

OBRA-PINA

Ane Ribeiro Patti¹

Este artigo pretende refletir sobre alguns pontos do filme “Pina”, com apoio teórico-metodológico da Análise do Discurso, privilegiando sua faceta de interlocução com a Psicanálise freudiana e lacaniana.

Na obra-prima *Pina*, ou melhor, brincando com as palavras, na obra-pina, entramos em contato com fragmentos da produção da coreógrafa alemã Philippina Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (1940-2009), de uma forma impactante. A primeira impressão ao assistir ao filme (lançado oficialmente em 2011, chegou ao Brasil em março de 2012), que é uma espécie de documentário em homenagem a artista, é de que o enigma se coloca a cada movimento dos bailarinos, a cada ato, e que, qualquer palavra que tente interpretar, descrever, falar sobre sua arte, seria (como) um assassinato, um crime, uma injustiça. Faltaram me palavras, e fôlego. Com efeito, essa primeira impressão de não-se-poder-dizer sobre *Pina*, é também uma forma de se deixar tomar por uma espécie de *sentimento oceânico*, comentado por Freud ([1930] 1996), uma forma de deixar advir algo tão polissêmico que na verdade causa uma avalanche de sensações, sentimentos, (im)pressões (ROMÃO; GALLI; PATTI, 2010), e, por fim, palavras para tentar dar conta de contornar *isso*.

Isso que é [im]presso tem a ver com o que foi expresso, mas que retorna ao “in”, pela rememoração de fragmentos da história do sujeito-espectador, e retorna ao expresso novamente ao olhar “pra fora”, e assim, o sujeito-espectador passa a participar ativamente do que assiste, realizando uma leitura singular da obra de arte e “escutando” mais algumas partes do que outras, se assujeitando mais a alguns sentidos e não a outros, simultaneamente, e não consegue cumprir com êxito a tarefa inglória de tentar nomear tudo, compreender, ou mesmo apreender essa materialidade tão cheia de imaterialidade (estes corpos dançantes parecem levitar, voar, se livrar do peso de suas matérias em vários momentos). Para a teoria discursiva proposta por Michel Pêcheux (1969-1983) a exterioridade não só afeta a interioridade, mas a constitui. Por sua vez, a interioridade também é constitutiva da exterioridade, de onde podemos deduzir que a materialidade dançante constitui “efeito de sentidos entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997) constituindo um dis/curso imagético em

¹ Aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP), da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista FAPESP DR2 - Processo nº 2011/01395-3. Laboratório Discursivo E-1@dis – FAPESP 2010-510290.<anepatti @pg.ffclrp.usp.br>

movimento que declara a indeterminação do corpo pela dança: sentidos de leveza, de superação, de desejo, estão postos em jogo no percurso das cenas.

Pina é um convite ao sujeito reflexivo e um repelente ao espectador do discurso capitalista que precisa de tudo pronto, mastigado, explícito. A estrutura fílmica deste documentário nos remete ao discurso conceituado no bojo da Análise do Discurso proposta por Michel Pêcheux (1969-1983), considerando a dinâmica em que se constrói os sentidos, e de forma opaca, nada transparente, mas invocante, e evocante, propiciando o movimento na interioridade e na exterioridade do material que se dá a ver, suscetível de tornar-se outro a qualquer momento pelo deslocamento discursivo (PÊCHEUX, 2006). Nas palavras (que nos servem) de Pina Bausch em um trecho deste filme: “Há situações, é claro, que te deixam absolutamente sem palavras. Tudo o que você pode fazer é insinuar. As palavras, também, não podem fazer mais do que apenas evocar as coisas. É aí que vem a dança” (9’07” – 9’28”).

