



André Lepecki > **Inscrever a dança**

Tradução comentada¹ de Sérgio Pereira Andrade >>
e Lidia Costa Lorangeira >>>

> Professor Associado e Diretor Associado do Department de Performance Studies, da Tisch School of the Arts, New York University (NYU). Doutor pela NYU, é autor de *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (2006) e de *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016). Coordenador editorial de vários livros, incluindo *Of the Presence of the Body* (2004), *Planes of Composition* (2009) e *Dance* (2012). Atua como curador e dramaturgista em diversos projetos de dança e de performance no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.

>> Artista e pesquisador de dança, performance e filosofia, Professor Adjunto do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, onde coordena o Laboratório de Crítica. É Doutor e Mestre em Filosofia pela PUC-Rio, Mestre em Artes Cênicas e Licenciado em Dança pela UFBA. Foi artista residente da *Fundación Lugar a Dudas* (COL) e *visiting scholar* do *Hemispheric Institute of Performance and Politics* e do *Department of Performance Studies*, NYU (EUA). Fundou e dirigiu, por nove anos, o Grupo CoMteMpu's (2005-2014), seguindo posteriormente com trabalhos artísticos em colaboração com Iara Sales e Tonlin Cheng.

>>> Artista da dança, pesquisadora e Professora Assistente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Doutoranda em Artes pela UERJ, Mestre em Ciência da Arte pela UFF, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA e Licenciada e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Trabalhou com vários coreógrafos, como Regina Miranda, Duda Maia, Luiz Mendonça, Andrea Jabor, e colaborou com a Lia Rodrigues Cia. De Danças por cinco anos, tendo participado da criação da Escola Livre de Danças da Maré.

Onde se encontram os limites entre corpo e texto, movimento e linguagem? Dentro da tradição histórica que moldou a modernidade ocidental, responder essa questão implica não apenas considerar a nova forma de arte da modernidade por excelência, a dança, mas diretamente nos confronta em dois componentes intersticialmente inscritos em muitas percepções e definições culturais de dança. Estou me referindo aos (quase espontâneos) paralelos que o hábito e a linguagem forjaram entre dança e escritura (como explicitamente manifestado em “coreo/grafar”) e entre dança e feminilidade (como explicitamente manifestado na percepção de dançar como uma ameaça à masculinidade². O entrelaçamento de dança, escritura e feminilidade na dança cênica ocidental, desde o período barroco, sugere que qualquer tentativa de definir os limites entre corpo e texto, entre movimento e linguagem, deve inevitavelmente começar com a identificação do terreno [*ground*] onde (o que é entendido como) dança e feminilidade colocam-se de pé. O problema de tal projeto, no entanto, é que logo descobre-se que esses são terrenos sem limites. A transmissão de significação, a passagem de movimento no tempo, a dissolução do corpo – todas propõem que distinções categóricas, unidades fechadas, fronteiras fortificadas sejam constituídas menos como mônadas que como circuitos de trocas, espaços de fricção, onde, como certa vez notou Gaston Bachelard (1969, p. 212), “a oposição formal recusa a manter-se calma”. Os espaços de fricção constituídos pelas tensões desassossegadas entre corpo e texto, movimento e linguagem indicam, precisamente, uma contiguidade ilimitada entre dança, escritura e feminilidade. Terreno partilhado: dança não pode ser imaginada sem escritura, ela não existe fora do espaço da escrita³, assim como dança não pode ser percebida sem a aparição (mesmo se por uma fantasmática negativa, por um

1 Para tensionar os limites ético-políticos que uma tradução engendra (como os problemas de teletransporte/transmissão, de fidelidade/traição e de original/cópia), nesta versão de *Inscrever a Dança* adicionamos alguns comentários (as N. dos T.) que imprimem novas interrupções no texto, ora buscando mediar o diálogo entre as proposições de Lepecki e outros autores, ora revisando referências e indicando rotas suplementares de leitura. Em especial, os comentários que tratam dos encontros teóricos entre André Lepecki e as heranças de John Langshaw Austin, Jacques Derrida e Karl Marx são desdobramentos da pesquisa de Sérgio Andrade, que transita entre filosofia, dança e performance. A emergência desses comentários remodela as discussões em debate no/pelo exercício da tradução, ao passo em que, enxertando novas camadas de leitura, sublinham a tradução como uma radical passagem ao outro. A performatividade desse gesto de traduzir alterando, de repetir com alteração, a própria *iterabilidade*, é também um dos temas caros que acompanha o pensamento desenvolvido por André Lepecki, como veremos a seguir. Registramos nosso caloroso agradecimento ao autor que, generosamente, permitiu e revisou esta tradução.

2 Sobre a ameaça da feminilidade no fazer da dança moderna, ver BURT, Ramsay. **The Male Dancer: Bodies, Spetacle, Sexualities**. New York: Routledge, 1995.

3 Barbara Browning (1995) opõe-se a essa proposição quando escreve que “a dança nega a escrita” no candomblé brasileiro e no vodu haitiano. Com a cautela que qualquer observação transcultural sempre exige, eu sugeriria que essa negação culturalmente específica da escritura como mencionada por Browning ainda propõe um interessante emparelhamento entre inscrição e dança. De acordo com Browning, no candomblé e no vodu, o terreno onde a dança toma seu lugar é previamente definido, e literalmente demarcado, como um espaço para a escritura. A dança ocupa o espaço da escritura e a apaga. Como Heidegger e Derrida nos lembram, colocar a escritura sob rasura ainda não é negar a escritura.

repúdio reacionário) do feminino. Se esse é o caso, então a questão emerge, selvaticamente, quase irracionalmente, certamente historicamente: poderiam ambas, escritura e feminilidade, acontecer sem dança? Poder-se-ia separar os tópicos que vinculam tal poderosa tríade sem trair a fundamentação ontológica pela qual cada um desses elementos encontra sua instância? Para responder essa desarrazoada questão, será necessário rastrear a história do intersticial: a inscrição insistente da escritura, da dança e da feminilidade uma sobre a outra. Pois é dentro das dobras, fendas e fissuras, como talhas de inscrição contínuas, que a dança faz suas aparições e encontra sua presença através de seus cúmplices mais íntimos: a escritura e a feminilidade.

O Lamento da Dança

Apesar da ênfase teórica sobre a desapareição e o rastro trazida pela desconstrução, a percepção da dança como uma arte de autoapagamento é contemporânea à fundação das teorias da dança que inauguraram tanto a coreografia moderna como os estudos de dança⁴. Jean-Georges Noverre, um dos fundadores da concepção moderna de coreografia, assim como daquilo que pode ser denominado como teoria da dança, lamentava em 1760 a posição subordinada da dança cênica em relação às outras artes, provocada pela materialidade específica da dança. Na primeira de suas *Lettres sur la Danse et les Ballets* [Cartas Sobre a Dança e Sobre os Balés], Noverre^A (1983, p. 10) identifica a materialidade da dança como efêmera e lastima sua evanescência nos seguintes termos: “por que os nomes dos *maîtres de ballets* são desconhecidos a nós? Porque esses tipos de trabalho duram apenas por um momento e são esquecidos tão logo imprimem sua produção”. A percepção de Noverre da dança como uma arte em autoapagamento ecoa vozes anteriores de mestres de dança, já virando a página dessa história para articular a possibilidade de dançar dentro do projeto romântico de modernidade. Thoinot Arbeau (1968, p. 15) escreve no final do século XVI: “No que se refere às danças ancestrais, tudo o que eu posso lhe dizer é que a passagem do tempo, a indolência do homem ou a dificuldade de descrevê-las nos roubou qualquer conhecimento delas”. Antes desse dilema, Arbeau proporá a escrita como mandamento arquivar⁵. Para Arbeau, a lamentável efemeridade da dança pode ser superada pela escrita, dançando o suplemento feliz.^B Porém, notemos como essa força arquivar não comanda apenas os corpos vivos, presentificando a dança, mas também os espíritos dos mortos. A narrativa de Arbeau começa pela proposição de como o enlace

4 Por coreografia moderna, quero dizer aqui as formas de dança que emergiram com e ao longo da modernidade e não o estilo de dança desenvolvido no início das décadas do século XX conhecidas como dança moderna. Mark Franko (1986, p. 2) também nota como “os sistemas ocidentais de teatralidade cinética,” mesmo os contemporâneas, são fundamentados sobre a coreografia renascentista. A consequência radical de tal compreensão é que coreografia participa plenamente, e é impensável sem, o projeto da modernidade. Para a discussão do projeto da coreografia como intrínseca à constituição da prática da modernidade ver: FOSTER, Susan. *Choreography and Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

5 Em referência a DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Tradução: Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 1.

entre a masculinidade e a lei é a primeira condição para a re/presentação da dança num corpo pronto para ser preenchido com os passos dos mortos. Seu interlocutor e estudante, o jovem advogado Capriol, responde à lamentação de Arbeau (1968, p. 15), apelando: “Não permita que isso [a desapareção da dança] aconteça, Monsieur Arbeau, uma vez que é de seu poder impedi-la. Marque essas coisas por escrito para possibilitar-me aprender esta arte e, ao fazê-lo, você parecerá estar junto aos companheiros de sua juventude”. Colocando-se diante da dança, escrita emerge com a função dupla: ela torna o corpo do dançarino um veículo para o intercâmbio temporal; ela cura o embaraçoso dilema da dança de sempre perder-se assim que performada. No diálogo homosocial retratado no livro de Arbeau, essa dupla função da escrita lança a dança como indisciplinada, tonta, escorregadia – os atributos negativos de que a feminilidade é acusada. No entanto, a *Orchesografia* (literalmente, a escritura do movimento) de Arbeau ainda demonstra a confiança numa simetria semiótica entre o escrever e o dançar que garante um não problemático tráfico de um para outro. Essa confiança não duraria muito.

