



**ISPA**

INSTITUTO UNIVERSITÁRIO  
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

**WORKING-THROUGH DANCE**  
UMA ABORDAGEM LACANIANA À OBRA DE  
PINA BAUSCH NO TANZTHEATER WUPPERTAL

**RITA CARDOSO DE AMORIM**

Orientador de Dissertação

PROFESSORA DOUTORA MARIA ANTÓNIA CARREIRAS

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROFESSORA DOUTORA MARIA ANTÓNIA CARREIRAS

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM Psicologia Aplicada  
Especialidade em Psicologia Clínica

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Antónia Carreiras, apresentada no ISPA - Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

” Dancem, dancem, senão estaremos perdidos”  
(Bausch, s.d., cit. por Wenders, 2011)



(<http://paulopimenta.blogspot.pt/2008/05/caf-mller-pina-bausch.htm>)

*À minha orientadora, pelo conhecimento partilhado, pela liberdade que me concedeu na escolha e no desenvolvimento do tema e pelo genuíno interesse na obra de Pina Bausch e nas possibilidades de uma abordagem psicanalítica.*

*Ao meu analista, pela procura constante da produção de um significado.*

*Ao meu marido e à minha filha Maria, pelo apoio incondicional na realização de um sonho.*

## RESUMO

O objectivo desta abordagem à obra da coreógrafa alemã Pina Bausch é explorar a dança-teatro, por ela recriada, como meio possibilitador para bailarinos e audiência, de um trabalho de perlaboração semelhante ao desenvolvido por analisando e analista no *setting* psicanalítico. O enquadramento da autora e da sua obra no contexto histórico, cultural e geográfico do expressionismo alemão, fortemente influenciado pela visão freudiana do sujeito, explica as afinidades iniciais encontradas entre as suas peças e os conceitos-chave da teoria clássica da psicanálise. Uma investigação mais profunda descobre, nos trabalhos de Bausch, a originalidade própria da perspectiva lacaniana acerca da forma como a linguagem constrói o sujeito e o situa, desde o princípio, no campo do simbólico e para além da expressão espontânea. Esta descoberta leva à eleição e à consequente aplicação, ao trabalho de Bausch - desde o processo coreográfico até à representação - de sete conceitos fundamentais na obra de Lacan: compulsão à repetição, ordem simbólica, significado, significante, cadeia significante, estádio do espelho e corpo fragmentado. A ilustração dos conceitos eleitos através de diversas cenas do repertório do *Tanztheater Wuppertal* permite, recorrendo ao pensamento de Lacan acerca da pertença do gesto humano à ordem da linguagem, fazer equivaler o 'redizer' ao 'redançar' ou, de outra forma, a perlaboração através das palavras à perlaboração através da dança.

*Palavras-chave:* Pina Bausch, dança-teatro, perlaboração, Lacan, linguagem.

## ABSTRACT

The aim of this approach to the work of the German choreographer Pina Bausch is to explore the dance-theatre genre, which she recreated, as a possible means for both dancers and audience to work through their resistances in a similar way of what is done by patient and analyst in the psychoanalytic setting. The fact that the artist developed her work in the historical, cultural and geographical background of German expressionism, a movement strongly influenced by the Freudian views of the subject, explains the similarities found between her pieces and the key concepts of the classical psychoanalytic theory. A deeper investigation of Bausch's work reveals the unique singularity of the Lacanian perspective on how language builds the subject and places it in the field of the symbolic, beyond spontaneous expression. This finding leads us to select seven fundamental concepts of Lacan's theory: repetition compulsion, symbolic order, signified, signifier, signifying chain, mirror stage and fragmented body, and apply them to the work of Bausch – from choreography to representation. The illustration of the selected concepts through several scenes of the *Tanztheater Wuppertal* repertoire enables us, using the thought of Lacan on human gesture as a form of language, to establish a correspondence between 'retalking' and 'redancing', working-through language and working-through dance.

*Key-words:* Pina Bausch, dance-theatre, working-through, Lacan, language.

## ÍNDICE

Introdução.....	1
A Autora e a sua Obra: Contextualização .....	3
As Vanguardas Artísticas do Século XX.....	3
A Dança-Teatro Alemã.....	5
Pina Bausch .....	7
As Afinidades Electivas entre Pina Bausch e a Psicanálise .....	11
Uma Abordagem Lacaniana à Obra de Pina .....	14
Lacan e Pina: Uma Linguagem .....	14
Os Conceitos Eleitos.....	18
Os Conceitos Aplicados .....	23
O Lugar da Repetição .....	23
A Inscrição na Ordem Simbólica: Significado, Significante e Cadeia Significante .....	27
O Encontro com o Real através da Repetida Exposição das Falhas do Simbólico .....	30
A Dança do Espelho e o Caminho Necessário da Desintegração.....	32
Conclusão .....	35
Referências .....	38
Anexo - Peças do <i>Tanztheater Wuppertal</i> .....	41

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objecto de análise a obra da coreógrafa alemã Pina Bausch. Pretende-se, a partir das criações da autora no *Tanztheater Wuppertal*, explorar a dança-teatro e o processo coreográfico subjacente, na especificidade que Pina lhes conferiu, como possibilitadores, aos seus intervenientes (bailarinos e audiência), de um trabalho de perlaboração semelhante ao trabalho desenvolvido no *setting* psicanalítico. Esta possibilidade decorre do facto de Pina conceder ao gesto e ao movimento o estatuto da palavra, utilizando-os com o seu potencial de comunicação, conferindo às imagens sensoriais a capacidade de gerar significados. Para esta análise são utilizados vários conceitos introduzidos ou desenvolvidos por Lacan, cuja original teoria psicanalítica no contexto pós-moderno, de forma similar à prática de Bausch, põe em destaque um corpo construído pela linguagem e para além da expressão espontânea.

A razão da escolha do tema é eminentemente pessoal e a tentativa de a explicar poderia facilmente redundar na morte do fenómeno que pede explicação. Tentarei descrevê-la sem a dissecar, tendo em conta que para entender é preciso, sobretudo, sentir. O meu primeiro encontro com Pina Bausch teve lugar em Lisboa, em 1998, na ante-estreia da peça encomendada pelo Festival dos 100 dias, *Masurca Fogo* (1998). Foi, como disse antes Sontag (2004, p. 41) sobre a mesma vivência: “o começo de uma história de amor”, uma experiência que me alterou profundamente, primeiro como espectadora e depois como pessoa. Após o primeiro encontro, foram-se sucedendo outros até ao último, em 2008, quando, pela última vez, Pina dançou *Café Müller* (1978) no palco do São Luiz.

De cada montagem, rica em singularidade, emoção e tensão pulsante, de cada exploração e identificação da dramaticidade do sujeito humano, ficou-me uma certa forma de olhar para além da pele e de me olhar para além da minha pele. Uma forma de olhar reencontrada, anos mais tarde, no meu processo pessoal de análise e tão bem descrita nas palavras de Bausch (2000, cit. por Lima, 2008, p. 13): “Às vezes só podemos esclarecer algo encarando o que não sabemos. E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito antigas...é como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente”. Nos dois grandes encontros da minha vida reconheci qualquer coisa de comum que poderei resumir na questão: ‘como sou quem sou?’. Uma pergunta que me leva,

com Pina e Lacan, à exploração incessante de significantes, na tentativa de produzir um significado que uma vez produzido, sei agora, nunca se deixará verdadeiramente alcançar.

Para esta exploração, foram fundamentais todos os trabalhos referenciados, com particular destaque para a obra de Fernandes (2001), professora de artes performativas da Universidade Federal da Baía e investigadora associada do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* de Nova Iorque, que combina os escritos de Lacan e Foucault numa análise rica e compreensiva dos aspectos psicológicos e sociológicos da repetição nos trabalhos e no processo criativo bauschianos.

Porque não podemos pretender compreender um autor sem percebermos o seu contexto, o primeiro capítulo é dedicado ao movimento expressionista que emergiu na Alemanha do início do séc. XX e possibilitou a génese da dança-teatro, género do qual Pina Bausch veio a tornar-se o expoente máximo, ao assumir a direcção do *Tanztheater Wuppertal*, em 1973 (Fernandes, 2001). Outros dados do percurso biográfico da autora, a infância marcada pela Segunda Guerra Mundial, as várias influências, de Joos, na Alemanha, a Taylor e a Tudor, na América do pós-guerra, são abordados no mesmo capítulo. De seguida é proposta uma forma de pensar o trabalho de Bausch, a partir das temáticas do inconsciente, do desejo e do estranho. Numa primeira abordagem à obra da autora foi esta afinidade que se impôs ao nosso olhar, talvez pelo facto de a dança expressionista alemã e a visão freudiana do sujeito radicarem no mesmo contexto histórico, cultural e geográfico.

Um olhar mais atento descobre, no trabalho de Pina, uma forma radicalmente nova de conceber a dança como uma linguagem simbólica, no sentido em que Lacan a desenvolveu. Livre da visão estruturalista labaniana, decalcada da fórmula de Saussure (1986) que faz corresponder significante e significado, Bausch, como Lacan, explora a arbitrariedade e a inquietude do signo e expõe a falta de correspondência entre a expressão e a percepção, questionando, descartando e multiplicando sentidos. As semelhanças com a linguagem lacaniana levam-nos à exploração de sete conceitos fundamentais na teoria de Lacan: compulsão à repetição, ordem simbólica, significado, significante, cadeia significante, estádio do espelho e corpo fragmentado. A aplicação destes conceitos à obra de Pina é o que nos propomos fazer no quarto capítulo. Finalmente, a partir dos conceitos lacanianos aplicados ao trabalho coreográfico de Bausch, procuramos mostrar como a experiência do sujeito que dança (*self*) e do espectador que devolve o olhar e através deste transforma a cena e por ela é

transformado (outro) pode equivaler ao trabalho de repetição e transformação que ocorre, desejavelmente, no processo psicanalítico.

## A AUTORA E A SUA OBRA: CONTEXTUALIZAÇÃO

### As Vanguardas Artísticas do Século XX

Como lembra Lima (2008), Pina Bausch é herdeira da vanguarda artística do séc. XX, designadamente do movimento expressionista, cuja explosão estética começou, perto de 1910, na Alemanha. É dentro deste movimento que a dança moderna tem a sua própria história e a dança-teatro encontra a sua especificidade. O florescimento da dança moderna e, em particular, o da dança-teatro, foi propiciado por um movimento que transpôs e quebrou os limites rígidos existentes nas diferentes linguagens da arte e na investigação dos pontos de contacto entre estas propondo, através de contaminações e derivações, a desconstrução de territórios e a consequente busca de novas poéticas. Em ruptura com os valores do séc. XIX, o expressionismo marcou o momento de rebelião contra aquilo que Sokel (1959) designou por ideologia do realismo.

Erigido a partir da crença num saber verdadeiro que pregava a soberania da razão discursiva “presa a uma ideologia de totalização do conhecimento e absolutamente identificada com a consciência” (Brazil, 1997, cit. por Lima, 2008, p. 13), o século XIX trouxera uma relação de correspondência directa da arte com o real e uma proposta de convergência absoluta entre a coisa e a sua representação. Esta configuração mudou por completo com o advento da arte vanguardista do séc. XX. Efectivamente, as vanguardas artísticas do séc. XX operaram o desbaratamento de uma certa fantasia de totalização, negando a pretensão mimética do século anterior, através do dilaceramento do semelhante e da imagem especular, por meio de uma lente que, ao invés do espelhamento, apresentava aos olhos imagens distorcidas, dilatadas, dilaceradas, nunca fiéis ao modelo. O mesmo modelo que sofreu o desgaste, a erosão, o retalhamento, apresentando-nos a cisão entre o que se vê e a coisa vista, entre o que se vê e aquilo que retorna ao olhar, ou seja, aquilo que nos olha (Lima, 2008).

Foi a partir da segunda metade do séc. XIX que os alicerces da razão iluminista começaram a ser abalados por algumas ideias, dentre elas a crítica nietzschiana aos ideais

modernos e a desvalorização freudiana da razão consciente. Freud (1971a), ao formular o conceito de inconsciente, provocou um questionamento radical do pensamento consciente enquanto instância psíquica capaz de dizer do homem e do mundo na sua inteireza. Com a psicanálise, a sociedade moderna, através da subversão da concepção cartesiana de uma subjectividade assente na certeza (Descartes, 2008), reiniciou o sujeito da dúvida: um sujeito que não forma nem representa a totalidade, e que não detém a capacidade de saber inteiramente acerca de si e do mundo.

Assim, a par da morte de Deus proposta por Nietzsche (2001), a subversão do sujeito cartesiano, avançada pela psicanálise, foi um verdadeiro golpe contra o pensamento logocentrista – representado pela metafísica ocidental – em busca de uma dialéctica negativa. Esta dialéctica apontou para o facto de que todo o saber comporta uma falta que o suporta, abre um ponto de fuga pelo qual não só o sujeito mas também o sentido pleno se esvae. Desta forma, todo o saber que se instaura é não-todo e toda a verdade à qual o sujeito chega é parcial. O sujeito moderno, desgarrado da tradição, de uma verdade transcendental, de um saber que oferecia suporte ao seu lugar, ficou condenado a ser o autor da sua própria vida, da sua dança, da sua arte. Deixaram de existir certezas possíveis e segurança de um saber de si ou do mundo. Se, no séc. XIX, a representação oferecia ao homem uma resposta sobre a sua origem, situando-o na totalidade daquilo que podia ser representado, no séc. XX o que foi oferecido ao homem, na arte, na filosofia e na psicanálise, foi a dispersão da sua própria origem (Lima, 2008).

