



Transbordamentos da Linguagem: A Dança Cênica em Bento Gonçalves

Language Overflows: Scenic Dance in Bento Gonçalves

Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 14, N.º 2, 2024
DOI: 10.34639/rpea.v14i2.305
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Cristian Bernich

Universidade de Caxias do Sul, Brasil
c33danca@gmail.com

Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos

Universidade de Caxias do Sul, Brasil
vpgzeval@ucs.br

RESUMO

Este artigo investiga a problematização entre dança e escrita, tendo como objeto de estudo, a dança cênica na cidade de Bento Gonçalves e seus registros salvaguardados no museu municipal. Propõe-se também, uma reflexão sobre o entendimento de um possível *transbordamento da linguagem* ao explorar possibilidades acerca de diferentes propostas e modos de inscrições em escrita em dança cênica como *arquivo*. 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 como arquivo.

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

ABSTRACT

This article investigates the problematization between dance and writing, focusing on scenic dance in the city of Bento Gonçalves and its records preserved in the municipal museum. It also proposes a reflection on the understanding of a possible overflow of language by exploring possibilities regarding different proposals and modes of inscription in scenic dance writing as an archive. In its corpus, the study presents a set of reflections on language, dance, writing, and heritage with the aim of introducing other understandings about forms of inscription in dance writing and about dance as an archive.

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

1. Introdução

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 intercruzam suas vidas ao fazer dança¹ (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. Contudo, é necessário também compreender que a dança não está

¹ 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.

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 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.

2. Rastros e Registros

Ao voltar o 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-gonçalvese.

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.

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 Itália² 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

2 “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).

e bailarinos da sua escola de danças. Com o grupo, ela criava coreografias com movimentações e músicas que se distanciavam do balé 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 cênica³, 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. [...] 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

folclóricas⁴ 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, por exemplo, 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, 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 *Xílocoreo – grafo*, a qual expande a ideia de uma composição cênica de dança, entre outras

³ 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.

⁴ 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.

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-gonçalvese, 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 elucidada 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 transbor-

damento 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-gonçalvese (Museu do Imigrante), também são perceptíveis inscrições em linguagem fonética sobre e em dança; por isso, resalta-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.

3. 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)⁵. 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.

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

⁵ *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].

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-gonçalvese, 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-gonçalveses 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.

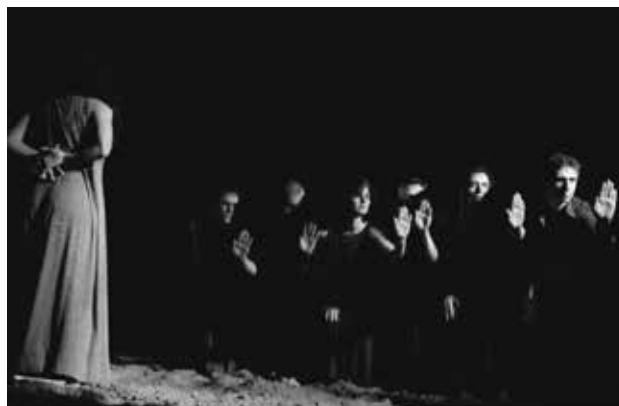


Figura 2 – Fotografia do espetáculo *Um ensaio aos homens dos pés descalços* (2017) da Cia A Trupe Dosquatro. Fonte: acervo do autor.

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).

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 conjun-
turas, caso contrário não há novo significante e
emerge uma estagnação comunicativa.

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, enten-
do 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 multidimensio-
nais que vão mais à frente dos entendimentos
desses corpos, quase como uma reproduzibili-
dade 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 encon-
trar o *outro*, re-produzem ou re-conduzem a ou-
tra ‘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.

4. *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 siste-

ma binário com a superioridade da fala sobre a
escrita, aliás, de qualquer estrutura binária. Nes-
se 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 tam-
bém 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 importe que
haja a possibilidade de repetição. Nessa perspec-
tiva, 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 ben-
to-gonçalveses. 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.

Nessa perspectiva, para Wilson (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 porvir, 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 coletividade, 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.” (Wilson, 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 trans-

missão 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 fica inscrito e (principalmente) do que não está inscrito sobre a dança 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 pensamen-

to 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.

A escrita por si já é carregada de potência, se apresenta, está carregada de significantes, se presentifica em sua experiência 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 memorando, 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 experiência de acontecimentos que se anunciam e poderão ou não serem re-vividos no futuro: uma escrita sobre escrita ao por-vir re-memorada 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, 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’, 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.

5. Espaçamentos (Não) Suscetíveis de Finalização

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 salvaguardar 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-gonçalvese – 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-gonçalvese 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-gonçalvese a novas conjunturas culturais.

A proposta de arquivo da dança bento-gonçalvese 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, le-

vando para além uma memória que sobrepõe o passado destinando a um *ver-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 subjêteis 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.

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.

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-gonçalvese 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.

Referências Bibliográficas

- Boucier, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Cunha, Morgada, Cecy Franck. *Dança: nossos artifices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- Canton, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.
- Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991a.
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991b.
- Derrida, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, 1998.

- Derrida, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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