O uso de Noverre da escrita difere do de Arbeau, no sentido que Noverre acredita firmemente no aspecto excessivo do dançar como aquele que nunca poderia ser apreendido, nem fixado pela notação. Assim, suas cartas inauguram a escrita como performance enlutada dentro da imaginação coreográfica – uma performance em que a escritura anuncia e indica o inapreensível excesso da dança. A intuição de notação de Noverre acredita ainda que a escritura inaugura toda uma nova relação entre inscrição e dança, texto e *embodiment*. Jean-Noël Laurenti notou como o projeto de Noverre se diferiu radicalmente dos métodos anteriores de notação-dança (os quais Noverre também criticou duramente). Os primeiros acadêmicos franceses estavam comprometidos com o método de notação de Raoul-Auger Feuillet, sistematizado no seu influente *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs* (primeira publicação em 1699). Com esse código de notação, danças poderiam ser criadas sem a presença de um corpo em movimento. Laurenti descreve como, no século XVII,

[...] os mestres de dança da cidade estão fechados em suas salas com papel, escrivainha, ‘casos matemáticos etc’, como se para uma prova escrita; eles compõem coreografias [...] que são enviadas para Paris para serem julgadas e classificadas pela Academia; só posteriormente vem o teste prático ou a ‘execução’. (LAURENTI, 1994, p. 86)

A inscrição precedia o dançar; o espaço da escritura prefacia a performance dos passos. Aliás, ambos, notação e passos, eram harmonizados dentro do espaço luminoso planejado da racionalização cartesiana, manifestada no geometrismo linear e na percepção do corpo como uma máquina⁶. Laurenti localiza a unidade por trás do desenvolvimento da notação de dança mais como um projeto político que um triste lamento: a escritura não somente

6 Para uma discussão sobre as visões de Descartes do corpo como máquina, cf.: CHENE, Dennis de. *Spirits and Clocks: Machine and Organism in Descartes*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

permitia a centralização do poder com o qual a Academia Real “substitui o privilégio das corporações”; ela também permitiu a “imposição da influência francesa [...] sobre nações estrangeiras” (LAURENTI, 1994, p. 82), por meio do manual de dança. Pode-se dizer que esse projeto político é predicado pelo desenvolvimento da estrutura arquivada de comando em resposta ao ontológico entendimento de dança como uma lamentável arte que não se guarda e nem pode ser lembrada⁷.

Tal estrutura de esquecimento atribuída à dança terá um enorme impacto sobre a genderização da dança como uma forma de arte dentro do projeto disciplinar da modernidade. O esquecimento irá formatar o entendimento e a percepção do que constitui a presença da dança. Ainda de acordo com Laurenti, a crítica de Noverre sobre os métodos de notação de Feuillet sinaliza pela primeira vez nos escritos de dança a identificação de um problema central na ontologia da dança: aquela de uma presença que ontologicamente resiste e escapa desses limites de codificação e de inscrição como a prisão temporal tenta impor. Laurenti resume a atitude de Noverre invocando a posição do coreógrafo diante do problema da efemeridade da dança, da presença fugidia da dança do campo de representação. De acordo com Laurenti (1994, p. 86), o problema da materialidade da dança para Noverre pode ser resumido da seguinte maneira: “como pode a presença do objeto ser recuperada através daquilo que o decompõe?” Essa se torna a questão fundamental para a dança, o paradoxo da dança, sua maldição. A partir do momento que a questão da presença da dança começou a ser formulada como perda e paradoxo temporal, a dança foi transformada em espectrologia [*hauntology*] e taxidermia – e a coreografia foi convertida em luto.

Jean Georges Noverre anuncia a formação de um terreno perceptual e ontolinguístico onde dançar e escrever, corpo e texto começam a desprender e a distanciar um do outro⁸. Como Susan Foster (1996, p. 234) escreve,

[...] mesmo o pensamento interpretado como linguagem no pensamento Iluminista, os gestos do corpo começam a significar aquilo que não pode ser falado. Essa regra única para o gesto prepara o modo para uma completa separação entre dança e texto que ocorre no início das primeiras décadas do século XIX.

7 Sobre o livro como extensão da academia como a estrutura de comando, cf.: HOLLIER, Denis. **Against Architecture**: The Writings of Georges Bataille, Tradução: Betsy Wing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

8 Mark Franko observa como no final do século XVI na França, “coreografia era frequentemente comparada a, e de fato forçada a sugerir, um texto escrito,” e como “o corpo – dentro de suas próprias apresentações como uma entidade espetacular – era também identificado como uma entidade textual.” Cf. FRANKO, Mark. **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 15. Essa simetria entre texto e corpo vai sustentar uma gradual transformação. Susan Leigh Foster escreve que em meados do século XVIII na França, “O humanismo iluminista onera o corpo com uma nova e distinta função expressiva e também especifica uma nova relação entre escrita e dança.” Se, em meados do século XVII, a dança e a escrita são articuladas como “formas de inscrição... igualmente capazes de articulação” na época de Noverre, “palavras e movimentos, cada qual formando um vocabulário específico de linguagem, são apreendidos como únicos na suas habilidades expressivas... as mensagens dos movimentos apelam ao coração e à alma de uma maneira que as palavras não conseguem.” Cf. FOSTER, Susan Leigh. **Textual Evidences**. In: GOELLNER, Ellen W. & MURPHY, Jacqueline Shea. **Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, p. 234.

Essa distância, essa inserção de fronteiras, imediatamente configurou um problema para escrever sobre dança. Por um lado, a separação de disciplinas segue e indica o projeto de modernidade em desdobramento até então, antecipando a autorreferencialidade típica da estética do modernismo. Por outro lado, o distanciamento e a divisão são precisamente o que permite a percepção da dança como arte em excesso. Esse excesso é associado à posição indisciplinada da dança diante do tempo e da memória, a presença da dança como um afastamento da visibilidade aprisionadora. Uma vez que a simetria entre escritura e dança é minada, a efemeridade da dança começa a colocar o problema da presença da dança. A presença da dança como um movimento que escapa à escritura é problemática porque perturba o projeto de regulação e registro da dança. Assim, de uma percepção da dança como tradução não problemática de códigos para passos, e de passos para o código outra vez (uma pacífica simetria entre inscrição e dança que caracteriza, como vimos, a percepção de Arbeau e Feuillet), chegamos, com Noverre, a um entendimento de dança como presença elusiva, dança como rastro fugaz de um sempre irre recuperável, nunca plenamente traduzível movimento: nem em notação, nem em escritura. A inscrição falha no teste de um novo regime de percepção que anuncia e persegue um novo terreno ontológico para a presença do corpo dançante. Nesse novo regime visual e nesse novo terreno metafísico, o que testa tanto a visão quanto a inscrição nos seus limites é a presença: presença desdobrada como um modo de ser cuja temporalidade escapa ao controle escópico, presença como assombrada pela invisibilidade, presença como condenação à ausência.