Neste contexto, o teatro tornou-se o canal de experiência que visou transbordar os limites da representação, indo ao encontro da vida e do intangível. O teatro assumiu a função de duplo, trazendo à tona uma outra realidade latente que desalojou o já estabelecido e colocou tanto o texto como a encenação num movimento errante. No mesmo contexto, a dança rompeu com o ballet clássico e a sua forma dramática, em busca de uma expressão que apresentasse estados de alma e esboços, através da tensão constante entre busca e construção de uma nova forma de mostrar o desejo e o mundo das emoções. A dança do séc. XX surgiu, assim, do contacto com o sujeito e com a vida que nele habita e pulsa. Fazendo a sua tessitura a partir de uma teia de vazios, a arte cénica vanguardista, na dança e no teatro, abriu-se para o real e para a inserção do mal-estar e da angústia. Angústia essa que advém do estranho e que aponta para um campo de intensidades que inclui o excesso, o suplementar, o resto (Lima, 2008).

Na dança expressionista, o dilaceramento das imagens, da cena ou do corpo que dança, foi feito em função da intensidade da expressão, numa busca de exteriorização do mais íntimo significado das coisas, o equivalente apaixonado de uma sensação. A boca, parte do corpo aberta ao interior e ao exterior, tornou-se o símbolo do expressionismo, da actividade criadora que permite penetrar a superfície do visível, do manifesto, em busca do núcleo, do umbigo, do latente das coisas. O fazer artístico, nas artes cénicas, tornou-se o modo de desencadear, no palco, a violência e a ambiguidade do mundo interno do sujeito (Lima, 2008). Na arte cénica expressionista, a realidade não se encontra fora mas sim no interior do sujeito, na sua verdade.

Mas se o retorno ao interior e à subjectividade delimitaram o sujeito numa espécie de certeza central, por outro lado, a linguagem, que lhe é externa e imposta, atravessou-o e, a partir desse atravessamento, provocou uma cisão que fez com que a voz que falava perdesse a sua origem. A psicanálise disse-nos que é a partir desta estrutura cindida que o sujeito fala; e o movimento expressionista, contemporâneo e fortemente influenciado pela nova visão psicanalítica, apresentou-nos um sujeito basculante entre a errância do desejo e o determinismo da cultura, entre o sentido e as inomináveis exigências pulsionais. Foi pelas ambiguidades do desejo inconsciente, recentemente descoberto, que a arte expressionista se deixou levar. A cena expressionista, em busca de uma lógica mais lírica do que dramática, de uma lógica não causal e pouco linear, seguiu um labirinto determinado por uma sucessão de cenas sobrepostas em saltos, evocadoras do universo onírico e das articulações do inconsciente. Este movimento de ruptura com a lógica fechada do drama representou uma abertura para o surgimento da dança de expressão (*Ausdruckstanz*) – importante aspecto teatral do expressionismo e base para o florescimento da dança teatro-alemã.

### A Dança-Teatro Alemã

A história do teatro remonta aos primórdios da civilização grega. O teatro tem sido sempre parte integrante e protegida de uma cultura baseada na linguagem; uma cultura que, por muito tempo, se convenceu que tudo ou quase tudo podia ser dito por palavras. A história da dança é um puzzle muito mais difícil de construir devido ao facto de a dança não poder ser registada sob a forma de escrita. Actualmente existe ainda a tendência para considerar os actores como intelectuais do palco e os bailarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contacto com as forças escondidas do universo.

De alguma forma, o nosso pensamento continua a agarrar-se à ideia de que, em cada homem, há uma cisão entre corpo e mente (Kerkhoven, 1991, p. 30).

De uma tendência contrária à expressa no texto de Kerkhoven (1991) e resultante da convivência entre as duas artes cénicas, típica do expressionismo, nasce o género dança-teatro. Como lembra Galhós (2010), essa convivência inscreve-se nos tempos da antiguidade e, à luz da sociedade actual, parece a forma mais justa de pensar o mundo na sua diversidade pela convocação de todas as línguas possíveis.

As origens da dança-teatro alemã, que serve de enquadramento à obra de Pina, encontram-se nos trabalhos de Rudolf von Laban e dos seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss (Partsch-Bergsohn, 1994, cit. por Fernandes, 2001). Fortemente influenciadas por Bertolt Brecht e pelas suas teorias e práticas teatrais respeitantes a temas sociopolíticos, as obras de Laban, Wigman e Jooss apresentam a marca do teatro épico, sobretudo ao nível de efeitos como o *gestus*, uma complexa e contraditória combinação de gesto e palavra que provoca, nos espectadores, o reconhecimento de situações diárias e facilita as suas acções e tomadas de decisão em direcção à mudança.

Foi nos anos 20 e 30 do século XX que Laban usou o termo ‘dança-teatro’ para descrever a dança como uma forma independente de arte baseada em correspondências harmoniosas entre as dinâmicas do movimento e os percursos espaciais. Nas palavras de Fernandes (2001), o sistema de movimento de Laban desenvolveu-se através do improvisado dança-tom-palavra, no qual os estudantes, inspirados noutras formas de arte, usavam a voz criando pequenos poemas ou dançando em silêncio. As peças de dança resultantes incorporavam, em narrativas cómicas ou em formatos mais abstractos, movimentos comuns do dia-a-dia. Wigman, na senda de Laban, foi a fundadora da *Ausdruckstanz*, dança expressionista alemã, tendo rompido com os cânones do ballet clássico, na procura incessante de uma expressão individual ligada às lutas e necessidades universais do ser humano. Jooss, por seu lado, desenvolveu temas sociopolíticos através da acção dramática grupal e de estruturas e produções de grande precisão formal. O treino dos bailarinos de Jooss combinava a música, a educação do discurso e a dança, através da utilização de elementos do ballet clássico e de teorias da harmonia espacial e das dinâmicas de movimento introduzidas por Laban (Fernandes, 2001).

A dança-teatro alemã quebrou, desde o início, as convenções do teatro e da dança e da clássica fronteira entre ambos, vendo o bailarino como um ser total, sensível e actuante

(Bartenieff, 1970). O método era fundado primordialmente no movimento pensante, responsável pelo desenvolvimento de uma consciência que se pretendia não cognitiva ou intelectual no sentido em que exigia do indivíduo, enquanto ser completo, um entendimento, um sentimento e uma percepção total da dança (Fernandes, 2001). Este nível de integração, procurado através do treino na *Laban Movement Analysis* (LMA), definia-se como a capacidade de o aluno se expressar verbal e fisicamente através de um verdadeiro envolvimento emocional. A par de uma filosofia da dança, Laban criou um sistema de notação para a compreensão da dança como uma linguagem simbólica cinética, diferente da expressão espontânea ou da linguagem discursiva (Fernandes, 2001). Para Laban, a dança tinha um conteúdo compreensível e com sentido, tendo a dança-teatro, sua herdeira, reforçado a noção de que toda a arte consiste numa linguagem simbólica, num meio através do qual os sentimentos são articulados. Pina Bausch, dando continuidade ao mestre e ao género, modificou, de certa forma, a tradição da dança-teatro alemã sobretudo através da exploração das implicações psicológicas da dança e do teatro.

### Pina Bausch

Philippine ‘Pina’ Bausch nasceu em Solingen, Alemanha, em 1940. Em 1973 tornou-se directora do *Ballet der Wuppertaler Bühnen* o qual, depois das inovações introduzidas, mudou o seu nome para *Tanztheater Wuppertal*. Pina tornou-se, então, líder da dança-teatro, tendência artística de marcada importância nas artes performativas contemporâneas (Fernandes, 2001) iniciada por Laban, tendo sido, recentemente, considerada a mais importante coreógrafa do século XX (Fernandes, 2001).

De acordo com Galhós (2010), apesar de se ter difundido a ideia de que a infância de Pina foi muito triste e solitária, a terceira filha de August e Anita Bausch terá guardado, desta época da sua vida, memórias de ternura e de orgulho na confiança que os pais nela sempre depositaram. A pequena Pina gostava de estar ao colo do pai, um pai “que tinha uns pés tão grandes que os sapatos tinham de ser feitos por encomenda” (Galhós, 2010, p. 203); e de procurar ovos de Páscoa que a mãe escondia, uma mãe que adorava caminhar descalça na neve, que era teatral e amante de viagens, que subia às árvores e se assustava com as trovoadas escondendo-se no guarda-fato por detrás dos casacos (Galhós, 2010). Mais tarde, Pina lembraria esses tempos como muito felizes, um passado que não desejava perder,

pontuado, aqui e ali, por uma nostalgia de qualquer coisa que não conseguiu nunca identificar (Bentivoglio, 1994).

Tinha cinco anos quando terminou a Segunda Guerra Mundial, tempos que nunca esqueceu. Em virtude da guerra, Solingen sofreu uma tremenda destruição e, quando as sirenes dos raids aéreos disparavam, Pina e a sua família tinham que se esconder num abrigo no jardim. Pina tinha uma mochila com uma boneca a espreitar para fora e uma mala sempre pronta para quando a sirene tocasse. Em Solingen não havia nada para comer e as pessoas tinham que fazer trocas para conseguirem alimentos. As histórias de vida ligavam-se pela partilha da dor, do medo, da carência de alimentos e de afectos, e da ausência. Ausência que matava qualquer possibilidade de leveza do existir e que resultava no seu oposto: uma feroz aproximação e uma intimidade na qual os pequenos gestos se tornavam a razão de viver. Como lembra Galhós (2010) na biografia da autora, foram os gestos e as brincadeiras de criança que fizeram da infância de Pina um lugar passível de ser habitado com alguma doçura.

O restaurante, propriedade dos pais, onde Pina se escondia debaixo das mesas para que estes não a encontrassem e a mandassem dormir para o quarto, era um “lugar maravilhoso para uma criança: havia sempre muita gente e sucediam sempre coisas muito estranhas” (Bausch, s.d., cit. por Bentivoglio, 1994, p. 11). Foi ali que assistiu a cenas de amizade, amor e conflito. Poucos anos antes de morrer, encontraria nesta recordação de criança a origem da relação com a sua arte: “muito do que experimentei em criança tem lugar novamente muito mais tarde, em cena” (Bausch, s.d., cit. por Galhós, 2010, p. 35). Entre os clientes do restaurante, havia pessoas do teatro que, impressionadas com a flexibilidade e a agilidade de Pina, a levaram a uma aula de bailado para crianças. O orgulho de terem reparado nela levou Bausch a voltar para ter aulas várias vezes por semana. Rapidamente começou a ter papéis nas óperas, operetas e peças de teatro. O medo de não estar a fazer tudo bem não impediu que, por volta dos catorze anos, se lhe tornasse evidente que o que queria fazer da sua vida era teatro (Bentivoglio, 1994).

Aos quinze anos mudou-se sozinha para Essen, onde iniciou os estudos no departamento de dança da escola local, sob a direcção de Kurt Jooss. O programa era bastante eclético, cobrindo a dança clássica, o folclore e a dança moderna, para além da composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados a desenvolver a sua criatividade. Quatro anos depois, Pina partiu para Nova Iorque, onde continuou os seus estudos na *Julliard School of Music* e se iniciou na companhia de Paul Sanasardo e Donya Feuer. Ainda em Nova Iorque,

trabalhou com Paul Taylor e foi contratada pelo *New American Ballet* e pelo *Metropolitan Opera Ballet*, então com direcção artística de Antony Tudor. Pina descreveria estes anos como fundamentais, não só para a sua formação técnica e artística mas também para a sua formação humana. A pedido de Kurt Joos, com quem passou a colaborar como uma espécie de assistente não oficial, acabaria por regressar à Alemanha (Bentivoglio, 1994).

Foi a vontade de dançar mais e, sobretudo, de outra forma que lhe trouxe a insatisfação com o papel de bailarina e que a levou a coreografar. Estreou-se na criação em 1968 e em 1969 ganhou o primeiro prémio no Concurso de Coreografia de Colónia. Em 1973 foi convidada a assumir o cargo de coreógrafa efectiva do *Tanztheater Wuppertal*, um grupo que trabalhava como uma companhia de dança, no sentido tradicional do termo. Nos primeiros anos, os seus trabalhos eram submetidos a um planeamento rigoroso que, mais tarde, por considerar que dessa forma perderia as pequenas coisas que iam surgindo, resolveu abandonar. Foi com *Blaubart* (1977) que, timidamente, começou a desenvolver uma nova forma de trabalhar com os seus bailarinos: fazendo-lhes perguntas, esperando a sua reflexão e deixando para mais tarde a elaboração do movimento. No início, a resistência dos bailarinos à forma de Pina Bausch montar os espectáculos foi imensa. Queixavam-se de não se movimentarem o suficiente e levaram-na a uma situação de crise em que pôs em causa a sua manutenção no teatro. Pouco a pouco, os bailarinos uniram-se a Pina, estabeleceram ligações entre si e superaram as dificuldades iniciais (Bentivoglio, 1994).