E assim, advertida dos perigos de me aventurar a comentar uma obra “que dança”, o desejo me impulsiona a puxar um fio - e poderiam ser outros, e vários outros – para falar sobre algumas passagens, que talvez tenham ligação, talvez não, mas que invocaram-me, implicaram-me e que ficaram ressoando por dias a fio, depois de ter assistido ao filme pela primeira vez. Se, ao dizer, destacar palavras, encadear um discurso tentamos imprimir inteligibilidade em nossas ideias, para daí dar consequência a um dizer na transmissão dessas impressões, frente a um objeto discursivo não-verbal como é a dança, estamos diante de um objeto simbólico que permite diversas interpretações e que ainda assim não conseguimos dar conta dele como um todo, ele escapa e persiste em seu lugar simbólico que nos interroga. Mas é inevitável não se afetar por esse objeto e ter impressas algumas marcas que tentamos interpretar, lançar um (inter)dizer sobre. Pêcheux (2006) nos autoriza pela teoria discursiva a interpretar porque há o outro “*como lei do espaço social e da memória histórica*” (p.55), com quem traçamos uma ponte na alteridade, na história e com a língua, deixando margem para os enigmas, para os furos, para as coisas-a-saber:

E é neste ponto que se encontra a questão das disciplinas de interpretação: é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao languageiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes. (2006, p.54)

Em *Pina* (empina?) uma impressão que me fica é de que estes corpos dançantes expressam a escansão do corpo, a transcendência do organismo em corpo vivificado por um sujeito pulsante, que imprime ritmo e diversas densidades ao ato de dançar: é discurso poético pelo corpo, que nos

transporta para cenas ausentes, mas que nos habitam e se fazem presentes no momento da leitura desses gestos, que por vezes são acompanhados de sons, ruídos, (restos de lalíngua?) que emergem na composição artística. Ainda assim, repito, enunciando dessa posição de trabalho, isto é, da posição discursiva, “ninguém pode estar seguro de saber do que se fala” (PÊCHEUX, op. cit., p. 55), ela pressupõe que, “através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (grifos meus, p.57), o que equivale a dizer que, enquanto analistas, não somos “como um ponto absoluto, sem outro nem real” (id. ibid.), mas uma posição – ética, por sinal – em que se percebe e se consente na entrada do outro e dos próprios furos e limitações.

Algumas palavras sobre a dança contemporânea

A psicanalista Teresa Pinheiro (2002) escreve sobre a abertura que Pina Bausch realizou na dança contemporânea ao realizar a tessitura da dança com o teatro e propiciar uma intensa colaboração entre “coreógrafos, dançarinos, músicos, pintores, escultores” (p.247), recolocando a dança em seu lugar de operador artístico, provocador, invocador, como forma de buscar na história dos dançarinos a inspiração que propicia a criação do movimento corporal, um corpo de memória, um corpo habitado pela linguagem (e não um corpo tecnicista programado para apenas repetir parafrasticamente o que lhe é ditado de fora), um corpo cheio de histórias, que é matéria e é instrumento, via de expressão do sujeito que o habita cheio de potencialidades. O carinho expresso verbalmente pelos dançarinos em referência à Pina, durante o documentário, entre um ato e outro, deixa vestígios dessa forma de atuar da coreógrafa, que tinha uma “capacidade de escutar e observar infinitos” (26’ 32”) segundo um dos dançarinos.

Em consonância com Pinheiro (op. cit.), pensamos que não é a técnica em particular que caracteriza a dança contemporânea, mas o movimento de pesquisa e experimentação com o corpo que configure um estilo, um encontro, a construção de um nome próprio, a singularidade dentro da multiplicidade. Segundo a autora (op. cit.):

“Somente a tomada de consciência do corpo é um elemento essencial na pesquisa, e por isso não há “uma” técnica mas cada coreógrafo procura está a procura de uma linguagem que lhe pertença e que seja a sua assinatura, o eixo da construção coreográfica não se baseando sobre uma técnica. Um dos pontos fundamentais não é somente o movimento, mas também o gesto definido como movimento,

principalmente dos braços, das mãos, o tato, que se colore de uma nuance psicológica, o que o aproxima do teatro. A exploração do movimento e o que ele permite explorar é o denominador comum de toda coreografia contemporânea. (p.247)

Portanto, neste panorama de trabalho temos a mu-dança do papel do dançarino, que foi deslocado para um outro lugar, saindo do velho hábito de parafrasear a dança, de repetir, copiar, reproduzir, obedecer à ordem de outrem que lhe ditava repetir os movimentos impostos, para imprimir seu ritmo, seu tempo, sua particularidade de interpretação, de forma a colaborar na “criação da matéria que será modelada, retomada e coreografada” (p.247).

