pensamento derridiano não nega a escrita fonética, nem sugere que essa venha a ser excluída, mas alerta para a necessidade de ampliar as possibilidades de entendimento e significados 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, 2001, 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', com o intuito de desbordar as fronteiras da escrita. Assim, poder-se-ia entender a escrita fonética como quaisquer outras propostas de inscrições, sem restrições ou 'idealidade', mas sujeita ao transbordamento. Nessa perspetiva, para escrever em dança, sugere-se uma inscrição também em movimento, uma inscrição desbordada da ordem e da estruturalidade.

A escrita em dança *vem-a-ser* uma inscrição que, no seu acontecimento, cria rasto a partir de heranças, gerando *textos* que re-marcam uma página (ou este papel virtual), extrapolando o que seria o limite de uma inscrição amalgamada numa estrutura. A escrita em dança pode ser compreendida como uma inscrição com as suas diferenças, "o que se escreve *diferança* 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 congregar 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 regista 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, 2014, p. 65, grifo do autor). Uma experiência que permite a quem lê este *texto* também experienciar a dança por meio de grafias que fogem da forma: que não se *a*firmam como 'essência', mas, pelo contrário, distanciam-se 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(?). Ainda assim, essas outras inscrições propostas neste estudo revelam outros significados 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.

05. Espaçamentos (não)suscetíveis de finalização

Aparentemente, a marginalização da dança como fonte de informação é resultante de uma certa ausência de políticas públicas para o setor, que incentivem pesquisas e registos desse segmento cultural. Também há, aparentemente, uma omissão por parte dos próprios artistas da dança local em externar ou *a*presentar os seus arquivos pessoais à comunidade. Atualmente, é possível encontrar arquivos de apenas três artistas no museu público da cidade, o que abre espaço para outra reflexão: por que é que os artistas não fazem questão de registar ou salvaguardar as suas histórias e *a*presentá-las ao público em geral? Contam-se mais de sessenta anos desde o primeiro registo da dança cénica bento-gonçalvense e, ainda assim, pouco se sabe sobre a história da dança dessa comunidade e dos seus artistas.

A partir da noção de transbordamento da linguagem, a hipótese levantada neste estudo, de ponderar a escrita sobre a dança cénica na cidade de Bento Gonçalves como arquivo, foi alcançada por meio do transbordamento. A noção de arquivo permitiu evidenciar as possibilidades de inscrições da escrita em dança e *a*presentar um documento de processo, resguardando o percurso criativo da/na dança cénica desse município. Esse documento re-tem a restância de uma presença e ausência de vestígios 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 da aprendizagem de técnicas de dança. Destaca-se que o ballet clássico emergiu como género proeminente na constituição da dança cénica em Bento Gonçalves e ainda se mantém hegemónico, sendo 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 cénicas coreo(grafadas) a partir de memórias corporais herdadas, que não se estagnaram – ao contrário, se direcionaram para outros contextos.

Ao problematizar a relação entre a dança e a escrita, adentra-se num ponto de interligação de possibilidades de inscrições. Segundo Derrida, a escrita esteve por muito tempo em ostracismo em relação ao seu entendimento como linguagem. A abordagem derridiana sobrevem para romper com os limites impostos por um pensamento, propondo um transbordamento dessa linguagem por

meio da desconstrução. A dança, por sua vez, esteve sempre em movimento e suscetível às transformações culturais; o seu próprio entendimento tem-se transformado, aproximando-se do transbordamento, assim como a sua relação com a escrita e com as suas grafias.

É possível afirmar neste estudo que as escritas do/no corpo também foram registadas como arquivo por meio das coreo(grafias): composições de movimentos corpóreos que rementem 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-espaço, presença/ausência, ameaçador da memória que vem a insurgir o arquivo. Nesse contexto, registos sobre a história da dança bento-gonçalvense são relativamente recentes, datados do final dos anos 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 constitui-se a partir da herança, a qual se projeta como algo que resta dos vestígios e, por isso, é um testemunho da responsabilidade do que veio antes, do que veio pelo *outro*. Conforme Derrida (2004), o herdeiro torna-se responsável por manter a herança viva e manter vivo o *outro*, numa infidelidade que o obriga a não apenas usufruir de sua herança, mas a transcender o que recebeu e possibilitar novos significados, levando para além uma memória que sobrepesa o passado, destinando-o 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 cénica que vieram a transcender o corpo, inclusive nas produções cénicas convencionais – como espetáculos. As memórias lançam-se como inscrições em suportes ou subjéteis, possibilitando a desconstrução de certa convencionalidade da escrita. Nesse sentido, pode (re)afirmar-se o processo de progressão do herdeiro em relação à dança nesse município.