Desta forte aliança resultou uma sucessão brilhante de coreografias, às quais os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* deram e continuam a dar corpo desde 1973 (Bentivoglio, 1994). Algumas dessas coreografias foram trazidas a Lisboa: *Café Müller* (1978), *A Sagração da Primavera* (1975), *Kontakthof* (1978), *1980 – Uma Peça de Pina Bausch* (1980) e *Viktor* (1986), em 1994. Depois destas, Pina voltou. Em 1998, por ocasião da Exposição Mundial de Lisboa (Expo'98), criou, em residência artística na cidade (Ceitel & Lopes, 1998), *Masurca Fogo* (1998). Em 2003, regressou alegre com *Água* (2001). Em 2005, o Teatro São Luiz ofereceu *Nelken* (1982) e *Ten Chi* (2004). Em 2007 chegou com *Para as crianças de ontem hoje e amanhã* (2002). Estava guardado mais um grande momento: *2008 – Um Festival Pina Bausch*, de programação partilhada entre o Teatro São Luiz e o Centro Cultural de Belém. De 2 a 9 de Maio desse ano houve três espectáculos: *Nefés* (2003), *Masurca Fogo* (1998) e *Café Müller* (1978). Nessa vinda, Pina Bausch despediu-se, sem sabermos que se despedia. No

palco do São Luiz dançou, pela última vez, *Café Müller* (1978) (Galhós, 2010), vindo a morrer em Wuppertal no dia 30 de Junho de 2009.

Bausch reconheceu muito poucos, se algum em definitivo, como mestres sem com isto ter negado a importância de alguns nomes da dança com os quais se cruzou, como relevantes para a construção do seu perfil autoral (Galhós, 2010). Pode dizer-se que o trabalho que Bausch nos deixou resulta da combinação do seu treino com Jooss e da sua experiência em artes e dança na Nova Iorque de 1960. No entanto, diferentemente dos autores americanos da década, as peças de Pina não têm como intenção quebrar as barreiras entre *performance* e vida. As suas coreografias incorporam elementos vivos e movimentos diários precisamente para demonstrar que estes são tão artificiais e representacionais como as *performances* de palco. O trabalho da autora aproxima-se também do de Wigman, na medida em que faz um uso crítico, não negando o seu valor, da técnica do ballet; e do de Jooss, na medida em que os seus bailarinos têm um treino exaustivo em ballet clássico. No entanto, a heterogeneidade, a idade média e a consequente experiência de vida e dança dos membros do seu *Tanztheater* afastam-na do mestre (Fernandes, 2001).

Laban, numa concepção que pressupunha um sentido de completude e integração, definia a dança como um movimento humano criador de composições de linhas no espaço, linhas essas que, a partir de um início definido, apresentam um desenvolvimento estrutural, uma construção a caminho de um clímax, uma solução e um fim (Bartenieff, 1970). Bausch, partindo desta definição, estruturou cenas através da técnica de colagem em associação livre: pequenos movimentos, sequências ou cenas são fragmentados, repetidos, alternados ou representados, simultaneamente, sem uma construção clara em direcção a uma solução final. A repetição, método crucial de Pina Bausch, confirmou e modificou a tradição da dança-teatro alemã, tornando a experiência bauschiana única e irrepetível na forma como combinou as múltiplas influências, ainda que de forma inconsciente. Há, na sua obra, um profundo desejo de conhecer, filtrado por uma genuína necessidade de externalizar e tornar visível algo que lhe era natural e existia mesmo que de forma indizível dentro de si (Galhós, 2010).

## AS AFINIDADES ELECTIVAS ENTRE PINA BAUSCH E A PSICANÁLISE

O trabalho de Pina pode ser pensado a partir da problemática do inconsciente e da cisão do sujeito. Um sujeito, como afirma Travi (2011), cindido, portador de uma verdade não-toda, que não detém a chave do conhecimento de si. Um sujeito que não detém o controlo do seu próprio discurso nem da sua própria dança, revelando o movimento de um desejo que não se sabe mas que, a todo o momento, se revela nos interstícios e nos espaços abertos da linguagem. Segundo Lima (2008), a Pina interessa, principalmente, a forma como o sujeito tece a sua própria história, presente nas lembranças mas também naquilo que marca o corpo, formatando os músculos, direccionando ossos, definindo maneiras de pisar, caminhos e movimentos. Bausch procura as marcas que desenham, no corpo, afecto e história e que interferem na maneira como caminhamos na vida e como a ela e nela reagimos.

O lugar eleito pela autora é, assim, o lugar do sujeito e sempre o lugar da ambivalência, da incerteza, da errância e da construção. Nas palavras de Bausch (2000, cit. por Lima, 2008, p. 15): “Nem sempre se sabe ou se consegue exprimir o que se quer. Na dança, o que se vai dizer não está sempre no que se vai dizer”. Isto explica porque é que, no decorrer do seu fazer artístico, se deixa levar pelas coisas pequenas e laterais que vão acontecendo, que lhe chamam a atenção e que não sabe exactamente onde é que a vão levar. Atendendo ao apelo desse lugar lateral e desconhecido, talvez dentro do seu próprio corpo, Bausch decide ali pousar o seu olhar, caminhar em direcção a essa lateralidade. Neste caminho, Bausch rejeita as explicações unívocas e mesmo as imagens mais simples não se deixam capturar. Sobre estas, a artista gostava de dizer que: “qualquer um pode ver de uma maneira ou de outra completamente diferente, pode-se ver o inverso também” (Pina, 2000, cit. por Lima, 2008, p. 23).

Quem assiste a um espectáculo de Pina Bausch pode facilmente ver o modo como a cena se organiza sob a forma de universo onírico inconsciente, a partir de montagens que incluem a justaposição e a colagem. Várias cenas são apresentadas simultaneamente sem qualquer ligação lógica aparente ou relação hierárquica entre elas. Muitas vezes, cenas imersas no caos absoluto são entremeadas com momentos de desvanecimento, nos quais as imagens fogem, caem, não encontram uma sustentação, revelando fendas e o não-fechamento do processo narrativo.

Pegando na cena emblemática de *Café Müller* (1978): uma mulher exilada do mundo externo cruza-se com um homem que lhe tira da frente as cadeiras. Abraçam-se. Um terceiro aparece começando a desfazer a imagem do abraço, desmontando-a. Desprendendo metodicamente os braços da mulher do corpo do seu parceiro, o homem monta um beijo entre as duas personagens passivas, depois ajeita os braços do homem de maneira a que este possa receber nelas a mulher e coloca a mulher nos braços do seu par. Ele, ausente desse jogo de um terceiro, sem tónus suficiente, deixa a mulher cair no chão. A cena repete-se, repete-se e repete-se e, a cada repetição, acelera os movimentos das personagens. Então, sem o terceiro a dar-lhes a direcção do gesto e das possibilidades de amar, o casal continua a repetir, a montar e desmontar a cena de afecto e abandono até que esta se cristaliza no abraço. Então, desmonta-se o abraço num tempo contínuo. A mulher sai, vagando e esbarrando nas cadeiras. Como lembra Lima (2008), a cena do amor, há tanto esperado, mistura-se com o seu próprio esvaziamento, com a sua própria insustentabilidade, a impossibilidade do amor quando este é identificado com a complementaridade. Na cena bauschiana, os processos de configuração das formas são indissociáveis de um movimento inverso, de decomposição, de apagamento, de precipitação num abismo de sentido. As imagens, no teatro de formas e afectos da artista, parecem zelar por um segredo que nunca é completamente decifrado.

Deste modo, na obra de Bausch, o efeito de estranhamento transforma-se em algo próximo do estranho tal como Freud (1971c) o concebeu, no sentido em que é algo estranho entranhado, que nos desconcerta, que nos invade o corpo há muito adormecido e que, no entanto, não é completamente acessível. É como se tivéssemos adormecido em nós e não soubéssemos. De acordo com Lima (2008), um dos aspectos sinalizados por Freud sobre a temática do estranho é exactamente o encontro com o indizível, que faz vacilar a ordenação do sujeito no campo do simbólico. Nos terrenos do estranho, somos invadidos por uma intensidade afectiva tal, que esbarramos com a impossibilidade de a dizer por palavras. Tal como uma criança que tem que enfrentar lugares escuros da própria casa, projecta fora, nas sombras da parede, o medo e o horror que encontra dentro, também o sujeito, diante do novo estranho, fica impossibilitado de se reorganizar com as linhas que teceram aquilo a que anteriormente chamava eu. O tema do estranho, trabalhado por Freud (1971c) na sua vertente de natureza desconhecida para o sujeito, remete, no entanto, para algo há muito e desde sempre familiar. Também os espectáculos de Bausch abrem espaço para esse lugar, espaços

que engendram o advento do estranho, daquilo que desaloja o eu, o descentra e o põe em estado de perda.

O sentido, em Freud e em Pina, não é depreendido directamente, mas à medida que reverbera no corpo: em Freud o sintoma, em Pina o movimento. O sentido vem sempre *a posteriori* como construção que envolve os lapsos, os buracos, os vazios. Como lembra Gil (2001), em Pina, a consciência do corpo torna-se inconsciente do corpo, ao perceber as configurações e movimentos inconscientes que os corpos deixam entrever como contornos do vazio. É no lugar do não-saber, do esquecido, do recalcado, que Bausch se move, instigando-nos a tratar das questões paradoxais que nos convocam a saber de algo que não queremos saber. Pina, a partir do estranho, insere o mal-estar nas suas peças e empreende um mergulho no inominável que toca. Daí a resistência, semelhante à que encontramos no paciente no processo de psicanálise, que as suas peças oferecem, tendo chegado a provocar reacções violentas e ataques do público.

Aquilo que Lima (2008) designa como o ‘escreverdançar’ de Bausch, encontra a sua sustentação a partir de uma abertura para o estranho/entranho proveniente de uma intensidade pulsional que incide sobre o corpo. Da pulsão, sabemos que é um conceito fundamental na teoria psicanalítica, situado na fronteira entre o psíquico e o físico. Os bailarinos de Bausch dançam, precisamente, a partir das suas paisagens interiores, a partir das impressões marcadas nos seus corpos, impressões essas que abrem espaço para o não imediatamente apreensível, remetendo para um espaço e um tempo anteriores ao recalçamento. Assim, a consciência corporal, em Pina, aproxima-se de uma inconsciência corporal que visita os espaços onde o afecto se deu.

A dança de Pina assinala o desejo no corpo marcado pelo excesso pulsional e incapaz do encontro com a satisfação total. Ao afirmar que não está interessada em como as pessoas se movem mas naquilo que as move, Bausch (2000, cit. por Lima, 2008) insere a sua dança-teatro no impasse e nos movimentos inconscientes do desejo. As perguntas de Pina, no início do processo coreográfico, lançam os bailarinos no mar da sua subjectividade, na pesquisa de si mesmos e das suas emoções e memórias. Atingidos por elas, e na tentativa de responder, os bailarinos evocam recordações longínquas, tocam nos seus medos, relembram as suas infâncias, fantasias, culpas e feridas. O processo bauschiano instiga-os a caminhar até às zonas dolorosas (Lima, 2009). É em direcção à fala íntima que Pina caminha e se deixa conduzir juntamente com os seus bailarinos. Todo este processo, que se dá com uma série de

retrocessos e envios temáticos, aparentemente ilógicos, mas que acaba por estimular uma série de associações em cadeia, exige insistência, porque há resistência. Uma das bailarinas, refere, a este propósito, o seguinte:

Com Pina arrisco-me sempre a descobrir uma verdade. Trata-se sempre, no entanto, de qualquer coisa que me pertence em sentido absoluto e eu, no momento da descoberta, sei que o fiz em primeira mão. O verdadeiro trabalho, em resumo, depende de cada um de nós (Benati, s.d, cit. por Bentivoglio, 1994, p. 26).

É a própria Pina que fala no processo de criação dos seus espectáculos, em linguagem próxima da linguagem da clínica psicanalítica na qual se podem antever, claramente, os conceitos de manifesto e latente:

Por vezes queremos falar de qualquer coisa e chegamos lá muito perto. Mas compreendemos também que é tão importante que parece estúpido só o facto de o mostrar. Então, é como se o vestíssemos com outra coisa, porque mostrá-lo parece-nos arriscado, temos medo. É algo demasiado grande. Há algo de muito mais sério do que aquilo que o público, em geral, pode ver. É como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que serve para nos escondermos” (Bausch, 2000, cit. por Lima, 2008, p. 20).

## UMA ABORDAGEM LACANIANA À OBRA DE PINA

### Lacan e Pina: Uma Linguagem

As afinidades entre a obra de Pina Bausch no *Tanztheater Wuppertal* e a psicanálise vão para além do uso (consciente ou não) que a autora faz de alguns conceitos da teoria clássica como os de inconsciente, desejo, conteúdo manifesto e conteúdo latente. Pina constrói, revela e desconstrói toda uma teoria feita *praxis* acerca do sujeito-corpo, de uma forma que rompe com a própria tradição da dança-teatro alemã. Nas peças da coreógrafa encontramos a originalidade própria da visão de Lacan acerca da forma como a linguagem constrói o sujeito e o situa, desde o princípio, numa ordem simbólica, para além da expressão espontânea.