É nessa medida que a dimensão teatral introduzida por Pina Bausch deu à dança contemporânea a possibilidade de um discurso, de fazer passar uma mensagem, o que não se fazia anteriormente. Ela abriu as portas a uma nova forma de expressão onde o movimento e a palavra se confrontam ou se reforçam um ao outro e onde os limites entre o teatro e a dança se misturam -, a dança torna-se falante, ela fala dela mesma ou de outra coisa, ou conta simplesmente histórias de homens e mulheres. Poderíamos resumir dizendo que a dança de hoje não está cristalizada unicamente sobre uma técnica, mas sobre a expressão do ser humano em sua totalidade, uma dança em que o movimento deve vir de dentro” (PINHEIRO, 2002, p.248-249)

A obra de Pina dá testemunho da superação das fronteiras do tradicional, e que se dá na forma de um ato, no sentido lacaniano do termo (reservadas as devidas proporções, pois aqui não estamos na leitura ao pé da letra lacaniana mas trabalhando a partir de), que se dá pela transferência e se constitui de uma passagem que transforma o sujeito, não se entra ou sai ileso de um encontro deste porte. Pina foi *objeto a*, como causa de desejo, para seus dançarinos, que atribuíam à ela, no registro do documentário, a causadora das transformações, revelações, expressões de todo tipo, numa heterogeneidade de vozes. Pelo olhar discursivo, esta superação das fronteiras dá-se pelo acontecimento, que (re)inaugura, pela (re)atualização da memória do dizer, a estrutura do entroncamento entre história, língua e inconsciente em ato dançante, em gestos que permitem a leitura polissêmica dos corpos enquanto discursos.

Pina traz a realidade onírica aos palcos?

Uma mulher semi-nua, com seu corpo nitidamente trabalhado e desenhado pela dança, “vestida” de um acordeon, calçola e salto-alto, pronuncia as poucas palavras que nos permitem compreender uma regularização que se fará presente em todo o filme: a impermanência, a vibração, o movimento da vida expresso no ciclo das estações, que se fará metáfora trabalhando por toda a sequência de imagens mudas (nada mudas, no sentido de que elas provocam um turbilhão de palavras pra tentar compreender o discurso não-verbal que se apresenta aos olhos do espectador através das danças). A regularização verbal quase hipnotizante que abre esse discurso, que inicia-se como uma voz sem sujeito, para só depois, na segunda frase, acompanhar a figura da dançarina que aparece e de seus gestos, é a seguinte: “Logo será primavera. Grama brotando. Depois vem o verão, grama alta, sol. Depois vem o outono, as folhas caem. E depois... inverno. Primavera. Verão. Outono. Inverno”.

Já na descrição dessa fala as questões já se colocam: é uma sequência? Separamos por vírgula? Ponto-e-vírgula? Existem reticências entre elas? São unidades separadas, em que pontuamos com pontos-finais entre uma e outra? É sinistra a impressão que esta abertura causa, pois, de um enunciado aparentemente tão óbvio, logo percebemos que aquilo não está dizendo só aquilo, é remissão à outra(s) coisa(s), e a angústia advinda dessa brecha que a metáfora propicia, é o sentimento de não se saber o por-vir disso, um desamparo: topamos com o óbvio que não é óbvio. Topamos com o estrangeiro, em língua germânica, que nos remete ao que em nós próprios é estrangeiro e tão familiar.