Aqui, movimento começa a partilhar algumas características de presença: movimento é aquilo que se torna cada vez mais invisível, elusivo, preenchido com lacunas, pontos cegos, regiões nebulosas⁹. Sobretudo, o movimento desaparece, ele marca passagem do tempo. Movimento é ao mesmo tempo signo e sintoma que toda presença é assombrada pelo desaparecimento e ausência. Esse pisar em invisibilidade tanto no movimento e na presença gera um novo nervosismo dentro do projeto de escrever danças e escrever sobre danças. Pierre Rameau, algumas décadas anteriores à publicação das *Cartas* de Noverre, escreve um manual em que esse novo regime de percepção está claramente amarrado com um modelo de corpo descrito por Francis Barker como essencialmente moderno¹⁰. *Dancing Master* (1725) de Rameau é estruturado em torno de uma fragmentação sistêmica, cartesiana tanto para o corpo quanto para o movimento em seus componentes mais minuciosos. O livro é dividido em várias pequenas seções com títulos tais como “Da Maneira de Segurar o Corpo”, “Da Maneira de Tirar o Chapéu e Colocá-lo Novamente”, “Um Discurso Sobre os Braços e a

9 Siegfried Giedion escreve sobre o século XVII como o fundador inicial de “uma nova ideia do mundo baseada no movimento.” Cf. GIEDION, Siegfried. **Mechanization Takes Command**. Nova York: Norton, 1975, p. 16. Recentemente, Jonathan Crary analisou o papel da atenção na escavação desse mundo absolutamente inscrito em movimento. Cf. CRARY, Jonathan. **Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

10 BARKER, Francis. **The Tremulous Private Body: Essays in Subjection**. Nova York: Methuen, 1984.

Importância de Saber como Movê-los Graciosamente”, “Sobre a Maneira de Mover o Pulso” e assim por diante. Apesar do detalhe na escrita e da quebra dos movimentos em gestos, passos e partes do corpo, o livro de Rameau já indica uma desconfiança bastante reveladora quanto à capacidade da escrita para transmitir movimento. Ilustrando novas posturas assimétricas da escrita diante do corpo dançante, Rameau inclui no seu livro dezenas de desenhos, acompanhando cada seção detalhada. Ele justifica a inclusão dos desenhos argumentando que “o olho, que é o espelho da alma, dará mais força aos meus poderes [escritos] de expressão, proporcionando ao leitor a explicação clara que eu desejo dar a ele” (RAMEAU, 1970, p. 9). A clareza poderia apenas chegar com a suplementação da escritura com a imagem do corpo. O que é verdadeiramente revelador da mudança do regime perceptual e da verdade ontológica na simetria entre escritura e movimento é o que, para Rameau, nem mesmo o “espelho da alma” é um veículo tão transparente para maior clareza. Em algumas páginas no texto, Rameau tem um momento de hesitação, uma explosão nervosa de dúvida na crise em curso da representação (a qual ele é ao mesmo tempo vítima e agente). Rameau desconfia de seus desenhos; ele não se satisfaz com os seus valores de verdade. Assim, sua decisão de publicar os desenhos ao longo do texto só acontece depois que o autor “o submeteu para a crítica das mais habilidosas pessoas tanto da dança quanto do desenho”, e recebeu delas a garantia que “nas suas opiniões, eles estão desenhados corretamente de acordo com a norma, ambos em relação ao corpo e a possibilidade de mover-se com facilidade nos diferentes *pas*” (RAMEAU, 1970, p. 116). Para o professor de dança, confrontado com a natureza defeituosa tanto da escrita quanto da ilustração de transmitir movimento, nada menos que um plebiscito para garantir a estabilidade da representação diante do corpo fugaz, movendo-se em direção ao seu próprio apagamento.

O livro *Dancing Master* de Rameau, pairando entre a inadequação da linguagem e a inexatidão da visão, anuncia a compreensão de Peggy Phelan (1993, p. 6) de que “a escritura re-marca o buraco no significante, a inabilidade de transmitir o sentido precisamente. A intimidade entre a linguagem do discurso e a linguagem da visão estende-se para suas mútuas impossibilidades.” Meu ponto é que a identificação de uma intimidade entre a inabilidade da linguagem do discurso e a inabilidade da linguagem da visão, suas coimpossibilidades isomórficas, aponta para o delineamento de uma novo regime ontolinguístico de sensibilidade que funde movimento e presença como ausência. Diante de uma presença ausente e de um movimento ausente, o problema que a dança coloca diante da escritura é de como o movimento e as palavras podem ser aprisionados. A dança nos confronta com a impossibilidade de tal projeto. A percepção dessa dupla falta é o que motiva a energia fúnebre por trás da dança. O luto é o estado psíquico resultante, advindo da dificuldade de reconhecimento de como a presença escorrega ou escorregará para a ausência, não importa quanto esforço, amor, raiva, caetexia nós investirmos e projetarmos em direção ao objeto ou ideal

amado¹¹. Todo o dispositivo epistêmico-tecnológico (incluindo os mais recentes desenvolvimentos em inscrição de dança, desde o *Labanotation* até as tecnologias de captura de movimento), manipulado pelo colapso da tecnologia como arquivo, desenvolve-se da força de luto que o movimento como presença e a presença como ausência propõem.

Para resumir minhas questões até agora: o final do século XVIII configurou as condições de possibilidade para um entendimento de movimento isomórfico com um entendimento de presença como invisível, fugaz – presença como condenação ao desaparecimento. Essa presença passageira como aquilo que não vai ficar parado tem informado o enquadramento da visibilidade da dança desde sempre – a constituição de si da dança como uma força-campo de ausência-presença, um campo carregado com um lamento beirando o luto. O lamento fúnebre emerge no momento em que escritura e dança tornam-se inextricavelmente limite uma da outra, não por uma pacífica simetria entre palavra e movimento, mas pelo sentido de um recém-descoberto distanciamento de cada uma. É um distanciamento de vinculação tal que provoca e necessita o dançar a continuar construindo pontes em direção à escritura e a escritura em construir pontes em direção à dança. Irei agora discutir como esse distanciamento e essa construção de pontes performa dança como uma presença assombradora do feminino.

Fotologia

É nesse senso específico de luto, de um entendimento da necessidade da falta na visão e do *gap* entre dança e escritura, iniciado pela dança como performance da ausência-presença, que o lamento de Noverre é central para a teoria da dança moderna. A energia fúnebre de Noverre tanto delimitou o campo epistêmico da teoria da dança, assim como alimentou nos dias de hoje o projeto epistemológico dos estudos de dança como fotologia^{12 C} – o qual visionou a escritura de dança como um interminável esforço de contrariar o autoapagamento da dança. Note como o lamento de Noverre ressurgiu, quase literalmente, na escrita da influente crítica de dança americana Marcia Siegel (1985, p. xv) quando ela afirma, cento e vinte anos depois de Noverre, que “[dança] não dura o tempo suficiente para tornar-se respeitável ou respeitada. A sua efemeridade é confundida como trivialidade”. Entre as afirmações de Siegel e de Noverre, todo o projeto da teoria da dança pode ser resumido da seguinte maneira: a dança desaparece; ela não “dura” [*it does not stay around*] (tal é a infeliz condição de sua materialidade); portanto, o pesquisador de dança, o teórico, o crítico, deve trabalhar contra a materialidade da dança pela fixação da dança; assim, a documentação (se escrita descritiva, notação de

11 FREUD, Sigmund. Mourning and Melancholia. STRACHEY, James (ed.). In: **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**. Tradução: Anna Freud, Alis Strachey e Alan Tyson. Londres: Hogarth, 1966, pp. 14-255.

12 Jacques Derrida identifica todo o projeto da metafísica ocidental como uma fotologia ou ciência da luz. Cf. DERRIDA, Jacques. Force and Signification. In: _____, **Writing and Difference**. Tradução: Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, p. 1978, p. 27. Ver abaixo como os estudos de dança andam lado a lado com a fotologia.

movimento, filmagem) dá à dança a defesa que ela precisa contra a acusação de nunca permanecer [*sticking around*], de ser trivial demais, de constantemente sair de si, de *ser* solta [*loose*]. Para fazer a dança “durar” por mais tempo, “para impedir a extinção da dança de ontem,”¹³ a teoria da dança fundou seu modelo na mais alta aspiração da fotologia: a iluminação e a captura da presença para o bem da História. A esperança de tal modelo seria que a documentação de danças “corrigiria” ou “curaria” a materialidade falha da dança. O projeto fotológico sujeita a dança à estrutura arquivada de comando.

O historiador da dança Mark Franko (1995) comentou sobre como a resposta documental da ontológica recolocação da dança como efêmera estabeleceu um impasse epistemológico na teoria da dança¹⁴. Franko não sustenta a noção da materialidade da dança como efêmera, mas, sim, a percepção da efemeridade como uma falta, em necessidade do suplemento de documentação. O que ele critica é a tradição nos estudos de dança que vê a materialidade da dança como efemeridade tal como algo que precisa ser combatido. Franko argumenta que o privilegiamento da documentação para assegurar a presença da dança tem historicamente relegado tanto a dança quanto a teoria da dança a um aparentemente desesperançoso a-histórico, ateorético e apolítico reino (FRANKO, 1995). Franko observa, contudo, que recentemente essa mesma “efemeridade da dança” que lançou o afã documental tem sofrido uma significativa transformação epistemológica dentro dos estudos de dança. De um sintoma de inferioridade estética que deve ser “corrigido”, o autoapagamento da dança tem sido recentemente reformulado como um poderoso tropo para novas intervenções teóricas (assim como performativas) em dança e em escritas sobre dança, para além da tradição documental. Comentando sobre essa mudança epistemológica, Franko afirma: “a mudança de posição [*cast*] da dança tem que agradecer à desconstrução” (1995, p. 206). Para Franko, a dívida da dança (e dos estudos de dança) à desconstrução se encontra primeiramente na noção derridiana de “rastro”.