É um facto que a definição e a exploração de uma linguagem da dança sempre se constituiu como uma preocupação dos coreógrafos; e a discussão sobre a natureza natural ou linguística do movimento corporal foi, desde sempre, parte integrante da dança-teatro alemã. A linguagem da dança seria, supostamente, diferente da expressão espontânea e da linguagem verbal, tendo o grande objectivo de Laban sido a procura de uma definição de dança-teatro dentro destes princípios. Mas se é verdade que a definição da dança como uma linguagem simbólica e como um gesto virtual libertam esta arte das visões linguística ou naturalista, não deixa, no entanto, de estabelecer uma correspondência entre significado e forma numa organização estruturalista. De acordo com Saussure (1986), a linguagem seria um sistema de signos integrados por duas partes: o conceito ou significado e a sua representação externa (auditiva, visual ou gráfica) correspondente, o significante. A correspondência asseguraria a unidade da linguagem, estruturante e organizadora da expressão pessoal e das relações sociais. Consistentemente com a fórmula apresentada por Saussure (1986), Laban considerava cada tensão do movimento e cada símbolo escrito como expressões de um sentimento ou de um gesto correspondentes e defendia a correspondência entre corpo e mente num ser completo através da linguagem gestual simbólica (Osborne, 1989, cit. por Fernandes, 2001).

Ora nos trabalhos de Pina Bausch, a dança e o teatro são apresentados como uma linguagem simbólica, mas não no sentido labaniano de totalidade corpo-mente ou forma-significado. Enquanto que as teorias de Laban implicam a unificação e a prossecução do símbolo, o teatro-dança de Bausch explora a arbitrariedade e a inquietude do signo. Através da repetição de movimentos e de palavras, os trabalhos de Bausch expõem o vazio (e não a correspondência) entre a expressão e a percepção, insistindo na mudança constante da dança e na sua falta de preservação. Na peças de Bausch, a repetição afasta constantemente o significado da sua forma inicial. Os significados são descartados e questionados e é neste sentido que a obra da autora situa a dança dentro da cadeia significante lacaniana e para além da linguagem simbólica de Laban.

Ao inverter a fórmula saussureana, colocando o significante em letras maiúsculas romanas e o significado em itálico, debaixo do significante, Lacan (2006) estabeleceu que, dentro do domínio do significante, a linguagem não comunica um significado claro. Em vez de carregar um significado *a priori*, o significante multiplica e gera significados imprevisíveis, que apenas podem advir da relação entre significantes. Para Lacan (2006), a linguagem é, simultaneamente, verbal e corporal, não estando limitada à verbalização nem a

gestos correspondentes a palavras. A linguagem é um sistema de construções socio-familiares que edificam o corpo psicológico e físico do indivíduo. Estruturada numa cadeia, a linguagem é, ao mesmo tempo, um mediador que invade e distorce e uma fonte multiplicadora e transformadora.

Bausch situa a dança – tanto os movimentos técnicos como os mais simples da rotina diária – dentro da paradoxal cadeia significante lacaniana. O método de Bausch fragmenta e repete elementos de diferentes formas de arte inspirados tanto na vida de todos os dias como no teatro. Dentro deste *setting*, os elementos, providenciam aquilo que Lacan (2006) designa como uma aparente e imaginária completude para depois se distorcerem mutuamente. Na estrutura especular distorcida das peças de Pina, a repetição de movimentos e palavras providencia mudanças constantes, multiplicando significados. Dentro da figura de oito invertida do simbólico, os trabalhos de Bausch, ao invés de gerirem dicotomias estáveis, lidam com várias dinâmicas contínuas: repetição-transformação, dança-teatro, significante-significado, movimento-palavra, corpo-mente, mulher-homem, indivíduo-sociedade, futuro-passado, *self*-outro, todas elas escritas sem cortes ou separações. A cadeia significante lacaniana sugere que a linguagem é um sistema intrinsecamente dinâmico e sujeito a constantes mudanças (Fernandes, 2001). Aplicado à dança, este modelo liberta o movimento corporal da sua carga sentimental e de significados e habilita o bailado a usar o seu próprio meio – o movimento corporal – para se auto-explorar como forma de arte. O corpo dançante questiona, assim, a sua própria constituição linguística ou natural. A dança não se constitui nem como uma expressão espontânea de instintos nem como uma especulação científica. Na cadeia significante, a dança é a exploração, a crítica e a procura dos seus próprios meios. De acordo com o modelo lacaniano, a dança é uma busca constante entre fisicalidade e linguagem, o que a torna intrinsecamente dupla e paradoxal. Na dança bauschiana, tal como na teoria de Lacan, o real (a fisicalidade da dança), o imaginário (a imagem projectada pela dança), e o simbólico (o outro da dança, o teatro, as palavras) coexistem, desafiando-se e redefinindo-se constantemente. Desta forma, a linguagem da dança-teatro de Pina é a linguagem do criticismo de qualquer esquema rígido ou fixo de princípios, é a linguagem do paradoxo, a linguagem da não-linguagem.

Em Bausch, a natureza linguística do teatro e da dança é explorada como intrinsecamente fragmentada, sendo através da fragmentação e da repetição que a sua obra expõe e explora o hiato entre o teatro e dança nos seus vários níveis: estético, social e

psicológico. Gestos e palavras não se complementam para providenciar uma comunicação clara, o corpo não completa a mente para criar um ser completo e, finalmente, o masculino e o feminino não formam uma unidade para libertar o indivíduo da solidão. A repetição rompe com a imagem popular dos bailarinos como seres espontâneos, revelando as suas insatisfações e desejos dentro da cadeia repetitiva de movimentos e palavras.

Em palco, os gestos que revelam movimentos do dia-a-dia ganham uma função estética, são estilizados e tecnicamente formados dentro de vocabulários específicos e, através da repetição, tornam-se movimentos mais abstractos. Quando um gesto é executado no palco pela primeira vez, facilmente pode ser confundido com uma expressão espontânea, mas à medida que é repetido torna-se óbvia a dissociação entre esse mesmo gesto e a sua fonte emocional. Eventualmente, as repetições exaustivas do movimento geram sentimentos e experiências quer nos bailarinos quer na audiência. Durante as repetições, os significados são transitórios, emergentes, dissolvendo-se em sucessivas alterações. Como lembra Fernandes (2001), a repetição permite a mudança constante no quadro daquilo que Lacan designou por ordem simbólica (Lacan, 1991).

A ordem simbólica lacaniana (Lacan, 1991) refere-se ao estágio de desenvolvimento linguístico do ego narcísico e inclui signos auto-referenciais, multiplicadores de significados dentro da cadeia significante. Tal como na ordem simbólica lacaniana, as palavras, nas peças de Bausch, são repetidas até que o seu significado literal se dissolva. Eventualmente, o corpo e a sua anatomia, tal como as patologias e as dores, são evocados pelas mesmas palavras. De modo semelhante à dança-teatro de Laban, as coreografias de Pina juntam dança e palavras numa abordagem não intelectual. No entanto, ao contrário dos conceitos de unicidade e integração das obras labanianas, os trabalhos de Bausch implicam a constante incompletude, a busca e a transformação típicas da fragmentação e da multiplicidade inerentes ao pensar-sentir-agir/actuar.

Pina define a sua dança-teatro como uma consciência corporal, um modo de formar as coisas associado ao desenvolvimento físico e psicológico do ser humano (Fernandes, 2001). Lacan, no mesmo sentido, diz que é através da linguagem que o ego não só interage com o mundo, mas também se constrói na sua imagem corporal. De acordo com Lacan, a imagem corporal é formada por sucessivas internalizações de imagens externas específicas que começam numa idade muito precoce. A construção deste mapa corporal não depende de leis biológicas mas de significações e fantasias parentais sobre o corpo. A imagem corporal é uma

repetição do mapeamento familiar, social e ambiental nos órgãos psíquicos e físicos do indivíduo. É o meio através do qual o esquema de gestos e posturas da sociedade são transmitidos. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante com a identidade vigente na sociedade. O corpo pessoal é um corpo social – uma construção que se dá ao nível do psíquico e do físico, constantemente permeada e controlada pela disciplina repetitiva inerente às relações sociais de poder. Através da repetição, Pina expõe a natureza simbólica da dança-teatro e explora um mapa corporal também ele adquirido pela repetição, da infância, até onde regride, até à adolescência (Vaccarino, 2005). Os bailarinos do *Wupertal Tanztheater* frequentemente reatua/representam momentos das suas próprias infâncias durante as performances, mostrando à audiência padrões de comportamento social precocemente internalizados. No palco encenam as circunstâncias nas quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas, actuando medos infantis em jogos e rituais precoces (Wright, 1989).

Nas peças de Pina Bausch, a reatuação das cenas passadas nas *performances* presentes tem como objectivo a reconstrução da história corporal do sujeito e a sua transformação numa forma estética. Também Lacan (2006) evoca essa transformação quando refere que o facto de o sujeito reviver e relembrar, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formativos da sua existência, permite a sua reconstrução.

### Os Conceitos Eleitos

A proximidade entre a linguagem da coreógrafa e a linguagem lacaniana permite-nos abordar a obra de Pina Bausch a partir de vários conceitos fundamentais originalmente desenvolvidos ou criados por Lacan e já intuídos nos parágrafos anteriores. Os conceitos eleitos são os de compulsão à repetição, ordem simbólica, significado, significante, cadeia significante, estádio do espelho e corpo fragmentado.

É um princípio básico da psicanálise que o sujeito só está condenado a repetir alguma coisa quando se esqueceu das origens da sua compulsão e que o tratamento psicanalítico pode interromper o ciclo de repetição, ajudando o paciente a recordar. A discussão mais importante sobre a compulsão à repetição ocorre em *Para Além do Princípio do Prazer* (Freud, 1971d) e está ligada à pulsão de morte. Freud postulava a existência de uma compulsão básica para

repetir, de forma a explicar parte do seu material clínico, nomeadamente a tendência do sujeito para se expor repetidamente a situações dolorosas.

Nos trabalhos lacanianos anteriores a 1950, o conceito de repetição, concretamente de ‘automatismo de repetição’, está associado ao de ‘complexo’, entendido como uma estrutura social internalizada que o sujeito repete e compulsivamente reatua. Apesar de nunca abandonar completamente o termo ‘automatismo de repetição’, a partir de 1950, Lacan passa a usar cada vez mais o termo ‘insistência’ para designar o mesmo mecanismo. Assim, a partir desta data, a repetição passa a ser definida, pelo autor, fundamentalmente, como a insistência da cadeia significante ou a insistência do discurso (Lacan, 1993). Para Lacan (1993), a repetição inconsciente nunca é uma repetição no sentido habitual de reprodução do idêntico: a repetição é o movimento, ou melhor, a pulsação que subjaz à busca de um objeto, de uma coisa sempre situada além desta ou daquela coisa particular e, por isso mesmo, impossível de atingir. Por exemplo, é impossível reviver uma impressão vivida por ocasião de uma primeira experiência, sendo a novidade condição essencial do gozo. Para Lacan, o gozo encontra a sua origem na busca, tão repetitiva quanto inútil, do momento da satisfação de uma necessidade, que só se constitui como demanda no só-depois da resposta que lhe foi dada. Lacan distingue duas ordens de repetição, as quais analisa numa perspectiva aristotélica: por um lado, a *tiquê*, encontro dominado pelo acaso — de certo modo, a *tiquê* é o contrário do *kairos*, o encontro que ocorre no ‘momento oportuno’ — e que podemos assimilar ao trauma, ao choque imprevisível e incontrolável. Esse encontro só pode ser simbolizado, esvaziado ou domesticado através da fala, e a sua repetição traduz a busca dessa simbolização. Isto porque, se esta permite escapar à lembrança do trauma, só pode consumir-se ao revivê-lo ininterruptamente, como um pesadelo, na fantasia ou no sonho. Por outro lado, existe o *automaton*, repetição simbólica não do mesmo mas da origem, próxima da compulsão à repetição freudiana, que se articula com a pulsão de morte. Esse segundo tipo de repetição é inscrito por Lacan, no âmbito de sua teoria do significante, como depositário da origem da repetição pela qual todo o sujeito é não apenas constituído, mas guiado para os diversos ‘lugares’ que ocupará ao longo da sua vida. De acordo com este processo repetitivo, o significante atribui, ao sujeito, os seus ‘lugares’ (Roudinesco, & Plon, 1998).

Ordem simbólica foi o termo usado por Lacan (2006) para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao

exercer a sua faculdade de simbolização. O conceito de simbólico é inseparável dos de imaginário e real, formando os três uma estrutura. Assim, o termo designa tanto a ordem (ou função simbólica) a que o sujeito está ligado, como a própria psicanálise, na medida em que esta fundamenta a eficácia do seu tratamento na palavra. O conceito lacaniano de simbólico é diametralmente oposto ao de ‘simbolismo’ freudiano. Para Freud (1971b), o símbolo era uma relação biunívoca relativamente fixa entre significado e forma, enquanto que, para Lacan, o simbólico se caracteriza, precisamente, pela ausência de quaisquer relações fixas entre significante e significado.

De acordo com Saussure (1916), o significado seria um elemento conceptual, ou seja, não seria o objecto real assinalado pelo signo (o referente) mas sim uma entidade psicológica correspondente a esse objecto. Na fórmula saussureana, o significado tem o mesmo estatuto que o significante, formando ambos lados iguais do signo. Contrariamente, Lacan (2006) afirma a supremacia do significante, argumentando que o significado é um mero efeito do jogo de significantes, um efeito do processo de significação produzido metaforicamente. Por outras palavras, o significado, no entendimento lacaniano, não é dado, mas sim produzido.

Segundo Saussure (1916), o significante seria o elemento fonológico do signo, não o som em si mesmo, mas a imagem mental desse som. Nas palavras de Saussure, o significante é a “imagem acústica que significa o significado” (Saussure, 1916, p. 66). Enquanto que Saussure afirma que significante e significado são interdependentes, Lacan postula que o significante é prévio e produz o significado. O significante é, primeiramente, um elemento material sem significado num sistema fechado diferencial, um significante puro. O significante é, para Lacan e para a psicanálise, o elemento significativo do discurso (consciente ou inconsciente) que determina os atos, as palavras e o destino do sujeito, à sua revelia e à maneira de uma nomeação simbólica.