E a cena se monta com a entrada de uma série, uma fila, para tentar ser um pouco mais precisa, de outros personagens que repetem a coreografia em uma riqueza de expressões faciais (risonhas, o que aponta ainda mais a falta de sentido) e de movimentos do corpo (apesar de ser a mesma coreografia, que evoca o automatismo do ritmo que homogeneiza o grupo, os efeitos que cada um deles provoca ao nosso olhar, é diferente, seja em sua fluidez, seu peso, seu deslocamento no espaço, ou em um ponto que não dá para nomear, mas que consideramos que é a presentificação da singularidade de cada sujeito, um não-sei-o-que, mas que se faz presente). Junte-se à isso uma música de fundo que remete à belle-épòque, aos campos de concentração, e/ou aos anos 20 americanos (um jazz melancólico que tenta ser alegre?) com uma corneta ritmada, e temos um bailado serpenteando no palco, indo e vindo.

E ainda que os dançarinos só façam a coreografia silenciosamente, o espectador agora cai no automatismo da palavra e acompanha a cena cantarolando “Primavera... verão... outono... inverno”.

Assim, a cena tem o poder de evocar as palavras ainda que em sua ausência, fazendo operar a ideologia como um processo de naturalização de sentidos, e funcionando como uma espécie de memória discursiva, que possibilita a repetição do que se fez tradição e o acontecimento que modifica essa paráfrase, afinal, dizer repetidamente essa sequência enunciada, “Primavera... verão... outono... inverno”, é da ordem da plena mudança, o que monta um paradoxo: sobre o mesmo, o diferente irrompe a cada tomada de palavra. Na repetição, temos a oportunidade contínua de novas elaborações, novas associações, novos matizes sobre a tela simbólica e imaginária que vamos pintando com o olhar, bordando com as palavras, e deixando permanecer o que é real como aquilo que não cessa de não se inscrever (LACAN, 1998), repetindo.

A cena muda: outra enunciação, desta vez, um grito de um homem, e outros homens abrem contenders enormes, cheios de terra, e espalham essa terra sobre o palco. O elemento evocado agora é a terra. E o olhar do espectador, de interrogação. Um tapete de terra estendido ao chão e outros instrumentos de sopro agora dão voz a um novo ambiente: oboés, clarinetes, flautas, charamelas, chalumeau e cromornos orquestram a cena em que uma mulher desperta no/do chão, deitada em cima de um tecido vermelho. Um feixe de luz dá a ver o ser feminino que brota desse chão. Outro feixe de luz e surge um caminho, e outro ser feminino.

Vão surgindo várias mulheres, dançarinas, que entram rápido, outras devagar, assustadas, observando ao redor, a escuridão, e se agrupam em duplas, trios, quartetos, que se desfazem e votam a se reunir, algumas se deitam na terra, acariciam a terra, seus corpos, mas a que está com o tecido vermelho fica em destaque, se diferencia das demais e parece ser a última se levantar, como que carregando um peso – da diferença? De tornar-se mulher? O que se evoca aqui? É a dança do despertar de uma nova mulher? A expressão de angústia a acompanha em sua erguida, e, ao expor a coisa vermelha às demais mulheres (que me evocam, aqui, na verdade, meninas, com seus gestos infantis, com a leveza de quem ainda não se enveredou pela complexa trama de tornar-se uma mulher, ou com a malícia de quem experimenta os sexual genital em sua plenitude, foram rodopiando e levantando seus vestidos). O objeto vermelho cai: a mulher o expõe e o deixa cair, e o que se segue é um horror coletivo que junta o cardume de dançarinas-meninas (vou chamá-las assim) a fazer uma série de movimentos em sincronia, como uma dança tribal, o que me evoca mesmo a passagem da púbere (que participa do coletivo pelas identificações homogeneizantes e busca se relacionar somente com aqueles que julga serem seus “semelhantes”) para a adolescência: a mistura de sensações ao se deparar com a primeira menarca, o sangue que cai de dentro de si, o sangue que é indício de que se passou para outra fase e é vestígio da atividade dos seus órgãos

sexuais (ovários e trompas, no caso), enfim, o atestado da condição feminina no corpo: um buraco, orifício, abertura que lança a mulher a se tornar uma mulher, na vivência de seu desamparo que é também o meio de se lançar na vida e se desprender de antigas fixações originárias, deixar cair alguns objetos idealizados e buscar a sublimação).