Eu diria que a radical reavaliação de Jacques Derrida do problema da materialidade e da questão da presença na metafísica ocidental é de relevância para repensar a relação entre dança e escritura em dois aspectos fundamentais: na proposição de Derrida do “conceito” de “rastro”¹⁵, e na suas investigações sobre a “questão da mulher” nos escritos de Friedrich Nietzsche. (Isto é, sobre as relações instáveis entre escritura e feminilidade, e dança

13 Ibid., xv.

14 Cf. FRANKO, Mark. **Dancing Modernism/ Performing Politics**. Bloomington: Indiana University Press, 1995. Peggy Phelan faz um argumento paralelo no tocante à performance em geral: “A teoria da performance e o criticismo têm tendido a responder à perda do objeto adaptando um método essencialmente conservador e de conservação.” Cf. PHELAN, Peggy. **Mourning Sex: Performing Public Memories**. Nova York: Routledge, 1997, p. 3.

15 Ambos “conceito” e “rastro” precisam ser colocados sob rasura aqui. Derrida explica como “rastro” não é um conceito, mas um “pensamento,” como rastro é aquilo que escapa ao binarismo mas também permite o binarismo tornar-se operacional “com base em nada.” Contudo, por uma questão de inteligibilidade, eu seguirei o uso estratégico e provisório de Spivak da palavra “conceito” quando aplicada ao rastro derridiano. Cf. DERRIDA, Jacques. *Freud and the Scene of Writing*, in **Writing and Difference**; e SPIVAK, Gayatri. *Translator’s Preface*, in DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Tradução: Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

e feminilidade). As noções de Derrida de rastro e *différance* forneceram aos estudos de dança as ferramentas teóricas necessárias para se engajar na crítica das reivindicações epistemológicas da tradição documental. Ironicamente, o único texto de Derrida que especificamente é endereçado à dança marca os próprios limites de sua contribuição à teoria da dança.^D Eu irei esboçar brevemente a crítica de Derrida à metafísica nos aspectos mais relevantes da presente discussão, pois foi a crítica de Derrida que estabeleceu a mudança paradigmática de Mark Franko, identificada como responsável pela mudança de posicionamento da dança. Além disso, é através de Derrida que o espectro da feminilidade reaparece na cena, para complicar igualmente a escritura e a possibilidade de dançar.

Se concordarmos com a afirmação de Gayatri Spivak (1976, p. xxi) de que, para Derrida, a palavra metafísica é nada mais que uma “sigla para qualquer ciência da presença”, então nós poderíamos dizer que a crítica da metafísica clássica de Derrida é um esforço para liberar a filosofia do fardo da presença no/como o centro da filosofia em si. Não vamos esquecer que, para Derrida (1978, p. 279), toda a história da metafísica, que ele identifica com a “história do ocidente”, sempre esteve estruturada ao redor de um centro: a de “Ser como presença em todos os sentidos da palavra.” Ele nota como todos os nomes atribuídos a esse centro (desde *eidos* a *ousia*, de homem a deus) designa “uma presença invariável.” (DERRIDA, 1978, p. 279). É apenas com Nietzsche, Freud e Heidegger que presença como Verdade, presença como Sujeito e presença como Ser, respectivamente, são descentradas.

Contudo, tão revolucionários quanto foram esses “destruidores” da metafísica, suas tarefas não eram, de acordo com Derrida, plenamente levadas ao limite¹⁶. Para resumir um argumento extenso, Derrida critica Heidegger por seu anseio por um Ser teológico e sua nostalgia por um significado transcendental ao qual todos os significantes se referem. Ele radicaliza o conceito de Nietzsche do signo usando o modelo saussuriano, indisponível para Nietzsche, a fim de promover o que Spivak (1976, p. xxix) chama de “desfazimento de opostos” de Nietzsche. Criticando Freud, Derrida invoca o problema da presença na psicanálise. Derrida argumenta que, assim que concebemos um sujeito consciente ou inconsciente, tal como Freud o fez, nós estamos imediatamente localizando no/como cerne [*core*] do nosso discurso uma substância, um centro, portanto uma presença¹⁷. Para Derrida, a fim de criticar plenamente a metafísica, para escapar à sua economia e seu discurso circulando sempre em torno da presença, deve-se dar mais um passo. Esse passo é o do desaparecimento, do (auto)apagamento, o que quer dizer, o passo do *rastro*¹⁸. Derrida escreve: “o rastro é o apagamento do indivíduo em si [self-hood], da própria presença, e é constituído pela ameaça ou angústia de sua desapareição

16 DERRIDA, Jacques. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: _____. **Writing and Difference**, 1978, p. 280.

17 DERRIDA, **Writing and Difference**, 1978, passim.

18 Um termo que, em francês, [*le trace*] já denota o desaparecimento e a remanescência do movimento; ele também significa “pegada” assim como “pista.”

irremediável, da desaparecimento da sua desaparecimento.”¹⁹ Esse apagamento “da própria presença”, constituído por uma “desaparecimento irremediável”, tem exercido influência para o campo dos estudos da performance e da dança.

Mark Franko (1995, p. 206) afirma que a “efemeridade-como-desaparecimento (da dança) é um sinônimo do rastro derridiano”. A formulação de Franko ecoa o que a teórica da performance Peggy Phelan (1993) já havia definido como a “ontologia da performance”: a qual, “maniacamente carregada de presente”, anuncia-se no exato momento em que a presença mergulha na desaparecimento. Os escritos de Rivière, Franko e Phelan sobre o corpo que performa, dança, geram algo diferente do descontentamento ou do desejo de documentar porque reconhecem, sem lamento, o rastreamento efêmero do dançar. Por enfatizar o apagamento como/na origem do discurso, e por remover a presença como pré-requisito para o “conhecimento”, os seus (diferentes) usos do que poderia ser definido como um rastro derridiano emerge como aquilo que permite a possibilidade de escrever com (em oposição a ‘contra’) a efemeridade.^E

O aspecto “escorregadio” do rastro, derivado da “estrutura do signo saussuriano assim como de nossa psique” (SPIVAK, 1976, p. xxxix) compromete o (heurístico) peso da presença. O rastro está sempre já referindo um elemento significante a outro conjunto de rastros de rastros, outras ausências de ausências. Essa dinâmica do rastro ao longo de um contínuo significante permite teorias de dança (e de performance em geral) a libertarem-se da ligação visual que as tem, tradicionalmente, acompanhado. Os estudos de dança não precisam mais servir só aos olhos. Como Mark Franko (1995, p. xiii) sugere, “a complexidade depende de perguntar o quanto de dança [...] materializa-se como visível ou poderia ser entendida somente em termos visuais.” Eu já discuti como o propósito dessa ligação visual é isomórfico com a ansiedade de Noverre: para barrar o autoapagamento da dança através da documentação. Com Derrida, podemos identificar as dinâmicas de tal ligação como uma reprodução mimética da cegueira no cerne da metafísica em si. A ênfase de Derrida na desaparecimento, no apagamento, nos espectros, não apenas desloca a presença do centro da filosofia; ela reformula a própria base sensorial da filosofia. Derrida (1978, p. 27) identifica a ligação metafísica à presença como um desejo de fazer a presença sempre visível: “toda a história de nossa filosofia [ocidental] é uma fotologia, o nome dado à história ou tratado da luz.” Por isso, metafísica pode apenas oferecer à teoria da dança uma interminável descrição daquilo que “aconteceu no palco”; isso assegura a presença da dança, a mantém fixada dentro de certa visibilidade. Note como presença, descrição e fotologia colapsam na seguinte passagem, onde a escrita sobre dança está totalmente ligada à presença de um corpo escópico: “Nenhum dos dispositivos documentais presentemente em uso é tão acessível, tão altamente desenvolvido, ou tão confiável quanto a boa-crítica-local da dança” (SIEGEL, 1985, p. xv). Com Derrida, os estudos de dança podem abandonar essa mórbida fotologia.

O que significa escrever com dança? O que acontece com a distinção do corpo e do texto uma vez que se critica a putativa distinção entre escritura e dança? A crítica metafísica de Derrida, como “qualquer ciência da presença”, aponta uma possível resposta para essas questões, enquanto ela ilumina as dinâmicas do mandamento propulsor do projeto da documentação. Documentação trabalha contra o rastro, pois ela insiste na centralidade da presença. Uma vez que se aplica esse princípio à escrita sobre danças, a ironia emerge justamente no esforço documental para fixar a dança que trai a promessa e a esperança material da dança. Documentação, em sua obsessiva descrição-óptica, retira a dança do fluxo de sua própria materialidade. Tudo o que documentação fornece é um corpo rígido [*stiff body*]. A noção de Derrida de escritura como diferença oferece aos estudos de dança um conjunto de “signos” tão esquivos quanto aqueles passos de dança aos quais eles se referem. Ambas escritura e dança mergulham na efemeridade. Com Derrida, a dança finalmente encontra uma forma de escritura que está em harmonia com o atual status ontológico da dança. Talvez, não desde o século XVII, a harmonização entre escritura e dança tenha tido um modelo tão completo. O retorno à simetria deriva do reconhecimento que ambos, escrever e dançar, estão envolvidos no mesmo movimento do rastro: aquele que estará sempre já passado no momento de sua aparição.