O termo cadeia significante é usado crescentemente por Lacan, a partir de 1955, para se referir à ordem simbólica. No início, o autor fala em cadeia simbólica pretendendo designar uma linha de descendência na qual o sujeito é inscrito mesmo antes do nascimento e até depois da sua morte e que influencia o seu destino de forma inconsciente (Lacan, 2006). No mesmo ano, Lacan (1993) fala em cadeia de discurso.

É em 1957 que Lacan introduz o termo ‘cadeia significante’ para se referir a uma série de significantes ligados entre si. De acordo com o autor, esta cadeia nunca pode estar completa, uma vez que é sempre possível adicionar-lhe um significante, *ad infinitum*, de um

modo que expressa a natureza eterna e metonímica do desejo. A cadeia também é metonímica na produção de significado: a significação não está presente num determinado ponto da cadeia mas, antes, o significado insiste num movimento contínuo de um significante para outro (Lacan, 2006).

Por vezes, Lacan fala da cadeia significante através de metáforas lineares, outras vezes, socorrendo-se de metáforas circulares. A linearidade sugere que a cadeia significante é a corrente de discurso na qual os significantes são combinados de acordo com as leis da gramática, enquanto que a circularidade sugere que a cadeia significante é composta por uma série de significantes ligados entre si por associações livres constitutivas do mundo simbólico do sujeito. Na verdade, a cadeia significante é tão linear quanto circular. Na sua dimensão diacrónica é linear, sintagmática e metonímica; na sua dimensão circular é associativa e metafórica. As duas dimensões cruzam-se e são sobreponíveis não havendo, com efeito, nenhuma cadeia significante (cadeia diacrónica) que não tenha, como que acoplada aos vários pontos de cada uma das suas unidades, uma articulação de contextos relevantes (cadeias sincrónicas) verticalmente suspensos (Lacan, 2006).

O estádio do espelho foi objecto da primeira contribuição oficial de Lacan para a teoria psicanalítica, em 1936. A partir de então, o conceito passou a ser uma referência constante na obra lacaniana. Aparentemente simples, foi adquirindo complexidade à medida que Lacan o foi trabalhando e reestruturando em diferentes contextos. Primeiramente descrito pelo psicólogo francês Wallon e atribuído por Lacan (2006) a Baldwin, o então designado ‘teste do espelho’ referia-se a uma experiência particular que permitiria diferenciar a criança humana da cria do seu parente mais próximo, o chimpanzé. De acordo com este teste, o bebé de 6 meses diferiria de um chimpanzé com a mesma idade porque, enquanto que o chimpanzé quando confrontado com a sua imagem reflectida num espelho se apercebe rapidamente que esta é meramente um reflexo e perde o interesse, o bebé, nas mesmas circunstâncias, fica fascinado e assume-o entusiasticamente como a sua própria imagem.

Por oposição ao conceito walloniano de ‘teste do espelho’, o estádio do espelho é muito mais do que um mero constructo experimental: representa um aspecto fundamental e estruturante da própria subjectividade. Enquanto que, entre 1936 e 1949, Lacan (2006) parecia ver o estádio como localizado num período específico do desenvolvimento infantil (entre os 6 e os 18 meses), no fim deste período já existem sinais do alargamento do conceito. No início de 1950, Lacan deixa de conceber o estádio do espelho como um momento na vida da criança

para o ver como representativo de uma estrutura permanente da subjectividade, o paradigma da ordem imaginária/simbólica. Nessa altura, o estádio passa a ser um estado no qual o sujeito é permanentemente ‘apanhado’ e cativo da sua própria imagem.

À medida que desenvolve o conceito, Lacan (2006) enfatiza cada vez mais o seu valor estrutural. O estádio do espelho descreve a formação do ego como resultado da identificação do sujeito com a sua imagem especular. A chave para o entendimento deste fenómeno reside na prematuração do bebé humano que, aos 6 meses, apesar de dotado de um aparelho visual relativamente avançado que lhe permite reconhecer-se no espelho, não atingiu ainda o controle sobre os seus movimentos corporais. Desta forma, o bebé vê a sua imagem como um todo gestáltico cuja síntese produz uma sensação de contraste com a sua falta de coordenação motora e que o faz experienciar o seu próprio corpo como fragmentado. Este contraste é vivido, primeiramente, como uma rivalidade com a sua própria imagem, porque a completude do reflexo surge como uma ameaça de fragmentação, dando lugar a uma tensão agressiva entre o sujeito e a seu reflexo no espelho. De forma a resolver esta tensão, o sujeito acaba por se identificar com a imagem reflectida, constituindo esta identificação primária com a contraparte, a génese da formação do ego. O momento da identificação, no qual o sujeito assume a imagem como sua, é descrito por Lacan (2006) como um momento de júbilo, dada a sensação imaginária de domínio predominante. No entanto, este júbilo pode também ser acompanhado de uma reacção depressiva, quando a criança compara o seu sentimento de domínio com a onipotência da mãe (Lacan, 1998, 2006). Esta identificação também envolve o ego ideal que funciona como promessa de uma futura completude. O estádio do espelho mostra, assim, que o ego é o produto de um mal-entendido e o *locus* onde o sujeito se aliena de si próprio, representando a sua iniciação na ordem simbólica.

Por último, a noção de corpo fragmentado aparece, no trabalho de Lacan, intimamente ligada ao conceito de estádio do espelho. Neste estádio, a criança percebe o seu reflexo no espelho como um todo e esta percepção, como já se viu, origina, por contraste, uma auto-percepção de um corpo dividido e fragmentado. A ansiedade provocada por esta experiência de fragmentação e a subsequente tentativa de alívio da tensão potenciam a identificação da criança com a imagem especular, e esta identificação resulta, por sua vez, na formação do ego. No entanto, a antecipação de completude resultante da internalização de um conceito sintético de ego fica para sempre ameaçada pela memória da sensação de fragmentação antes experienciada. Esta ameaça manifesta-se em imagens de castração, mutilação,

desmembramento e desorganização do corpo que assaltam a imaginação do sujeito (Lacan, 2006). Estas imagens aparecem, tipicamente, nos sonhos e nas associações livres do analisando numa fase particular do processo, designadamente no momento em que a agressividade emerge sob a forma de transferência negativa. Este momento é um sinal precoce fundamental de que o tratamento está a evoluir na direcção certa, isto é, no sentido da desintegração da unicidade egóica rígida (Lacan, 1953).

## Os Conceitos Aplicados

### *O Lugar da Repetição*

A explicação do enigma é a repetição do enigma (Lispector, 2000, p. 92).

Em técnicas sistematizadas de dança, como o ballet clássico e muitas das formas modernas de bailado, a repetição é parte integrante do treino dos bailarinos e do processo criativo. A repetição diária de exercícios e sequências de movimentos pré-definidos é um método básico do treino técnico. Muitos coreógrafos usam a repetição para ensinar as sequências aos bailarinos e estes, de forma a memorizarem as sequências, repetem os movimentos com o coreógrafo e depois sozinhos. Deste modo, a repetição imprime um vocabulário de movimentos nos corpos do bailarinos, vocabulário esse que depois se tornará o veículo para a forma técnica da dança. Frequentemente, também, os profissionais da dança - professores, coreógrafos e bailarinos - reorganizam e confirmam, repetindo-os, vocabulários de movimentos pré-existent. Temos, por fim, na repetição, inerente a esta arte performativa, a única possibilidade de a dança se fazer visível, já que, diferentemente das artes plásticas, da música, do cinema, ou da literatura, se presentifica no instante da interpretação.

É, no entanto, na dança-teatro de Pina Bausch que a repetição passa a ter uma importância que transcende as questões operacionais próprias dessa arte tão efémera. Isto deve-se ao facto de Bausch utilizar o recurso da repetição de maneiras distintas durante o processo que vai da criação coreográfica à encenação dos espetáculos. No processo de criação, a repetição aparece primeiramente nas evocações presentes nas respostas apresentadas pelos bailarinos que, de certa maneira, reconstróem experiências passadas atualizando-as no presente. De seguida, a repetição é utilizada pela coreógrafa como recurso para moldar este material apresentado a uma forma estética, transpondo os registos das

singularidades num produto artístico. A repetição é utilizada, também, como recurso cénico, através de cenas que se repetem em momentos diferentes do espectáculo, ora da mesma maneira, ora modificadas, mas remetendo diretamente a uma cena apresentada anteriormente e compondo a narrativa fragmentada apresentada pela coreógrafa. Durante a apresentação ao público, supostamente, a peça repete-se como acontece com qualquer espetáculo de dança mas, por lidar muitas vezes com o imprevisto, a cena transforma-se através da repetição. Além disto, Bausch continua a interferir na composição final mesmo depois da estreia do espetáculo, de forma que, ao assistir à mesma peça várias vezes durante uma mesma temporada, o espectador atento poderá reconhecer a repetição e a transformação que se tornam presentes. Na maior parte dos espectáculos de dança, a audiência é um espectador passivo que testemunha uma demonstração de capacidades e talentos de corpos intangíveis. As danças de Bausch, contrariamente, capturam e transformam as expectativas da audiência acerca da dança, evocando no público o constante questionamento do seu papel de espectador. Por fim, podemos observar a repetição dos temas abordados na totalidade da sua obra, temas que dizem respeito às relações humanas, ao masculino e ao feminino, à infância, ao amor, ao ódio, à solidão, à crueldade, como se, de certa maneira, cada peça fosse a repetição da peça anterior

O efeito do uso da repetição atinge tanto a plateia como o elenco. Em entrevista a Fernandes (2001), Ruth Amarante, membro do *Tanztheater Wuppertal* desde 1994, dá um exemplo de como o material fornecido pelo bailarino se altera, altera o bailarino e altera o espectador, a partir da interferência da coreógrafa e do uso da repetição como recurso da composição da cena (Campos, 2008). Na peça *Ein Trauerspiel* (1994), Amarante atira o corpo contra a parede e, na improvisação, é apenas isto que ela faz: colar-se à parede. Durante os ensaios, Bausch pede a Amarante para repetir, várias vezes, o movimento improvisado, e esta versão repetitiva torna-se parte da peça. Tal como Amarante descreve, esta intervenção provoca mudanças internas na sua forma de sentir a *performance*:

Nesta nova peça, eu tenho que fazer isto no segundo acto, durante 20 minutos, o tempo todo...é uma loucura. Começa bem, com uma boa sensação. Mas, depois, acaba por se tornar bastante deprimente: mesmo para aqueles que estão apenas a observar de fora – a pessoa está ali o tempo todo, a atirar-se contra a parede, a cair, a levantar-se, a atirar-se novamente contra a parede, a cair, a levantar-se de novo e outra vez a atirar-se...quando nós, bailarinos, repetimos estes movimentos não ficamos iguais ao que éramos quando os começámos. Nós também mudamos. O movimento está carregado de possibilidades

e, quando o repetimos tantas vezes, estas possibilidades crescem e acumulam-se dentro de nós (Amarante, 1994, cit. por Fernandes, 2001, p.30).

O processo criativo bauschiano, segundo Fernandes (2001), não é exactamente o comum, no sentido em que a repetição não é usada para confirmar ou negar os vocabulários impostos aos corpos dançantes. Pelo contrário, a repetição é usada para dismantelar esses mesmos vocabulários adquiridos quer através da técnica da dança quer através da socialização. A repetição torna-se uma ferramenta criativa através da qual os bailarinos reconstroem e transformam a sua estética e o seu passado social. Se, inicialmente, a repetição fragmenta as experiências dos bailarinos e a narrativa da sequência de movimentos, mais tarde acaba por criar um tipo diferente de continuidade, transformando as histórias dos corpos dos bailarinos bem como as pre-concepções da audiência relativamente às percepções da sua própria história corporal.

A partir de *Blaubart* (1978), todas as peças de Bausch são criadas com a participação do corpo de bailado. Para induzir a sua contribuição criativa, Pina apresenta-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som ou uma frase: ‘falar com uma flor’, ‘luto’, ‘ah’ (Fernandes, 2001). Em resposta a estes elementos, os bailarinos improvisam através de movimentos, palavras, sons ou de uma combinação destes elementos. Desta forma, a coreografia é iniciada pela exploração que os bailarinos fazem das suas experiências e pelo modo de as expressarem. Apesar de começar com palavras, a verdadeira tarefa do exercício é traduzir essas palavras em linguagem corporal pessoal e social. As perguntas de Pina evocam as experiências passadas de cada um e o contexto cultural, social ou de vivência emocional em que tiveram lugar. Todas elas despertam as memórias íntimas dos bailarinos, que as transformam em linguagem simbólica.

Depois de Pina seleccionar algumas cenas, os bailarinos passam muito tempo a repetir as improvisações. Frequentemente, Bausch intervém na fase de repetição, alterando o original. De entre centenas de improvisações, Pina escolhe a de um dos bailarinos e pede-lhe para a representar de diferentes formas. Por vezes, escolhe apenas fragmentos de uma improvisação. Através da fragmentação e da repetição, as histórias pessoais e os sentimentos que estas evocam são crescentemente transformados, dissociados da personalidade do bailarino que os criou e esteticamente reformulados. A repetição, inicialmente usada como uma reconstrução de experiências passadas, mais tarde proporciona experiências diversas e imprevisíveis ao

bailarino e à audiência, resultando num aumento das possibilidades de interpretação (Fernandes, 2001).