A noção de transbordamento da linguagem, proposta na desconstrução derridiana, permitiu refletir sobre 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 vestígios 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 e outra, com a possibilidade de serem utilizadas ao mesmo espaço/tempo.

Sendo assim, a inscrição nos textos, quase ágrafos, é presentificada neste 'papel virtual' como um arquivo de escritas que escapam e borram os limites da escrita fonética, projetamdo-se para além das fronteiras dessa linguagem. Contudo, essas inscrições são entendidas como a escrita da dança bento-gonçalvense, que também se configuram 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, torna-se um documento de processo que grafa e deixa ao por-vir inscrições inspiradoras do fazer dança, seja como produção artística ou como acontecimento.

As escritas em dança inscritas neste estudo aproximam-se, num primeiro olhar precípite, de uma inscrição iconográfica, mas que, com o alargamento da atenção e da compreensão do transbordamento da linguagem, verifica-se e se credita na sua *textualidade*. É uma possibilidade de escrita em dança que escapa os limites do próprio espaço ou do suporte no qual ela se encontra *a*condicionada – uma escrita que transborda as fronteiras de uma estruturalidade textual convencional. Como palavras grafadas num subjétil, essa escrita *é* imagem, mas também *é* escrita fonética, também *é* inscrição gráfica, também *é* vestígio, 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, *nem* aqui.

Agradecimentos

Agradecemos a Edson Rodrigo Possamai pela assistência na escrita, a Adelaide Sofia Diogo Martinho pelo apoio técnico e pela tradução, e a Consuelo Vallandro pela assistência técnica e revisão.

Conflitos de interesses

Os autores declaram não haver qualquer conflito de interesses.

Contribuições dos autores

Conceptualização, C.B. e V.Z.; Curadoria de dados, C.B. e V.Z.; Análise formal, C.B. e V.Z.; Aquisição de Financiamento, C.B.; Investigação, C.B.; Metodologia, C.B. e V.Z.; Administração do projeto, C.B. e V.Z.; Recursos, V.Z.; Supervisão, C.B. e V.Z.; Validação, V.Z.; Visualização, C.B. e V.Z.; Redação do rascunho original, C.B. e V.Z.; Redação – revisão e edição, C.B. e V.Z..

Financiamento

Bolsa de estudo CNPq.

Referências

Cunha, M., & Franck, C. (2004). *Dança: Nossos artífices* (1ª ed.). Movimento.

Canton, K. (2009). *Do moderno ao contemporâneo* (1ª ed.). WMF Martins Fontes.

Derrida, J. (1973). *Gramatologia* (1ª ed.). Perspectiva.

Derrida, J. (1991a). *Margens da filosofia* (1ª ed.). Papirus.

Derrida, J. (1991b). *Limited Inc* (1ª ed.). Papirus.

Derrida, J. (1998). *Enlouquecer o subjétil* (1ª ed.). Ateliê Editorial.

Derrida, J. (2001). *Posições* (1ª ed.). Autêntica.

Derrida, J. (2004). *A farmácia de Platão* (1ª ed.). Iluminuras.

Derrida, J. (2012). *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível* (1ª ed.). Ed. da UFSC.

Derrida, J. (2014). *Essa estranha instituição chamada literatura*: *Uma Entrevista Com Jacques Derrida* (1ª ed.). Editora UFMG.

Foster, S. L. (2020). O coreografando a história. In J. Bryan-Wilson & O. Ardui (Eds.), *Histórias da Dança: Antologia* (1ª ed., pp. 56-69). MASP.

Katz, H., & Greiner, C. (2012). Visualidade e imunização: O inframince do ver/ouvir a dança (PUC-SP). *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – Anda Comitê Dança e(m) Política* (pp. 1-13). https://proceedings.science/anda/anda-2012/trabalhos/visualidade-e-imunizacao-o-inframince-do-verouvir-a-danca?lang=pt-br

Lyons, J. (1987). *Linguagem e Linguística*: *Uma introdução* (1ª ed.). Guanabara Koogan S.A.