Presença

A crítica da presença de Derrida implica que qualquer elemento significante (numa dança, num texto) é desde sempre habitado por e referente a outro conjunto de referentes, rastros de rastros de rastros, num infindável jogo de *différance*. Derrida cunhou este “neografismo” para se referir precisamente ao “movimento do rastro” como um desvio adiado-diferido [*deferring-diferring*]. Essa característica da *différance* faz qualquer ‘estrutura de presença’ (embora, talvez, uma melhor formulação seria dinâmica de presença) um sempre transitório adiamento (de si mesmo) pelo sentido do incontrolável movimento de significação do rastro. Nesse movimento, a presença difere e adia de si mesma, assim estabelecendo a base epistemológica para o deslocamento da descrição ‘objetiva’ sob a lógica do rastro derridiano – não apenas é a dança fugindo no adiamento eterno, mas o(a) observador(a) está sempre em diferença com a própria presença²⁰. Isso quer dizer, não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador também nunca está fixo²¹.

As contribuições trazidas pelo rastro derridiano para os estudos da dança são poderosamente ilustradas por Henry Sayre, quando ele analisa o trabalho de coreógrafos pós-modernos como

20 Para uma discussão sobre a crítica de Derrida da descrição, ver SPIVAK (1976, pp. lvii-lviii).

21 Isso introduz a questão da paralaxe ambos na recepção e teoria crítica como “o ângulo do deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador), com isso quero dizer que os nossos enquadramentos dos dois dependem de nossa posição no presente e que essa posição seja definida em tais enquadramentos.” FOSTER, Hall. **The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, p. 207.

Trisha Brown, Yvonne Rainer e Anna Halprin. Sayre (1989, p. 116) desvenda o uso coreográfico da repetição no trabalho de Trisha Brown enunciando que, com Brown, “o gesto repetitivo é capturado na dinâmica do rastro derridiano”. O que Sayre quer dizer é que ambos estrutura coreográfica e estilo de movimento em algumas peças de Brown, do fim dos anos de 1970 e início da década de 1980 (particularmente em *Glacial Decoy* [1979] e *Set and Reset* [1983]), estão inseridas em uma dinâmica isomórfica para se colocar em movimento pelo rastro – uma dinâmica implicada no “auto apagamento do dançarino e na (dramática) ansiedade derivada da possibilidade do próprio “desaparecimento do desaparecimento” (1989, p. 116). Para Sayre, enquanto os dançarinos de Brown escorregam para dentro-fora do palco, aparecem e desaparecem das coxias, habitam os gestos efêmeros uns dos outros, eles acumulativamente criam uma dança que proíbe “que um simples elemento esteja *presente* em si mesmo e a si mesmo, referindo-se somente a si”²² (o que é uma consequência inevitável de um modelo interpretativo calcado não na presença mas na elusiva dinâmica do rastro). A análise de Sayre não deve ser tomada meramente como uma elegante analogia discursiva entre certos aspectos formais da desconstrução derridiana e certas abordagens pós-modernas para a dança. Antes, a sua análise da coreografia pós-moderna explicita que o movimento de *différance* iniciado pelo rastro abre todo um conjunto de possibilidades para a escritura de dança: a de considerar a materialidade da dança não somente como a mobilidade física, temporal e espacialmente encerrada dentro da moldura do palco e da pele do dançarino, mas também como um espaço imaginário, simbolicamente carregado.

Feminilidade

Argumentei até aqui que a contribuição de Derrida para os estudos da dança derivam de sua proposta de uma “escrita” cujos sinais constitutivos são tão instáveis e fugazes como passos de dança. É interessante notar como, quando explicitamente endereçado “à dança”, a escrita de Derrida descreve esses passos e genderiza o efêmero corpo dançante. Aqui devemos encontrar os limites da compreensão derridiana sobre a dança e, sobretudo, os limites dos seus projetos para escrita. É importante que ambos os limites estejam marcados pela feminilidade.

O único texto explícito de Derrida sobre dança, uma entrevista com Christie MacDougall intitulada *Chorégraphies* (1992), não é uma teorização sobre a questão da presença ou do rastro. A problemática desse texto, organizado como um diálogo, é o da diferença sexual como uma contínua, instável e movente troca (um *pas de deux* sexualmente tenso) com os limites da história. *Chorégraphies* colapsa uma série de problemas derridianos. Brevemente, Derrida propõe que a materialidade da dança é modelada como mulher. Deve-se dirigir ao longo ensaio *Spurs: Nietzsche's Styles*, de Derrida (particularmente à discussão

sobre o “efeito de mulher”, para entender tal modelação²³. Para Nietzsche, o efeito mais poderoso de mulher era o de sua distância (em alemão *Distanz*). Derrida joga com a *Tanz* (dança), contida no poderoso efeito de mulher, para enunciar que a distância da dança da mulher é precisamente o adiamento, a diferenciação com a qual a mulher “engole e distorce todos os vestígios de essencialidade, de identidade e de propriedade” (DERRIDA, 1979, p. 51). Em outras palavras: a *Tanz da mulher* está fora de qualquer economia de troca, e dentro do jogo de eterno adiamento, eterno distanciamento e retorno que é o jogo da *différance*, o jogo do rastro.^F Mulher é tal rastreamento oscilante [*playful tracing*]; o efeito de mulher é essa dança de distanciamento. Como oposta à documentação tradicional, a posição de Derrida em relação à efemeridade da dança, o autoapagamento da dança dentro do deslocamento do reino do rastro, é a de acolher o desaparecimento como aquilo que completa a própria promessa da dança. Para Derrida, somente quando a dança acontece fora do registro, além da registoção, quando ela escapa da armadilha da documentação, quando ela desaparece no tempo propriamente, quando ela pisa fora da história – somente assim a dança produz uma poderosa perturbação dentro do campo de significação. Isso quer dizer: para Derrida, a dança deve ser improvisada, deve mover antes da escrita. A relação entre corpo e texto está contra a força dominante da pré-escrita. Ao invés disso, a dança escreve e apaga ela mesma como ela se esquece de si, imprevisivelmente desdobrando (a uma distância).

Derrida sugere que tal dança não é um projeto utópico-teórico, mas que efetivamente aconteceu (acontece) na Europa quando a “alegre perturbação que o movimento de mulheres, e de algumas mulheres em particular, de fato traz consigo a possibilidade de uma certa turbulência arriscada” (DERRIDA, 1996, p. 145). Alegre perturbação? Algumas mulheres? Turbulência arriscada? Derrida não nomeia quem realmente perturba a lei da casa europeia com suas danças improvisadas. Esse anonimato é problemático. Aqui encontramos os limites das contribuições de Derrida para os estudos da dança. Por mais provocativos que os argumentos de Derrida possam ser para a exploração da revolucionária e genderizada materialidade da dança, o comentário de Ann Cooper Albright (1995, p. 159) definitivamente ecoa em sua leitura de *Chorégraphies*, quando diz que “a questão que continua a martelar minha cabeça é: com o que, de fato, as ‘incalculáveis coreografias’ de Derrida se parecem? O corpo de quem está dançando, e sobre o que está dançando? Deve ser difícil (eu não conseguiria) traduzir a visão de Derrida para o palco.”^G

Os comentários de Albright apontam para os limites da desconstrução para os estudos da dança e da performance. Assim como Mark Franko, Henry Sayre e Peggy Phelan derivam sua crítica da presença do modelo derridiano, ambos Franko e Phelan desviam, em seus escritos, de uma abordagem estritamente derridiana na questão do autoapagamento da dança, da exterioridade

23 DERRIDA, Jacques. **Spurs**: Nietzsche's Styles. Tradução: Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1979, pp. 45-51 [N. dos T.: seguirá aqui em nota a versão para o português encontrada em: DERRIDA, J. **Esporas**: os estilos de Nietzsche. Tradução: Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013].

da dança em relação à história e da ontologia da dança. Franko (1995, p. 206) considera problemático que as subjetividades dos performers, “em suas distinções culturais, políticas e de gênero”, tenham pouco espaço no modelo derridiano. A análise de Phelan (1995) similarmente desvia de Derrida na medida em que realoca o problema do autoapagamento na performance com o domínio histórico-cultural que inscreve (múltiplos) apagamentos em consequência (histórica) dos corpos subjetivados e genderizados (notadamente corpos femininos) que estão, no entanto, muito presentes quando se movem. Phelan (1995, *passim*) escreveu sobre a especificidade do desaparecimento em dança para propor que o “enquadramento representacional” da dança trabalha intimamente a tensão entre presença, desaparecimento e re-pesquisa.

A atenção de Phelan e Franko para a materialidade histórica do corpo dançante propõe a relação entre texto e corpo, dança e escritura, onde o autoapagamento da dança está contido dentro de campos de representação, disciplinamento e *embodiment* que devem ser profunda e seriamente considerados. Ao se configurar as condições do *embodiment* da dança, desestabiliza-se o jogo (oscilação) [*play(fulness)*] do rastro pela ancoragem da dança no corpo histórico/material do dançarino. A presença retorna, quem sabe, com mais peso que Derrida gostaria, mas ela retorna com a marca de uma história no limite de sua própria retirada, a história que o corpo dança. Tal história inscreve-se no e pelo corpo, fazendo assim, novamente dança e escrita serem a mesma coisa.