O enredo se complica ainda mais: não só diante de seus “semelhantes” a coisa fica exposta, mas entram em cena a contra-parte do feminino, os homens em peso. Eles dançam, ambos os grupos, sem se misturarem uns aos outros, e sem se olharem, apesar de presentes frente a frente no espaço. Não é essa “cegueira” mesmo do sujeito discursivo? Que não sabe o que diz, tem acesso a parte do que diz? As mulheres-meninas dançam com força, dando a impressão de se martirizarem, se auto-agredirem com movimentos bruscos e ofegantes, como que golpeando seus ventres. A conhecida culpa por ser mulher? A culpa de ter em seu corpo a marca dos dez buracos? Ou a ausência de algo onde o outro (o homem, no caso) porta uma presença que salta aos olhos? A ilusão que a criança nova teoriza é a de que “um dia vai crescer” na menina, às vezes resiste ao tempo e fica como fixação em um pano de fundo subjetivo que irrompe na vida adulta, o infantil em uma de suas facetas, e é raiz das raivas e martírios que a mulher submete a si própria e às demais mulheres na atualização da identificação ao discurso machista, identificada, portanto, ao falo. Um tempo marcado de peso, ritmo imponente, corpo em elaboração para além do imaginário, é um corpo que precisa ser simbolizado para vir-a-ser diferente: sair do gozo fálico rumo ao gozo Outro.

É quando um homem sai do grupo rumo às mulheres, as observa, vê a coisa vermelha ao chão. Sua expressão é de dor, de peso, de contemplação, de incompreensão. Ele se deita sobre a coisa vermelha. Em seguida, a cena sofre uma sutil diferença: passam a trocar olhares, se veem, e logo as mulheres-meninas passam a bailar, sem mais olhá-los, mas como que sabendo que são observadas por eles, e dançam se exibindo ao olhares masculinos. Diante do olhar de Um, o grupo de mulheres-meninas se recolhe levando consigo o tecido vermelho, e, como que camuflando-se no coletivo, juntinhas, passam a caminhar em um círculo fechado (como os pinguins também o fazem) camuflando quem estava portando a coisa vermelha.

Diante do olhar tirânico deste Super-eu, que é másculo, perigoso e que circunscreve a instância da moral, uma a uma vão expor a coisa à ele, que as apavora com seu olhar. Ou será que é a representação de um homem, diante do qual a mulher se apavora ao se apresentar como mulher? Diante da possibilidade do toque masculino, uma delas corre em disparada rumo ao grupo, que a “consume” novamente. Con/sumir, sumir como sujeito e restar como mais uma da massa, eis o movimento de opacificação que a menina-adolescente passa na busca de aceitação, de identificação

com formações discursivas que uniformizem uma com/unidade. Algumas chegam a ir em direção ao homem, portando o vermelho nas mãos, tentam olhá-lo, mas o horror do encontro sexual as toca de volta. Tem ainda aquela que só ameaça de ir, mas logo retorna ao grupo. Uma, apenas, vai com a (cor)agem de se entregar a ele, que a toma nos braços, enquanto os grupos femininos e masculinos dançam uma coreografia com marcação rítmica tribal, evocando algo bem primitivo, como o ato sexual o é.