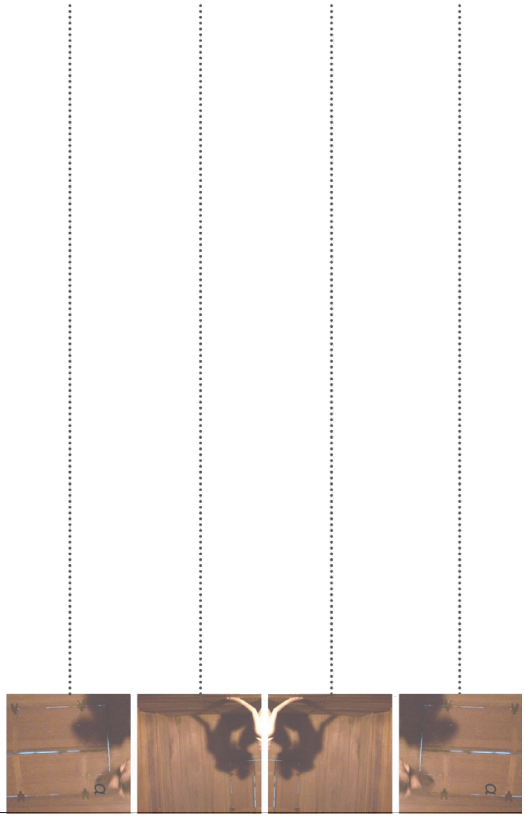
Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal, 42(2), 28–48.* https://doi.org/10.1017/S0149767700001029

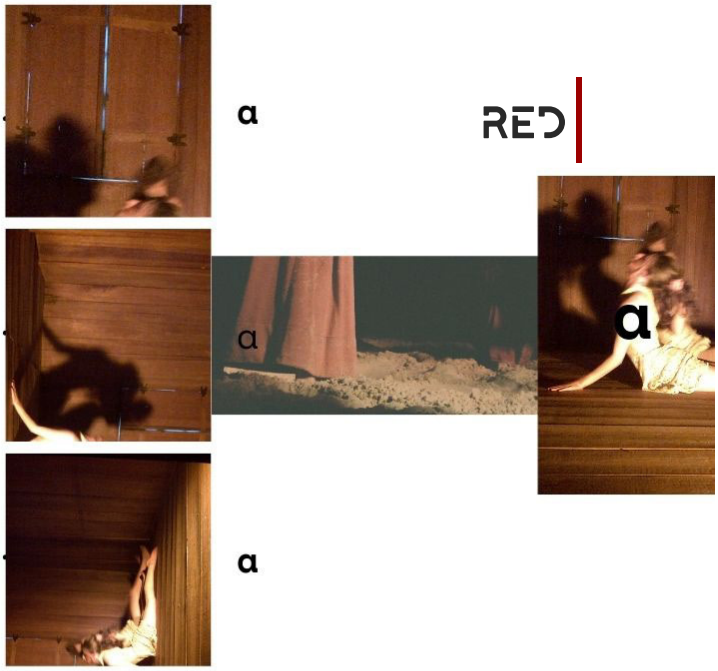
Rocha, T. (2016). *O que é dança contemporânea?*: *Uma aprendizagem e um livro de prazeres* (1ª ed.). Conexões Criativas.