E, no entanto...

No entanto, as divergências e críticas de Mark Franko e Peggy Phelan ao rastro derridiano continuam a partilhar o entendimento similar sobre o que constitui a presença – ambos na dança e na performance em geral. O entendimento deles [de Franko e Phelan] de presença é baseado numa ontologia da dança alinhada com a efemeridade e desaparecimento. O que eu tenho sugerido ao longo deste ensaio é que tal ontologia da dança tem um embasamento histórico. Ela existe apenas dentro do horizonte da lamentação fúnebre produzida pela cisão de dança e escritura, uma cisão impulsionada pela percepção de movimento e presença como marcadamente condenadas à desaparecimento. Minha posição, então, é que não se pode destacar, atribuir, nem privilegiar uma única materialidade da dança sobre, e em exclusão de, outra (seja ela efemeridade, desaparecimento, invisibilidade, rastro), sem reconhecer a natureza transitória e histórica de nossas prerrogativas. Isso significa aceitar *ontologicamente* que: “o corpo movente está sempre desvanecendo [*fading*] diante nossos olhos. Corpos históricos e corpos em cena nos fascinam porque eles desvanecem”²⁴; ou que “a presença exuberante da performance mascara uma ausência intrínseca... por definição transitória, [performances] são imediatas mas rapidamente tornam-se históricas” (FRANKO & RICHARDS, 2000, p. 1); é para engajar um movimento teórico que deve ser precedido por um reconhecimento da condicionalidade e da fluidez histórica da atual superfície ontolinguística da presença de danças como ausência e, ainda, de movimento como condenado ao passado [*pastness*]. Isso também significa lançar

24 Ibid., p. 200.

a presentidade do verbo *ser* no espaço da fricção entre escritura e dança, um espaço mediado por corpos genderizados como sistemas de troca, como práticas de contrabando, como espaços de inquietações problemáticas através das quais a presença da dança torna-se indecível, múltipla, sem lei, uma presença cujo presente pode apontar simultaneamente para a ainda impensável coimpossibilidade ontológica de passado, presente e futuridade [*pastness, presentness and futurity*].

No entanto...

No entanto, a distância permanece um problema. Um problema para escrever e dançar, para a ponte de duplo sentido do luto da presença da dança construída entre escritura e dança. Além disso, como vimos, a distância atua o efeito de mulher. Aqui, eu devo tentar uma finalização que retorne ao começo. Um retorno para a minha questão em aberto, a concernente ligação histórico-histórica entre dança, escritura e feminidade. Você vai lembrar-se que a questão era indisciplinada, selvaticamente desarrazoada: poderiam a escritura e a feminilidade acontecer sem a dança? Quanto ao primeiro elemento da questão, eu devo reafirmar: dança não pode acontecer sem escritura assim como a escritura não pode acontecer sem a dança. Eu devo corroborar com esse projeto histórico com uma instância de teleologia reversa. A corroboração começa ainda com outra afirmação sobre o projeto de Derrida: as condições de possibilidade sobre escritura como *différance* e sua crítica da presença estão amparados na inserção imperativa do movimento na gramatologia. Para Derrida, esse movimento é chamado de adiamento.

Tudo isso é bem conhecido; mas o que eu acho que não foi percebido é como o movimento de adiamento do significado tanto imita como molda (e reifica, mas isso deve ser deixado para outro ensaio) a presença como movimento escorregadio, presença como aquilo que não pode ser capturado. Para Derrida, é o movimento – a mobilidade do adiamento, o rastreamento do rastro, a escritura sob apagamento, o escorregamento do rastro – que silenciosamente reintroduz a presença na gramatologia²⁵. Agora, a teleologia reversa: Derrida ecoa estranhamente com os escritos em dança de Jacques Rivière, como quando o famoso crítico francês de dança escreveu, em 1912, na presença do dançarino (ele estava escrevendo sobre Fokine): “ele viaja ao longo de uma estrada que ele destrói no próprio ato de passagem, segue uma trama misteriosa que se torna invisível atrás dele; [...] ele não será pego, nós não poderemos segurá-lo rapidamente e fixar seus braços para os lados de modo a explorá-lo da cabeça aos pés.” (RIVIÈRE, 1975, p. 164). Essa passagem, com todas as suas nuances derridianas, clama a questão da copossibilidade de escritura e dança. O que vem primeiro? Dança como escrita ou *écriture* como dança? Acredito que ambas são absolutamente dependentes, reformulando a cegueira e ontologia do outro em um contínuo dueto ontológico.

25 Giorgio Agamben (1993, p. 156), ao escrever sobre a *Gramatologia* de Derrida, observa como “colocar a escritura e o rastro numa posição inicial significa dar ênfase sobre essa presença original [no cerne da metafísica ocidental], porém não a transcende.” AGAMBEN, Giorgio. **Stanzas**: Word and Phantasm in Western Culture. Tradução: Ronald L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

No entanto, como Rivière deixa muito claro no fragmento citado, a distância continua a ser um problema.

Para realmente finalizar, eu devo tentar uma resposta para a pergunta indisciplinada: pode-se pensar feminilidade sem dança? Peggy Phelan observa, na introdução de seu livro *Unmarked*, como Luce Irigaray descreveu a mulher como “o sexo que não é um: qual seja, o sexo que é sempre já um duplo – ou um triplo ou quádruplo” (PHELAN, 1993, p. 70). Duplo, triplo, quádruplo, dobrado, quadriculado – a mulher apresenta sua presença como já sendo uma multiplicidade de autodistanciamentos. Essa multiplicidade certamente estava na cabeça de Nietzsche quando ele escreveu sobre o efeito de mulher como uma dança em uma distância: uma perturbadora telekinesis, um movimento distante que não pode ser apreendido, segurado, contabilizado, preso. Eu mostrei como Derrida, seguindo Nietzsche, escreve sobre certas danças de mulheres (dança como dança de mulher) que resistem à prisão domiciliar, ao aprisionamento à casa do Pai. Novamente, existe uma dança que acontece longe de casa, além do alcance, longe, e essa dança é feminilidade: uma materialidade que não deve ser capturada. Uma vez que a dança da mulher é capturada, afixada, presa (através, digamos, da documentação), então ela não está mais distante. A afixação da dança da mulher é o fracasso da possibilidade de pensar distância, como *Distanz*, da feminilidade da dança. Uma vez que ela não está mais a uma distância, uma vez que ela não é mais distância, ela não é mais mulher (aquí é onde Derrida vê em Nietzsche um perturbador feminismo – que é a queda da mulher na prisão masculina, a sua aproximação ao homem, a sua autotração, a sua domesticação, a impossibilidade da *Distanz*). Essa fórmula, em relação a distâncias críticas, essa simetria que coloca a dança da mulher longe da possibilidade de entendimento, da epistemologia, é fortemente familiar à assimetria que Noverre atribuiu à materialidade da dança como resistência ao aprisionamento linguístico: no momento em que a dança é aprisionada, afixada, escrita, ela não é mais dança. No entanto.

Referências

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Incalculable Choreographies. In: GOELLNER, Ellen W. & MURPHY, Jacqueline Shea. **Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- ARBEAU, Thoinot. **Orchesography: A Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Praticte the Honourable Exercise of Dancing**. Tradução: Cyrill W. Beaumont. Nova York: Dance Horizons, [1589] 1968.
- BACHELARD, Gaston. The Dialects of Outside and Inside. **The Poetics of Space**. Tradução: Maria Jolas. Boston: Beacon, 1969.
- BROWNING, Barbara. **Samba: Resistance in Motion**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Tradução: Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- DERRIDA, Jacques. **Spurs: Nietzsche's Styles**. Tradução: Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- DERRIDA, Jacques. Choreographies. In: GOELLNER, Ellen W. & MURPHY, Jacqueline Shea. **Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Writing and Difference**. Tradução: Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- FRANKO, Mark. **The Dancing Body in Renaissance Choreography**. Birmingham, EUA: Summa Publications, 1986.

- FRANKO, Mark. Mimique. In: GOELLNER, Ellen & MURPHY, Jacqueline Shea (Eds.). **Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- FRANKO, Mark. **Dancing Modernism/ Performing Politics**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- LAURENTI, Jean-Noël. Feuillet's Thinking. In: LOUPPE, Laurence (Ed.). **Trances of Dance: Drawings and Notations of Choreographers**. Tradução: Brian Holmes. Paris: Editions Dis Voir, 1994.
- NOVERRE, Jean-Georges. Letters on Dancing and Ballets. In: COPELAND, Roger & COHEN, Marshall (Eds.). **What is Dancing?** Oxford: Oxford University Press, 1983.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. New York: Routledge, 1993.
- PHELAN, Peggy. Thirteen Ways of Looking at Choreographing History. In: FOSTER, Susan Leigh (ed.). **Choreographing History**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- PHELAN, Peggy. **Mourning Sex: Performing Public Memories**. Nova York: Routledge, 1997.
- RAMEAU, Pierre. **The Dancing Master**. Tradução: Cyrill W. Beaumont. Brooklyn: Dance Horizons, 1970.
- RIVIERE, Jacques. Le Sacre du Printemps, 1913. In: KIRSTEIN, Lincoln (ed.). **Nijinsky Dancing**. Nova York: Knopf, 1975.
- SAYRE, Henry. **The Object of Performance**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- SIEGEL, Marcia. **The Shapes of Change**. Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1985.
- SPIVAK, Gayatri. Translator's Preface. In: DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Tradução: Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

N. dos T.

A Para outro tratado sobre a obra de Noverre e a importância de seu legado na transformação da noção de coreografia na modernidade, cf. MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 1998.