As peças incluem diferentes meios artísticos num equilíbrio entre os bailarinos e a criação de Bausch. Pina guia, manipula e transforma a história dos bailarinos, dando continuidade à experimentação estética mesmo quando a peça já está em palco. As peças estão constantemente a ser processadas, no paradoxo de serem sempre diferentes na repetição, paradoxo esse que Phelan (1993) considera ser intrínseco à natureza das artes performativas. Os trabalhos de Bausch não só se incluem neste paradoxo, como o incluem de forma crítica. O repertório da companhia está em constante processo de repetição e transformação. Cenas originais, baseadas nas histórias pessoais dos bailarinos, anos mais tarde são interpretadas por outros bailarinos; as cenas, já transformadas pela sua repetição no processo criativo são, mais tarde, aprendidas e transformadas, igualmente através da repetição por outros intérpretes. O novo bailarino começa por aprender os elementos formais: movimentos, palavras e sons e só depois é que evoca associações e sentimentos (Fernandes, 2001).

Como lembra Fernandes (2001), as peças de Bausch não se limitam a contar a história de alguém, contam também a história da aprendizagem dos papéis pessoais e sociais e é nesse sentido que re-presentam a estrutura da re-representação. Os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* não aprendem nem desempenham um novo papel como se este fosse mais uma camada de um vocabulário de movimentos; em vez disso, eles aprendem e actuam o processo de aprendizagem e representação na vida e no teatro. Nesta vertente, o processo coreográfico de Bausch, enquadra-se no conceito lacaniano de ‘automatismo de repetição’, entendido como uma estrutura internalizada que o sujeito repete e compulsivamente reactualiza. Depois, os bailarinos, através desta re-presentação, e transpondo os limites do entendimento lacaniano anterior a 1950 (Lacan, 1993), questionam e transformam os vocabulários de movimento que foram sendo depositados camada sobre camada, sobre os seus corpos.

As cenas de palco da companhia desenvolvem-se, assim, da repetição e da transformação do repertório físico, social, cultural e emocional dos seus bailarinos. Esta qualidade estrutural é levada para o palco, afectando bailarinos e audiência. No palco, tal como no processo criativo, a repetição provoca, inicialmente, uma separação entre a pessoa e a forma criada, só mais tarde criando significados a partir dessa forma. A princípio, a narrativa pode ser estabelecida por cada cena *per se* mas, rapidamente, se rompe e se vê transformada pela insistente repetição, num movimento subsumível ao conceito lacaniano,

posterior a 1950 (Lacan, 1993), de insistência da cadeia significante ou insistência do discurso. Esta fragmentação quebra as expectativas da audiência em relação a uma narrativa linear e dirigida a uma resolução. A repetição passa a ser o movimento que subjaz à procura do objecto, de uma coisa situada além desta ou daquela coisa particular e, por isso mesmo, impossível de atingir.

### *A Inscrição na Ordem Simbólica: Significado, Significante e Cadeia Significante*

O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo ‘águas abundantes’ estou falando da força de corpos nas águas do mundo. Capta essa outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso (Lispector, 1973).

A dança é um gesto humano pertencente a um sistema de representação baseado na linguagem. Por essa razão, com ou sem repetição formal de movimentos, faz parte da ordem simbólica. Os movimentos executados abrem opções para a sua própria interpretação, libertando-se de significados claros e definitivos, num campo caracterizado pela ausência de quaisquer relações fixas entre significado e significante.

Se, na maioria das formas técnicas de dança, a repetição é usada como uma ferramenta composicional para a construção de uma narrativa abstracta subordinada a temas escolhidos pelo coreógrafo, nas peças de Bausch, a repetição é usada como ferramenta auto-reflexiva para explorar a natureza, também ela repetitiva, da ordem simbólica. Através da repetição da sequência de movimentos, a natureza linguística intrinsecamente repetitiva da dança reflecte-se na sua própria composição. A dança não luta, desesperadamente, pela inclusão na cadeia significante através da busca de um significado que lhe é externo. Através da repetição do movimento, a dança trabalha e resolve activamente a linguagem, incorporando e explorando formalmente o poder da ordem simbólica sobre as manifestações motoras.

A repetição exacta de uma sequência de movimentos, a que Fernandes (2001) chama repetição obsessiva, desmantela a convenção da dança como forma de arte espontânea. Este desmantelamento torna-se particularmente relevante no uso que Bausch faz das reacções e gestos diários nas cenas de solo. Os movimentos relacionados com o vocabulário técnico da dança são facilmente vistos como abstracções, isto é, como diferentes da expressão espontânea e, por isso, subsumíveis à ordem simbólica. Já as reacções e gestos da vida de todos os dias facilmente são tomados como espontâneos, como respostas momentâneas a um

evento presente, sendo pela repetição incessante que Bausch torna clara a sua qualidade abstracta. Em *Arien* (1979), por exemplo, a repetição transforma a percepção da audiência acerca de uma reacção espontânea diária: o riso. Na peça, um hipopótamo de borracha entra em palco sem que os bailarinos reparem apesar de já ter, com a sua aparição, surpreendido a audiência. Pouco depois, uma das bailarinas, Josephine Ann Endicott, acaba por ficar sozinha em palco com o animal. Ela ri continuamente, observando-o incrédula, entre gargalhadas, até que abandona o palco levando o hipopótamo à sua frente, como que guiando-o até ao camarim. O primeiro ataque de riso de Endicott é bastante convincente, uma vez que expressa a sua surpresa perante uma aparição tão inesperada. Mas, à medida que vai repetindo as gargalhadas, o riso vai perdendo o seu poder enquanto expressão das vivências internas da bailarina. A progressiva ausência de sentido da reacção, o seu absurdo, tornam-se, eles próprios, o seu significado último. O riso denota falsidade, na dança como na vida de todos os dias, e o público é novamente surpreendido ao ver a sua reacção inicial (riso) ser incorporada e distorcida em palco.

A repetição expõe cada cena como uma constante e mal sucedida tentativa de preservar o momento presente. É como se, nas peças de Bausch, tudo se passasse como descrito por Bowie (1991, p. 64) a propósito da cadeia significante lacaniana: “quando o significado – momento presente – parece ter sido finalmente alcançado, dissolve-se, a um simples toque do seu explorador, em múltiplos novos significantes”. Assim, através da repetição, a dança articula a sua qualidade efémera inerente. Em *On the Mountain A Cry Was Heard* (1984), o palco está coberto de terra. Numa cena, Beatrice Libonati usa os mesmos movimentos para escavar buracos em diferentes pontos do palco. Quando escava o primeiro buraco, a sua acção repetitiva parece ter como função tornar o buraco mais fundo. No entanto, rapidamente e à medida que a bailarina se vai deslocando para outros pontos do palco e aí reiniciando as escavações, estabelece-se uma rotina na qual os seus movimentos perdem uma função prática e mesmo um qualquer significado óbvio. Nesta cena, a repetição compartimenta o tempo, mantendo-o num presente perpétuo da mesma forma que, paradoxalmente, cria uma sensação de progressão temporal, já que o buraco escavado no presente, apesar de em tudo semelhante ao buraco escavado no passado, é, necessariamente, um novo e diferente buraco.

Dentro da ordem simbólica, a busca da completude e do sentido através da linguagem verbal e gestual não dá descanso nem tranquilidade à comunicação. A cadeia significante

multiplica e desafia, constantemente, novos significados, aumentando cada vez mais o desejo e a necessidade. As identidades são, assim, construídas em procuras constantes de uma completude exterior e em perdas recorrentes através e dentro da linguagem. Em Bausch, a repetição perturba a ilusão dos bailarinos e do público acerca de uma completude externa. Os bailarinos repetem os seus movimentos e palavras como se não se tivessem feito entender e a audiência observa estas representações que, em vez de clarificarem os seu próprios significados, desmantelam-nos e recriam outros significados possíveis. A dança do *Tanztheater Wuppertal* aborda a falta de comunicação entre as pessoas: bailarinos e público, instigando à repetição.

A repetição estabelece, inicialmente, uma cadeia significante na qual o significado está em constante mutação. Eventualmente, estes desencontros recorrentes com o sentido tornam-se, eles próprios, o significado último da repetição. Tal como referido por Lacan (1991), sob a cadeia significante não há instintos, apenas vácuo. A repetição evoca, assim, um significado reflexivo acerca da sua estrutura inerentemente vazia. Ao trazer à superfície, como significado último, a falta de sentido e de completude, a repetição, ao mesmo tempo, contradiz-se e reafirma-se como falta e como necessidade (do outro).

A insaciável busca pela completude e pelo sentido dentro da relação bailarinos-audiência é o tema de uma outra cena de *On the Mountain A Cry Was Heard* (1984). No primeiro acto, Bénédicte Billiet e outra bailarina entram em palco vestidas de adolescentes, com sapatos de salto alto e coloridos vestidos de festa, caminhando lado a lado, de mãos dadas e conversando animadamente. As bailarinas observam sedutoramente os espectadores, sorrindo de forma pueril e encolhendo timidamente os ombros. De seguida, depois de segredarem ao ouvido uma da outra como se preparassem alguma surpresa, iniciam uma brincadeira de carrinhos de mão e mostram ao público as suas habilidades. Quando acabam a brincadeira, compõem os vestidos e retomam a sua postura adolescente e sedutora, enquanto caminham de braço dado pelo palco. As bailarinas continuam a representar esta série de actos até serem interrompidas e arrastadas para fora do palco por um bailarino e, mesmo quando são levadas à força, continuam a tentar seduzir a audiência. O efeito do exercício do carrinho de mão, com os vestidos coloridos e rodados virados ao contrário é visualmente muito belo, provocando o riso e o aplauso entusiástico do público, em reconhecimento das aptidões físicas e dramáticas do par. A dança é, aqui, uma crítica reflexiva à sua própria natureza narcísica, existindo para o outro (o espectador) de quem necessita. Seja entre bailarinos, seja entre

bailarinos e audiência, as relações são colocadas aqui, como redes de dependência, insatisfação e recorrência.

### *O Encontro com o Real através da Repetida Exposição das Falhas do Simbólico*

Só depois eu iria entender: o que parece falta de sentido - é o sentido. Todo momento de falta de sentido é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido (Lispector, 2000, p.23).

Nos trabalhos de Bausch, as tentativas constantes dos bailarinos no sentido da procura de uma completude externa, provocam repetidas desilusões e paragens. Há momentos em que os bailarinos hesitam de forma inesperada, interrompem a acção em curso e fixam, pateticamente os espectadores. Parece que não têm material para representar ou que nem mesmo têm uma leve ideia daquilo que fazer. Através da incorporação da clivagem inerente à dança e da sua intrínseca incompletude, a dança-teatro traz, ao palco, momentos assustadores de não representação. Paradoxalmente, é nestes momentos que o real é encontrado, através das repetidas falhas do simbólico.

Lacan (1993) distingue duas forças principais dentro da psicanálise: a insistência dos signos ou *automaton* e o encontro com o real ou *tiquê*. O real está sempre por detrás do *automaton*, tal como a presença está sempre por detrás da fantasia. O real manifesta-se pela sua ausência, pelo trauma do encontro falhado - a clivagem entre o eu e o outro. Em vez de trazerem completude, os encontros com a realidade são marcados pela *abeyance* ou expectativa e pelo sofrimento.

Nas peças de Bausch, as investidas na representação não aparecem como presença de palco ou realização, mas sim como momentos de hesitação e de vazio. É um desses momentos que podemos ver em mais uma cena de *On the Mountain A Cry Was Heard* (1984), na qual Dominique Mercy executa uma série repetitiva de movimentos que sugerem procura e desilusão. Estes instantes de desilusão funcionam como momentos de suspensão e de não representação. Inicialmente, a cena de Mercy aborda a ineficácia de uma busca pela completude externa. Ao som de um violino, o bailarino corre pelo palco, de braços abertos, sem rumo. Gradualmente, Mercy abrandando o ritmo até que pára, baixando os braços. Observando a audiência de forma distante e vaga, o olhar perdido de Dominique parece procurar algo de intangível. Subitamente, reinicia a corrida, repete a desaceleração e pára noutro ponto do palco para voltar a olhar para a audiência da mesma forma. A música do

violino acaba, Mercy corre para o extremo do palco, pára e inicia uma nova sequência de procura e hesitação. Enquanto observa a audiência, dá uns passos atrás e esboça sorrisos tensos e forçados. A sua hesitação é reforçada pelo silêncio e pelo vazio do palco. O bailarino parece não saber o que fazer a seguir mas certo de que deverá fazer algo. Tenta preencher o tempo de cena mas nunca satisfaz, realmente, as expectativas do público no que toca a virtuosismo e expressão emocional, acabando por abandonar o sorriso e tornando-se sério perante uma situação tão embaraçosa. Passado este momento, Mercy continua a repetir, hesitantemente, diferentes acções como que para preencher o tempo da representação: corre para diferentes áreas do palco, deita-se fingindo estar morto, apanha um pau, conta uma história sobre as suas mãos e esboça novo sorriso falso.