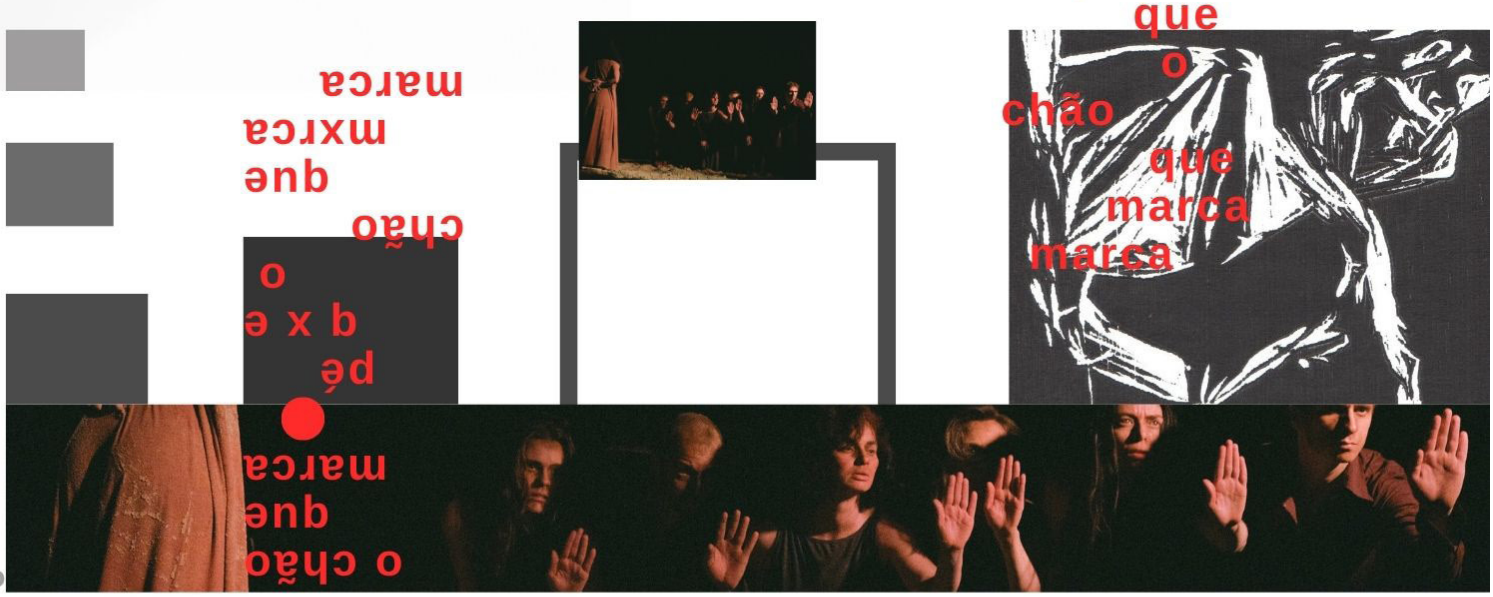
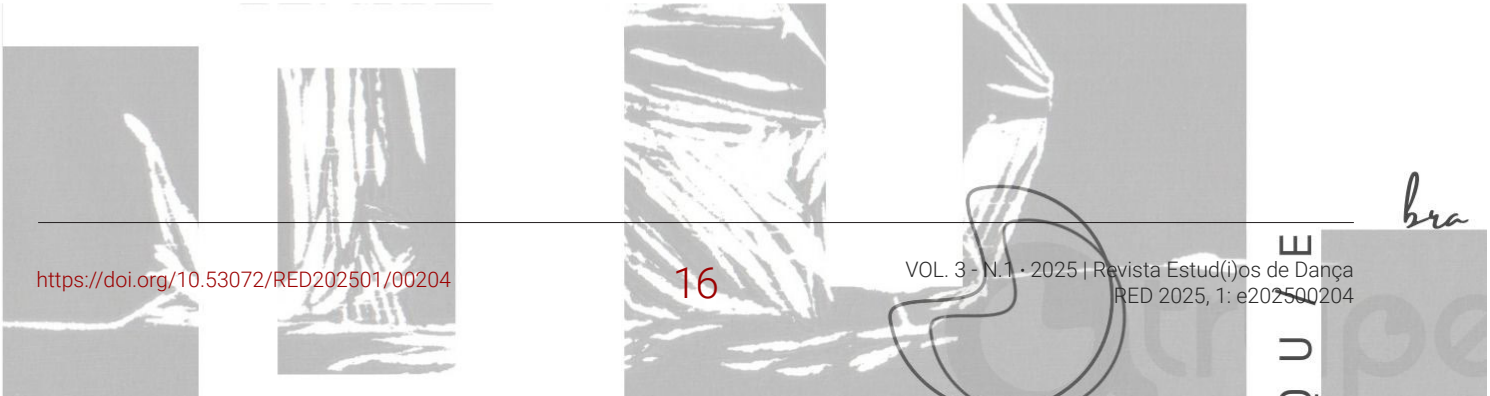
Salles, C. A. (2011). *Gesto inacabado: Processo de criação artística* (1ª ed.). Intermeios.

Siqueira, D. C. O. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (1ª ed.). Autores Associados.

Wilson, J. B., & Ardui, O. (2020). *Histórias da Dança: Antologia* (1ª ed.). MASP.




a
a
a
a


o chão
que marca
o
pé
que
o
chão
que
marca
marca
que
mxrca
chão
o
ə x b
pé
o chão
que
marca

temporais
temporais