B No original, "*felicitous supplement*". Lepecki não detalha a escolha dessa formulação, "*suplemento feliz*", mas poderíamos aqui atribuir referências cruzadas entre o filósofo inglês John Langshaw Austin e o filósofo franco-argelino Jacques Derrida, ambos importantes autores para o campo dos Estudos da Performance. O debate entre os herdeiros da tradição de Austin e Derrida animou, e ainda tem animado, muitos estudos fecundos e acirrados na academia estadunidense, desde a década de 1970, sobre a questão da eficácia de um performativo: o funcionamento *feliz* ou *sem tropeços* (segundo a tradução de Danilo Marcondes; "*smooth or 'happy' functioning of a performative*" – usando as palavras de Austin) de um ato de fala poder encetar uma ação: "[...] casos e sentidos em que dizer é fazer algo; ou em que *por* dizermos, ou *ao* dizermos algo estamos fazendo algo" (AUSTIN, 1990, p. 29); como num ato de um juiz que ao dizer "declaro o réu culpado" e assim, no mesmo ato, se efetiva uma condenação. A noção de performativo feliz desenvolvida por Austin, em *How To do Things With Words* (1962), publicado no Brasil como *Quando Dizer é Fazer: palavras e ação* (1990), condiciona tal efetividade, por sua vez, ao seguimento de um procedimento convencionalmente aceito, entre pessoas e circunstâncias adequadas, e também à intuição do sujeito.

Diz Austin: “aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada” (AUSTIN, 1990, p. 31). O uso e a realização apropriada (a felicidade) de um ato de fala, assim, é o retorno ao intuito do sujeito. Em outros termos, o performativo feliz responde à unidade entre o sujeito (intencional, consciente, auto-centrado) e a ação.

Porém Lepecki diz “suplemento feliz” para se referir ao uso e à realização da escrita na dança como método, ferramental suplementar do intuito de superação da efemeridade. Tal noção de escrita como *suplemento*, por sua vez, ecoa rastros da filosofia de Derrida que, em toda sua obra, sobretudo em *Gramatologia* (1973) [*De La Gramatologie* (1967)], problematizou a noção de escritura entendida como *suporte* da fala, ou, ainda, da escritura como ferramental de retomada da presença, determinando -a, assim, como parte do projeto metafísico-logocêntrico (tema que Lepecki retomará mais adiante). Historicamente, nas mais diversas teorias da linguagem, a fala foi determinada como unidade anterior da escritura e, sobretudo na metafísica ocidental, unidade mais próxima à noção de natureza em sua estreita relação com as noções de plenitude e de presença. Inúmeras são as desconstruções de Derrida acerca desse problema, mas, em *Gramatologia*, o autor destaca a teoria da escritura de Rousseau como um marco singular na história do logocentrismo, pois teria sido ele o primeiro ou se não o único no interior da época metafísica, entre Descartes e Hegel, a pensar “um novo modelo de presença: a presença a si do sujeito na *consciência* ou no *sentimento*” (DERRIDA, 1973, p. 123).

Se, desde *Fedro* de Platão, a escritura seria condenada por sua derivação essencial, representação de segunda ordem “cortada de toda responsabilidade absoluta da *consciência* como autoridade de última instância, órfã e separada desde o nascimento da assistência de seu pai” (DERRIDA, 1991, p. 20), será em Rousseau que escritura tomará o sentido de violência à natureza e de perigoso suplemento.

Diz Derrida em diálogo com Rousseau:

[A escritura, segundo Rousseau,] Faz derivar na representação e na imaginação uma presença imediata do pensamento à fala. Este recurso não é somente “esquisito”, ele é perigoso. É a adição de uma técnica, é uma espécie de artilharia artificial e artificioso para tornar a fala presente quando ela está, na verdade, ausente. É uma violência feita à destinação natural da língua.

[Citando Rousseau:]

“As línguas são feitas para serem faladas, a escritura serve somente de suplemento à fala... A fala representa o pensamento por signos convencionais, e a escritura representa, da mesma forma, a fala. Assim a arte de escrever não é mais que uma representação mediata do pensamento”.

A escritura é perigosa desde que a representação quer nela se dar pela presença e o signo pela própria coisa. E há uma necessidade fatal, inscrita no próprio funcionamento do signo; em que o substituto faça esquecer sua função cuja carência e enfermidade ele, no entanto, só faz *suprir*. Pois,

o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha como necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. Esta espécie de complementaridade determina, de uma certa maneira, todas as oposições conceituais nas quais Rousseau inscreve a noção de natureza na medida em que deveria bastar-se a si mesma (DERRIDA, 1973, pp. 177-178).

Derrida aponta assim a complementaridade como uma prótese de origem, “[...] o que nem a natureza, nem a razão podem tolerar” (ibid., p. 182); uma sedutora “funesta desvantagem” (ibid., p. 185), um conjunto de acessórios, de suplentes, de substitutos, de suprimentos, de adições exteriores que marcam uma interrupção, ou, se não, um desvio daquilo que supostamente deveria bastar em si mesmo. “O perigoso suplemento rompe com a natureza” (ibid., p. 185), diz Derrida, e, dessa forma, na história da metafísica, a escritura precisará ser subalternizada a outra instância – ao original, ao desejo, à intuição etc. “Por isso mesmo que reconhecer a escritura na fala, isto é, a *différance* e ausência de fala, é começar a pensar o engodo” (ibid., p. 171), problema que conecta a questão da desconstrução derridiana e a teoria dos atos de fala de Austin.

O primeiro debate de Derrida a respeito da herança de Austin ocorrerá na conferência *Assinatura Acontecimento Contexto*, no *Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française* (Montreal, 1971), quando o filósofo franco-argelino irá responder à questão da efetividade do performativo, do ato de fala, que, segundo a própria formulação do filósofo inglês, demanda, como primeira regra (A.1), a ação de “um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias” (AUSTIN, 1990, p. 31). Para Derrida, tal condição *convencional* assume o caráter da citabilidade, a repetição do outro suplementar do ato de fala sem o qual não se efetiva “felizmente” ou “sem tropeços” a ação performativa. *Faz-se coisas com as palavras* repetindo certa arqui-escritura, diria a desconstrução.

O performativo, assim, para Derrida, resistiria à noção de originário puro da ação na consciência e no sentimento do sujeito, o em si intuitivo autocentrado. Ele reserva e opera uma estrutura iterativa [*ītera* em sânscrito quer dizer “outro”], ou seja, repetível como outro, repetível como alteridade. Desde a fala (como um performativo), há a repetição do suplemento. Nesse sentido, a ação da linguagem é partida, precária a si mesma, lançada à repetição do outro, portanto, parasitária no seu vir a ser outro, assombrada pelo outro.

Com Derrida, a performatividade agiria como *citação* iterativa, e a *suplementaridade* seria o próprio movimento de alteridade necessária à sua arqui-escritura; ainda, atos de fala são suplementares a outros atos de fala. Tal concepção, por sua

vez, não se apazigua facilmente com o retorno “sem tropeços” à unidade entre sujeito/ação. Inscreve-se aí uma contradição no pensamento austiniano que, em *Quando Dizer é Fazer*, aponta a citação (como a de atores numa cena, num poema ou num solilóquio) como um *performativo infeliz*: “não sério”, “não ordinário”, “parasitário”, de “mau uso”, um “estiolamento” – para usar expressões de Austin.

O debate dessa contradição é extenso e aqui não poderemos continuar a desdobrá-lo para não abusar ainda mais do acentuado desvio que já provocamos. Por ora, importa notar que a formulação de Lepecki de “dançar o suplemento feliz” se entremeia em brechas muito complexas que colocam a problemática da escrita *versus* dança na esteira histórica e metafísica do pensamento ocidental, projeto que o autor irá retomar em *Exhausting Dance* (2006). Cf. DERRIDA, J. *Limited INC*. Trad. de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1991; cf. _____. *Papel Maquina*. Trad. de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004; cf. AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer: palavras e ação*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990; cf. LEPECKI, A. *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. Routledge: NY & UK, 2006.