Até as hesitações do bailarino que eram, inicialmente, uma quebra na cadeia de procura, se tornam repetitivas. Ainda assim, podemos excluí-las da cadeia significativa estabelecida pelos seus movimentos repetitivos prévios de aceleração e desaceleração. As hesitações de Mercy contrastam e representam, antes, uma abertura na sua busca repetitiva, entrelaçando-se na cadeia significativa para nela introduzir momentos de suspensão. Através da repetição da própria suspensão, Mercy insiste no seu reconhecimento como uma investida na representação. De forma a ser reconhecido, o tempo não representativo vê-se forçado a incorporar o mecanismo do tempo representativo, ou seja, a repetição. É nesta não-acção que o real aparece, transformando o tempo e o espaço. Como lembra Lacan (1993), o processo primário (do real) deve ser apreendido na sua experiência de ruptura, entre a percepção e a consciência, nesse lugar atemporal; o que nos leva a equacionar aquilo a que Freud (Lacan, 1993) chama a ideia de um outro lugar, um outro espaço, uma outra cena, o ‘entre a percepção e a consciência’.

A repetição, inicialmente, mostra a dança como representação, separada das sensações internas do bailarino. Eventualmente, tal como acontece nas performances de Dominique Mercy, a repetição como que refuta a natureza representativa da dança. As hesitações de Mercy não apresentam nem representam as suas sensações internas. Um espaço vazio entre o discurso do inconsciente (sensações internas) e o discurso aparente (representação) ganha espaço de expressão. Lacan (1993) lembra que é dentro deste vazio, com aquilo que se torna material de trabalho, que o discurso profundo e secreto ganha a sua expressão. Apenas através e dentro da representação, a dança é capaz de, momentaneamente, romper com a sua natureza representativa.

O medo do vazio latente prende, normalmente, os bailarinos a uma representação compulsiva e a audiência a um, de certa forma correspondente, humor expectante. Encarar ao vazio da não representação promove o reconhecimento da falta e das dependências recíprocas. As hesitações intermináveis de Mercy trazem à consciência um trauma previamente experienciado por bailarinos e audiência e recalçado no inconsciente. As suspensões da acção reconstroem a primeira clivagem entre o eu e o outro e a inevitável queda no simbólico e na repetição. Se a repetição, na dança-teatro de Bausch, coloca primeiramente os indivíduos, a dança e a sociedade, na cadeia significativa, depois, inesperadamente, no momento *tiquê* leva-os ao vazio essencial. A repetição é, ao mesmo tempo, meio e fim, desmantelando a representação compulsiva aos níveis estético e físico. A resposta da crítica de dança Philippa Wehle à cena multimédia de *Walzer* (1982) descreve a experiência da intolerabilidade do vazio coberto pela representação, na vida e no teatro:

O recém-nascido, ainda ligado à sua mãe, repousa sobre a sua barriga e é por ela tocado e acariciado suavemente. O bebé exercita os pulmões, gritando e chorando na sua luta pela existência. Observamos cativados e simultaneamente horrorizados o cordão umbilical a ser cortado e mais uma vida a ser severamente privada de uma união segura com outra. Esta poderá ser a celebração da vida por Bausch, mas está longe de ser uma celebração alegre. A festa acaba. Um disco de Schubert, *Improptu*, toca num palco vazio e a audiência é deixada na permeabilidade dos seus sentimentos de tristeza, vazio e perda (Wehle, 1984, p. 33).

### *A Dança do Espelho e o Caminho Necessário da Desintegração*

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa deste sonho é que inventei Angela como meu reflexo? [...] Angela é um espelho [...] Eu sou o meu próprio espelho [...] Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo; olho-me ao espelho, olho a outra de mim. E vejo que minha aparência fluida tem a graça do flutuante rosto humano. Tentar possuir Angela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de *per si*. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor. Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto (Lispector, 1978, pp. 49-50).

O facto de, na dança, o corpo ser o objecto central da arte levou a que se concebesse esta arte cénica como a única que implicaria um sentido de completude entre a obra e o artista. Esta convenção, que pressupõe a dança como um trabalho completo em si mesmo,

independente da sua passiva audiência, não se aplica às peças de Bausch, nas quais as reacções dos espectadores – aplausos, risos, curiosidade – são criticamente incluídos no espectáculo (Fernandes, 2001). No lugar de implicar a completude naquilo que seria uma congruência ideal entre artista e obra de arte, a dança-teatro de Pina é fragmentária. Nas palavras de Fernandes (2001), a dança-teatro requer um ‘fazedor/interno’ e um ‘observador/externo’ do movimento performativo. Ainda na fase de treino, os bailarinos habituem-se a ver-se a si próprios através do seu reflexo bidimensional e invertido no espelho, tal como são vistos por um observador externo. Na tentativa de sentirem os seus corpos, os bailarinos são guiados por uma imagem externa artificial, desenvolvendo uma percepção fragmentada de si mesmos.

Para Lacan (2006), o espelho serve de metáfora e conceito estrutural, apontando, ao mesmo tempo, para uma experiência crucial no desenvolvimento psíquico do sujeito, experiência essa representativa de uma estrutura permanente da subjectividade. Tal como na dança, o espelho da teoria lacaniana representa a ilusão de completude que a criança tem da sua imagem externa. O estádio do espelho marca o nascimento da imagem corporal fragmentada, activando a incorporação, pela criança, das imagens corporais externas sociais e familiares, em busca da unicidade.

Nas peças de Bausch, as frases ditas pelos bailarinos desmantelam a ilusão de completude com o outro e a identificação primária com a contraparte, típicas do estádio do espelho, sugerindo que a identidade é marcada pela fragmentação e pela dependência. O mecanismo do espelho, no *Tanztheater Wuppertal*, é usado para inverter e questionar o papel dos bailarinos e dos espectadores. Os bailarinos não só incorporam a perspectiva do público, aplaudindo e rindo de forma crítica, como também incitam a audiência a incorporar a sua perspectiva. Quando os bailarinos, em *Arien* (1979), perguntam à plateia sobre partes do corpo normalmente visíveis, tais como pés ou nariz bem como sobre partes normalmente ocultas, tais como estômago ou rótula, o público é lembrado de que há muita coisa que não se consegue ver no movimento aparente. Não há uma só forma de ver ou interpretar um movimento. A dança torna-se, assim, movimento visível e invisível, manifesto e latente, concebido através das palavras.

As frases dos bailarinos também baralham e põem em causa o alinhamento corporal, fundamental nas concepções de bailado – ‘o meu nariz está debaixo do meu coração’, ‘o meu estômago está debaixo do meu coração’, ‘a minha rótula está debaixo do meu coração’ (*Arien*,

1979). Em vez de colocarem as partes do corpo nos seus lugares adequados, as afirmações fragmentam o corpo e reorganizam-no sob uma forma distorcida. Estas frases rompem com a noção primordial de uma identidade psicofísica unitária e reflectem a concepção lacaniana de que, durante os primeiros meses de vida, a criança não experiencia uma totalidade integrada corporal ou psíquica: o corpo é um agregado de partes descoordenadas, zonas, sensações, necessidades e impulsos (Lacan, 2006). O corpo só emerge como uma unidade quando se funde com o ambiente. Numa fase subsequente, a criança é capaz de perceber-se como um corpo/sujeito distinto através do reconhecimento da ausência da mãe. A identidade da criança fundar-se-á, então, na clivagem entre o interno/dentro e o externo/fora e na necessária ausência do último (Grosz, 1990). Através da linguagem corporal e verbal, a criança tentará unificar-se novamente com a imagem externa desejada. Gradualmente, incorporará estes objectos externos, edificando um corpo/sujeito simbólico e social. Esta identidade, socialmente formada, fornece ao sujeito uma segurança e um suporte necessários mas aparentes, porque baseados na falta e na dependência. À identidade assim forjada, refere-se Lacan como forma ortopédica de totalidade (Lacan, 2006).

Se a máquina de poder a que se refere Foucault (1995) desmantela e recompõe o corpo para a sua dominação, a dança-teatro de Bausch refaz estes processos de forma a devolver e reassociar o poder ao corpo. A cena de *Arien* (1979) evoca uma imagem fragmentada do corpo destituída quer do conforto da completude materna, quer do suporte posterior de uma imagem socialmente estruturante. As frases dos bailarinos fazem emergir o trauma do corpo /sujeito fragmentado esquecido no inconsciente.

Como lembra Lacan (2006), o corpo fragmentado manifesta-se, normalmente, através dos sonhos, quando o movimento da análise encontra um certo nível de desintegração agressiva no sujeito. Então, o corpo aparece desmembrado nas suas várias partes como numa exoscopia. Essas partes ou órgãos ganham asas, armam-se para uma batalha persecutória e revelam-se de forma tangível a nível orgânico, nas linhas da fragilização que definem a anatomia da fantasia, tal como exibidas nos sintomas das patologias esquizoides e histéricas. A fragilização patológica de que Lacan fala pode ser ilustrada pelas frases dos bailarinos em *Arien* (1979): ‘o meu pé está irritado’, ‘o meu nariz está irritado’, ‘o meu estômago está irritado’.

Foucault (1994) refere que o discurso clínico é baseado no pressuposto do olho que tudo vê e tudo sabe. A descrição exaustiva e não interpretativa do sintoma-significante

decifrar e controlaria, assim, a doença-significado. Em *Arien* (1979), o que vemos é precisamente o contrário: as descrições repetitivas dos bailarinos são usadas para contradizer o entendimento racional, desmantelando o poder imposto sobre o sujeito, através de um conhecimento apriorístico. As descrições exaustivas e repetitivas confundem e distanciam, crescentemente, a audiência, de qualquer verdade final e definitiva sobre o sujeito e sobre o seu corpo, contradizendo mesmo a experiência visual do observador. Com efeito, à medida que se vão aproximando do público, os bailarinos vão-se referindo, cada vez mais, à invisibilidade dos seus corpos: ‘não consigo ver o meu estômago’, ‘viram o meu estômago?’, ‘não consigo ver o meu nariz’, ‘viram o meu nariz?’. O que é visível torna-se uma realidade paralela ao que não é visível, dissociando a visibilidade da realidade, afastando o manifesto do latente, lembrando-nos que a relação entre os dois é da ordem do simbólico e que nunca chegamos ao sujeito através de uma mera dedução clínica.

## CONCLUSÃO

A repetição, inerente e transversal a todas as formas sistematizadas de dança, é utilizada por Bausch de modo verdadeiramente original. Do processo coreográfico à composição final e mesmo depois da estreia do espectáculo, Pina não se limita a utilizar este recurso para expor, de forma crítica, os vocabulários impostos e compulsivamente reactualizados pelo sujeito, desde o momento do seu nascimento (*automaton*). A coreógrafa elege a repetição como o meio privilegiado de questionamento e desmantelamento desses mesmos vocabulários, através da impressão, ao sujeito, de um movimento que o leva, na eterna procura do objecto de desejo, a experiências diversas e imprevisíveis (*tiquê*) que resultarão na sua transformação e na transformação da audiência.

Através da utilização da repetição, Pina expõe a dança como forma de arte não espontânea, inscrevendo-a na ordem simbólica lacaniana e conferindo-lhe o estatuto da palavra. A progressiva abstracção e o esvaziamento de sentido, mesmo dos gestos diários mais comuns trazidos a palco, põem a nu o desejo, a necessidade e a procura constante do sujeito pelo significado, dentro e através da linguagem.

Incorporando, propositada e inevitavelmente, o mecanismo do tempo representativo simbólico, ou seja, a repetição, a coreógrafa precipita, em cena, o reconhecimento do encontro com o momento não representativo do real. Os tempos de hesitação e de paragem,

incessantemente repetidos e entrelaçados na cadeia significativa, expõem o vazio da não representação e permitem a consciência da falta e das dependências recíprocas. Também o mecanismo do espelho é usado, por Bausch, para dismantelar a ilusão de completude com o outro típica do estágio com o mesmo nome e para trazer, à consciência, a fragmentação e a dependência identitárias do sujeito. O próprio alinhamento corporal é posto em causa nas narrativas dos bailarinos, como que para nos mostrar porque devemos duvidar, sistematicamente, do manifesto e de um entendimento racional e apriorístico do sujeito, veiculado durante séculos através do método clínico dedutivo.

Podemos então afirmar que, nas peças de Bausch, o futuro não repete nem se distancia do passado, mas antes transforma o passado enquanto o repete, tornando-se, nas palavras de Žižek (1991), um *working-through* retroactivo. O conceito de *working-through* ou perlaboração, introduzido por Freud (1958), foi inicialmente relacionado com os conceitos de repetição e rememoração/recordação. A repetição teria lugar quando os pacientes reproduzissem o seu passado traumático nas suas acções mas não lidassem com ele ao nível da memória ou da consciência. Este comportamento deixaria os traumas passados esquecidos e recalcados ao nível do inconsciente. A rememoração seria a reprodução de uma situação passada na memória do paciente, paciente esse que estaria consciente de que essa mesma memória seria diferente e não se confundiria com a sua vida presente. O *working-through*, ou perlaboração, seria um processo contínuo que implicaria a recuperação das memórias perdidas, tornando as reacções ou acções repetitivas em acções de um sujeito consciente acerca das suas próprias resistências (Freud, 1958).

As teorias de Lacan acerca da repetição vieram complementar as de Freud, através da colocação da linguagem – do simbólico – como o meio de perlaboração das resistências do paciente. Através da linguagem, o diálogo psicanalítico entre paciente (*self*) e analista (outro) reproduziria e transformaria a identidade clivada do primeiro. Ambos, analista e paciente, seriam questionados num processo contínuo de repetição e transformação (Lacan, 1991) a que poderemos chamar *working-through language*.