- C** A afirmação de Lepecki da noção de “fotologia” como “ciência da luz” difere um pouco do texto do filósofo franco-argelino. A passagem de Derrida, em *Força e Significação*, se refere às questões da “metáfora da sombra e da luz (do mostrar-se e do esconder-se)” e “da clareza e da obscuridade” no discurso histórico da razão na metafísica ocidental: “Metáfora fundadora não apenas enquanto metáfora fotológica – e, nesse aspecto, toda a história da nossa filosofia é uma fotologia, *nome dado à história ou ao tratado da luz* [em francês: “*et à cet égard toute l’histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l’histoire ou au traité de la lumière*”], mas já enquanto metáfora: a metáfora geral, passagem de um sendo a outro, ou de um significado a outro, autorizado pela inicial submissão e pela deslocação *analógica* do ser sob o sendo, é o peso essencial que retém e detém irremediavelmente o discurso na metafísica” (cf. DERRIDA, Jacques. *Força e Significação*, in *A Escritura e a Diferença*, trad. Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 37; cf. _____. *Force et Signification*, in *L’écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 45. *Os comentários entre colchetes são nossos*). Derrida, efetivamente, diz história ou tratado da luz e não uma “ciência da luz”. O filósofo franco-argelino retoma a questão das luzes (e suas dobras com a razão) em muitos outros textos, porém o *logos* que ecoa em *foto-logia* não se refere, necessariamente, à noção de “ciência”. Abre-se aí uma clareira para as doxografias mais diversas sobre a questão das luzes que, a rigor, não formula uma epistemologia das luzes, podendo tensionar, ainda, a cisão histórico-metafísica entre doxa e episteme. Para outras abordagens de Derrida sobre a questão das luzes, cf. DERRIDA, Jacques. *D’un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*. Paris: Galilée,

1983; cf. _____. *Du Droit a la Philosophie*. Paris : Galilée, 1990; cf. _____. *Vadios: dois ensaios sobre a razão*, trad. de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2009; cf. _____. *Memórias de um Cego: o autorretrato e outras ruínas*, trad. de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010; cf. _____. *Pensar em Não Ver: escritos sobre as artes do visível (1979–2004)*, org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas; trad. de Marcelo Marques Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

D É importante destacar que *Chorégraphies* (1992), texto que Lepecki mencionará como a única contribuição de Derrida explicitamente ligada à dança, não é, a rigor, um texto endereçado aos estudos de dança nem à questão da dança. Trata-se de uma entrevista do filósofo a Christie McDonald sobre a sua leitura a respeito da questão da mulher no pensamento de Nietzsche e da categoria do “feminino” na história do pensamento, bem como dos abalos trazidos pelas questões do pensamento feminista na tradição ocidental. Derrida não escreve *Chorégraphies* para contribuir com os estudos de dança, nem fala de nenhuma dança específica. O filósofo inicia o diálogo pedindo licença para improvisar nas suas respostas e diz que esse *estilo* será a sua “homenagem à dança” [*dança* que é um tema caro ao pensamento de Nietzsche sobre a mulher]. Ao longo do texto, Derrida lida, em algumas passagens, com noções de dança para desenvolver seu argumento, mas, efetivamente, não endereça esse texto à dança. Poderíamos pensar os limites entre o declarar uma homenagem (“por estilo”, se pudermos formular assim) e o endereçar contribuições à teoria da dança. Porém, *Chorégraphies* não é o único texto de Derrida em que se nota tal estilo, ou ainda, em que o filósofo toma a palavra dança para impulsionar suas desconstruções. Não há um gesto de epistemologização ou de ontologização da dança em Derrida, no entanto, o pensamento do rastro e da complementaridade, não nos deixaria pensar tão facilmente que suas contribuições para a dança estão limitadas aos textos em que ele a cita literalmente. É preciso ler essa suposição de Lepecki sob rasura, para não cairmos no encerramento de trilhas que o próprio autor vem tentando alargar. Para acompanhar outras passagens de Derrida à dança, além das mencionadas por Lepecki, cf. DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora Unesp, 1998; _____. *Espectros de Marx – o estado de dívida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994; cf. _____. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação, in *A Escritura e a Diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

E É importante destacar que o pensamento de Derrida não se opõe à lei do arquivar, ao contrário, é de interesse do filósofo repensar a noção de arquivo no limite. Em *Mal de Arquivo* (2001), Derrida nos diz que sofremos de uma febre do arquivo, sofremos de sua expatriação, sobretudo, sem jamais renunciá-lo. Uma vez que o arquivar está também engendrado

numa máquina de escritura, também é texto, também é rastro, está lançado ao porvir de seu autoapagamento. Queixamo-nos do mal de arquivo, da sua economia cruel, já arquivando impressões sobre ele. “É o que Derrida (2001), pensando com os espectros de Freud, chamou de *a pulsão de morte* do arquivo: força destruidora de si pela sua própria repetição” (ANDRADE, 2016, p. 163). Para desdobramentos sobre esse tema, cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana*, trad. de Cláudia Morais Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Para uma leitura sobre a desconstrução e a impossibilidade de renúncia ao arquivo, cf. DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Jamais se renuncia ao Arquivo* Notas sobre ‘Mal de Arquivo’ de Jacques Derrida. *Nat. hum.* São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-16, 2010; e ANDRADE, Sérgio Pereira. *Quando o Pensamento Vem Dançando, Quando a Soberania Treme* – evento por vir, democracia por vir, razão por vir. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

F O pensamento de Lepecki sobre a desapareição da dança acompanha, mais uma vez, a *Ontologia da Performance* (1997), de Phelan, fazendo resistência à maximização do capitalismo que se baseia na economia circular de trocas de mercadorias. Escreve Phelan: “a *performance* resiste às circulações financeiras equilibradas. Nada poupa; apenas gasta” (PHELAN, 1997, p. 173); e mais adiante, quando pensando a reprodução do sistema mimético da linguagem: “O mimetismo da fala e da escrita, o estranho processo através do qual colocamos palavras nas bocas uns dos outros e as palavras dos outros nas nossas próprias bocas, baseia-se numa economia de substituição onde certas equivalências são assumidas e reforçadas. A *performance* recusa esse sistema de troca e resiste à economia circular que o fundamenta” (ibid., p. 175). A formulação de Phelan, por sua vez, é tributária à herança de Karl Marx que, em *O Capital*, nos fala do caráter fetichista “que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias” (MARX, 2013, p. 148). O fetichismo da era capitalista coopta toda alteridade, lançando-a ao sistema econômico circular quando a “troca já conquistou um alcance e uma importância suficientes para que se produzam coisas úteis destinadas à troca e, portanto, o caráter de valor das coisas passou a ser considerado no próprio ato de produção” (idem). A turbulência da dança, o trabalho e a coisa que se produz na performance da dança, quando pensada com Lepecki/Phelan, escaparia a esse sistema de trocas devido a sua desapareição, o autoapagamento desde a inscrição do ato de dançar; escaparia, portanto, à forma de produção de *valor* (que, no capitalismo, na era da mercadoria, é sempre valor de troca) como acumulação, tal como se dá na circulação do capital financeiro. No entanto, nem Lepecki nem Phelan pensam como a textualidade que estão engendrando reativa uma noção de economia narrativa. Ambos desenvolvem suas teorias participando de um sistema de trocas, tributações, repetições e citações entre palavras, nomes e heranças. Pensar nos estudos de dança e de performance como os jogos de narrativas, na sua

différance, que resistem ao capital semiótico ao mesmo tempo em que participam de uma certa economia desde a teorização, tal como uma *pulsão de morte*, é uma tarefa ainda por vir. Uma recente contribuição nesse debate pode ser encontrada em *Quando o Pensamento Vem Dançando, Quando a Soberania Treme*, de Andrade (2016).

G Seria interessante retomar os textos de Derrida de maneira mais demorada para entendermos a impossibilidade de se qualificar/quantificar o *quem* e o *quê* dessas interrogações de Albright. Talvez, a turbulência causada pelos movimentos de mulheres, para Derrida, indique-nos ainda a resistência ao imperativo topo-econômico *do quê* e *do quem* de uma questão. A resistência ao ter que ter um lugar, ao ter que retornar à necessidade do ter-lugar e a resistência ao rastro falocêntrico e seu *princípio arcôntico* são parte da alegre perturbação no pequeno espaço europeu, na tradição metafísica que Derrida quer pensar com a mulher e com a dança. A desconstrução cria brechas, assim, para se pensar danças (e *estudos de dança*) para além dos palcos e da topo-economia do regime estético e os seus (quem/quê) artistas-*sujeitos*. Para pensar a questão do “quem” e do “quê” em Derrida, cf. DERRIDA, Jacques. *Eating Well or the Calculation of the Subject*. In: CONNOR, NANCY and CADAVA (Editors). *Who Comes After the Subject?* New York: Routledge, 1991. Para outra leitura sobre a questão do feminino em Derrida, em especial, em *Chorégraphies e Spurs*, cf. RODRIGUES, Carla. *Coreografias do Feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009; e para desdobramentos sobre o pensamento de danças que não se anunciam como tal, cf. ANDRADE, Sérgio Pereira. *Quando o Pensamento Vem Dançando, Quando a Soberania Treme* – evento por vir, democracia por vir, razão por vir. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.