Ao nível estético, o teatro-dança de Bausch usa o mesmo princípio (da perlaboração), questionando bailarinos e público, fazedores (*self*) e observadores (outro). As peças são desenvolvidas a partir da reconstrução simbólica das experiências dos bailarinos, em resposta aos estímulos verbais do coreógrafo. O processo criativo de Bausch começa com a tradução das experiências passadas para linguagem verbal e é dessa forma que reescreve a história, tal

como definida por Lacan (1991): o facto de o sujeito reviver e relembrar, no sentido intuitivo das palavras, os acontecimentos formativos da sua existência, não é em si mesmo o mais importante. O que importa é o que, a partir disso, o sujeito reconstrói. O que é essencial é a reconstrução. Quando tudo está dito e feito trata-se menos de uma questão de recordar do que de uma questão de reescrever. Poder-se-á, então, fazendo uso do pensamento de Lacan acerca da pertença do gesto humano à ordem da linguagem, fazer equivaler o ‘redizer’ ao ‘redançar’ ou, por outras palavras, o *working-through language* ao *working-through dance*.

Esta noção de sujeito que muda num tempo retroactivo foi sugerida, primeiramente, por Heidegger (1962), que usava a palavra *Wiederholung* no sentido de restauração ou recuperação e não no sentido de mera repetição. A reconstrução/transformação dos traumas da separação/clivagem não progride do passado para o futuro. Os traumas recalçados vêm, paradoxalmente, do futuro. De acordo com Žižek (1991), os sintomas são pistas cujo significado não é descoberto ou escavado das profundezas escondidas do passado, mas sim construídos retroactivamente. Segundo Lacan (1988), o paciente tem um futuro que podemos deslocar, no sentido regressivo. Os traumas esquecidos na ordem do não-simbólico são incluídos na ordem simbólica através desta construção retroactiva, sendo reconhecidos pela consciência e tornando-se parte da história do sujeito.

Através da reconstrução ou construção retroactiva, os bailarinos do *Wuppertal Tanztheater* redançam as suas experiências de vida relacionadas com a ausência do outro e com o medo da solidão. Repetem os momentos de clivagem e de falta nos quais começaram a construir as suas identidades sociais e linguísticas. Em vez de se voltarem para um passado primordial compensador, os bailarinos avançam em direcção a uma reconstrução futura do seu passado vazio e nela envolvem a audiência. Dessa forma, integram os momentos de perda e de procura, na ordem simbólica e no domínio da consciência, reconstruindo e transformando a história de poder registada nas suas identidades corporais linguísticas.

## REFERÊNCIAS

- Bartenieff, I. (1970). The roots of Laban theory: Aesthetics and beyond. In I. Bartenieff, M. Davis, & F. Paulay (Eds.), *Four adaptations of effort theory in research and teaching* (pp. 1-28). New York: Dance Notation Bureau.
- Bentivoglio, L. (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte.
- Bowie, M. (1991). *Lacan*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Campos, M. (2008). *Recordar, repetir, criar: Intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch*. Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Consultado em 4 de Abril de 2013, através de <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf>
- Ceitel, R. (Producer), & Lopes, F. (Screenwriter/Director) (1998). *Pina Bausch - Lissabon Wuppertal Lisboa* [Documentary]. Lisboa: Midas.
- Descartes, R. (2008). [*Discurso do método*] (E. Gilson, Trans.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1637).
- Fernandes, C. (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The aesthetics of repetition and transformation*. New York: Peter Lang.
- Foucault, M. (1994). [*The birth of the clinic: An archeology of medical perception*] (2nd ed.) (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage Books. (Original work published in 1963).
- Foucault, M. (1995). [*Discipline and punish: The birth of prison*] (2nd ed.) (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage Books. (Original work published in 1975).
- Freud, S. (1958). Remembering, repeating and working-through. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 12). London: Hogarth Press. (Original work published in 1914).
- Freud, S. (1971a). Studies on hysteria. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 2). London: Hogarth Press. (Original work published in 1893-1895).
- Freud, S. (1971b). The interpretation of dreams. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 4). London: Hogarth Press. (Original work published in 1900).

- Freud, S. (1971c). The uncanny. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 17). London: Hogarth Press. (Original work published in 1919).
- Freud, S. (1971d). Beyond the pleasure principle. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 18). London: Hogarth Press. (Original work published in 1920-22).
- Galhós, C. (2010). *Pina Bausch: Ensaio biográfico*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Grosz, E. (1990). *Jacques Lacan: A feminist introduction*. New York: Routledge.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time*. New York: Harper Row.
- Kerkhoven, M.V. (1991). The weight of time. *Ballet International*, 14, 62-69.
- Lacan, J. (1953). Some reflections on the ego. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 11-17.
- Lacan, J. (1991). [*Freud's papers on technique: The seminar of Jacques Lacan*] (Book I) (J. Forrester, Trans.). New York: Norton. (Original work published in 1953-1954).
- Lacan, J. (1993). [*The seminar. The psychoses*] (Book III) (R. Grigg, Trans.). London: Routledge. (Original work published in 1955-56).
- Lacan, J. (1998). *Le séminaire. La relation d'objet*, Livre IV. Paris: Seuil. (Original work published in 1956-57).
- Lacan, J. (2006). [*Écrits: The first complete edition in english*] (B. Fink, H. Fink & R. Grigg, Trans.). New York: W. W. Norton & Company. (Original work published in 1971).
- Lima, C.A. (2008). *Dança Teatro: A falta que baila: A tessitura dos afectos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG.
- Lima, C.A. (2009). *O angst theater de Pina Bausch: Articulações entre vazio, pulsão e corpo*. Comunicação apresentada no I Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Viçosa.
- Lispector, C. (1973). *Água viva*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro.
- Lispector, C. (1978). *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, C. (2000). *A paixão segundo GH*. Lisboa: Relógio de Água.
- Nietzsche, F. (2001). [*The gay science*] (B. Williams, Trans). Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published in 1882).
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. New York: Routledge.

- Pimenta, P. (2008). *Paulo Pimenta diários - Café Müller – Pina Bausch – Teatro São Luiz, Lisboa 03 Maio 2008*. Consultado em 3 de Abril de 2013, através de <http://paulopimenta.blogspot.pt/2008/05/caf-mller-pina-bausch.html>
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Saussure, F. (1986). [*Course in general linguistics*] (R. Harris, Trans.). Chicago: Open Court. (Original work published in 1916).
- Sokel, W.H. (1959). *The writer in extremis*. Stanford: Stanford University Press.
- Sontag, S. (2004). *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica.
- Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (2012). *Pieces*. Consultado em 1 de Janeiro de 2013, através de <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/index.php>
- Travi, M.T. (2011). *Uma visão contemporânea da dança: Pina Bausch e psicanálise: Primeiras reflexões*. Comunicação apresentada no 2o Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, São Paulo.
- Vaccarino, E. (2005). Bausch, um mundo, uma linguagem, múltiplas questões. In Fenda (Ed.), *Pina Bausch: Falem-me de amor* (pp 13-23). Lisboa: Fenda.
- Wehle, P. (1984). Pina Bausch's Tanztheater: A place of difficult encounter. *Women & Performance – A Journal of Feminist Theory*, 1 (2), 25-36.
- Wenders, W. (Producer/Screenwriter/Director) (2011). *Pina 3 D* [Documentary]. Berlin: Neue Road Movies.
- Wright, E. (1989). *Postmodern Brecht: A Re-presentation*. New York: Routledge.
- Zizek, S. (1991). The truth arises from misrecognition. In E. Ragland-Sullivan, & M. Bracher (Eds.), *Lacan and the subject of language* (pp 188-212). New York: Routledge.

ANEXO

Peças do *Tanztheater Wuppertal*

1973

FRITZ

Uma noite de dança por Pina Bausch

Música: Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt

IPHIGENIE AUF TAURIS (Iphigenia in Tauris, Ifigénia em Tauris)

Uma dança-ópera por Pina Bausch

Música: Christoph W. Gluck

1974

ICH BRING DICH UM DIE ECKE (I'll Do You In)

Um Ballet pop por Pina Bausch

ADAGIO – Five Songs By Gustav Mahler

Por Pina Bausch

1975

ORPHEUS UND EURYDIKE (Orpheus and Euridice, Orfeu e Euridice)

Uma dança-ópera por Pina Bausch

Música: Christoph W. Gluck

DAS FRÜHLINGSOPFER (The Rite Of Spring, A Sagração da Primavera)

Por Pina Bausch

Música: Igor Strawinsky

1976

DIE SIEBEN TODSÜNDEN (The Seven Deadly Sins, Os Sete Pecados Mortais)

Uma noite de dança por Pina Bausch

Música: Kurt Weill, Texto: Bertolt Brecht

1977

BLAUBART - BEIM ANHÖREN EINER TONBANDAUFNAHME VON BELA BARTOKS "HERZOG BLAUBARTS BURG" (Bluebeard - While Listening To A Taped Recording Of Bela Bartok's "Duke Bluebeard's Castle, Bluebeard – Ouvindo uma gravação do “Duke Bluebeard’s Castle” de Bela Bartok)

Uma peça por Pina Bausch

KOMM TANZ MIT MIR (Come Dance With Me, Vem Dançar Comigo)

Uma peça por Pina Bausch

RENATE WANDERT AUS (Renate emigrates, Renata emigra)

Uma opereta por Pina Bausch

1978

ER NIMMT SIE AN DER HAND UND FÜHRT SIE IN DAS SCHLOSS, DIE ANDEREN FOLGEN... (He Takes Her By The Hand And Leads Her Into The Castel, The Others Follow ..., Ele Leva-a Pela Mão Até Ao Castelo, Os Outros Seguem-nos)

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com Schauspielhaus Bochum

CAFÉ MÜLLER

Uma peça por Pina Bausch

KONTAKTHOF

Uma peça por Pina Bausch

1979

ARIEN (Arias)

Uma peça por Pina Bausch

KEUSCHHEITSLEGENDE (Legend of Chastity, Lenda da Castidade)

Uma peça por Pina Bausch

1980

1980 - Uma peça por Pina Bausch

1981

BANDONEON

Uma peça por Pina Bausch

1982

WALZER

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Holland-Festival

NELKEN (Carnations, Cravos)

Uma peça por Pina Bausch

1984

AUF DEM GEBIRGE HAT MAN EIN GESCHREI GEHÖRT (On the Mountain A Cry Was Heard, Na Montanha Ouviu-se Um Grito)

Uma peça por Pina Bausch

1985

TWO CIGARETTES IN THE DARK (Dois Cigarros No Escuro)

Uma peça por Pina Bausch

1986

VIKTOR

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Teatro Argentina, Roma

1987

AHNEN

Uma peça por Pina Bausch

1989

PALERMO PALERMO

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Teatro Biondo Palermo e Andres Neumann International

1990

DIE KLAGE DER KAISERIN (O Lamento da Imperatriz)

Um filme por Pina Bausch

1991

TANZABEND II

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Festival de Otoño, Madrid

1993

DAS STÜCK MIT DEM SCHIFF (The Piece With the Ship, A Peça Com O Navio)

Uma peça por Pina Bausch

1994

Ein Trauerspiel

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Wiener Festwochen

1995

DANZÓN

Uma peça por Pina Bausch

1996

NUR DU (Only You, Só Tu)

Uma peça por Pina Bausch em co-produção com a Universidade da Califórnia em Los Angeles, a Universidade Estatal do Arizona, a Universidade da Califórnia em Berkeley, a Universidade do Texas em Austin e Darlene Neel Presentations & Rena Shagan Associates, Inc. e o Music Center Inc.

1997

DER FENSTERPUTZER (The Window Washer, O Lavador de Janelas)

Uma peça por Pina Bausch em co-produção com o A Sociedade do Festival das Artes de Hong Kong e o Goethe Institut Hong Kong

1998

MASURCA FOGO

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com a EXPO 98 Lisboa e o Goethe Institut Lissabon

1999

O DIDO

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Teatro Argentina em Roma e Andres Neumann International

2000

KONTAKTHOF

Mit Damen und Herren ab „65“

Uma peça por Pina Bausch

WIESENLAND

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Goethe Institut Budapest e o Théâtre de la Ville, Paris

2001

ÁGUA

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Brasil, o Goethe Institute de São Paulo e Emilio Kalil

2002

FÜR DIE KINDER VON GESTERN, HEUTE UND MORGEN (For the Children of Yesterday, Today, and Tomorrow, Para as Crianças de Ontem, Hoje e Amanhã)

Uma peça por Pina Bausch

2003

NEFÉS

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Festival Internacional de Teatro de Istambul e a Fundação de Istambul para a Cultura e para as Artes

2004

TEN CHI

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com a Prefeitura de Saitama, A Fundação das Artes de Saitama, o Japão e o Centro Cultural Nipónico

2005

ROUGH CUT

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Centro de Artes LG e o Goethe-Institute de Seul, Coreia

2006

VOLLMOND (Full Moon, Lua Cheia)

Uma peça por Pina Bausch

2007

BAMBOO BLUES

Uma peça por Pina Bausch, em co-produção com o Goethe Institute da Índia

2008

‘SWEET MAMBO’

Uma peça por Pina Bausch

2009

"...COMO EL MUSGUITO EN LA PIEDRA, AY SI, SI, SI ..."

Em co-produção com o Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil no Chile e com o apoio do Goethe-Institut do Chile. Em cooperação com Andres Neumann International

<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/index.php>