Na cena que se segue, ela aparece vestida de vermelho, seus corpos exauridos, ofegantes, mas uma certa calma pós o ápice do “Bolero de Ravel” que antecedeu a cena (a evocação do Bolero de Ravel aqui é só uma figura de linguagem, pois não é nem a música nem a coreografia famosa dançada no referido Bolero, mas a intensidade espiralada da emoção posta em jogo na coreografia remete à ele pela memória discursiva). Mas logo uma tensão volta a tomar parte na coreografia, nas expressões, e no contato dos corpos do casal. Ele parece levá-la a força rumo aos grupos que dançam (agora homens e mulheres dançam misturados), e exhibe-a ao grupo, ao que ela responde com resistência e expressão de dor. Tal qual uma Eva que comeu a maçã no paraíso, essa mulher representada na dança carrega o fardo eterno de ter provado do fruto proibido, símbolo do saber, do saber-a-mais, dirá a Psicanálise, advindo daquela “falta-a-mais”, presente também na mitologia de Prometeu e deixa de herança esse encargo às demais mulheres que nesta formação discursiva se filia. Dá trabalho, e muito trabalho sustentar o lugar do *ser uma mulher*, mas ela consegue se soltar da contenção do homem, e do olhar do grupo que a oprime, sai, e olha rumo ao horizonte que não está ali, ela olha rumo a um lugar que não se sabe onde. Esta passagem, para além dos gêneros, nos leva a um ponto em que o psicanalista Alain Didier-Weill (1998) toca e onde todo sujeito tem uma hora que se haver:

Em resposta a esta lei supereuóica que nos persegue, cabe-nos exercer a possibilidade de não cessar de dever simbolizar esse real não simbolizado que se manifesta nas três direções que indiquei. Temos que assumir o encargo desse real e mostrar ao analisante que podemos, como analistas, ousar olhar de frente o supereu mortífero, sem por isso morreremos. É preciso lhe ensinar e lhe mostrar que podemos olhar a Medusa sem sermos petrificados, ainda que ela jamais venha a ser destruída (p.40)

A vivência simbólica do desamparo é a da própria condição do feminino, e, uma das saídas criativas que o ser pode construir é a sublim(ação) pela arte (BIRMAN, 2002). Essa vivência, portanto, pode acometer homens e mulheres, em uma posição do feminino, que vai propiciar uma falta tão radical que impulsiona o sujeito a produzir uma ação, uma sublime ação, uma

sublim(ação). E uma das sublimes ações (BIRMAN, op. cit) pode ser alcançada pela experiência da dança: *“Uma das coisas mais difíceis de pensar é a produção daquilo que uma mulher pode fazer quando entra nessa invocação que é a dança”* (Didier-Weill, 1998, p.48), isso porque, na interpretação psicanalítica, o feminino é chamado a dançar, é invocado a dançar onde escapa à uma explicação causal, onde seu corpo encarna o Outro, na procura de existir, algo que vai além da busca de uma identidade, o feminino busca poder crer em sua existência:

Ligo o pensamento causal do homem ao fato de que ele é causado pelo objeto, sua corrida é guiada pelo fato de que ele corre atrás de uma bola, ele é causado porque a bola corre à frente dele, e há entre ele e a bola uma latência. Quando uma mulher dança, quando o feminino dança, será que podemos dizer que ela é causada pela música, pelo Outro? Eu diria que não, ela não é causada pelo Outro, pois, quando ela dança, ela é o Outro. Para ser causado, é preciso um hiato temporal – correr atrás da bola. No caso, a mulher não corre atrás do Outro, ela é o Outro, o que significa que há uma sincronia, não uma diacronia: ela é sincronicamente o Outro e é por isso que não se trata de causa (Didier-Weill, op. cit., p.49)

Esta citação nos leva a uma passagem, singela por sua contração de tempo, mas marcante pelo dizer de Pina, onde ela fala sobre a diferença, e que cada detalhe faz toda diferença, pois seria o que impossibilita se poder repetir o sentimento (17’00”). É típico do feminino um olhar mais apurado aos detalhes, à percepção e valorização destes hiatos de diferenças que impossibilitam uma repetição plena, é um olhar da delicadeza, que insere a preocupação com o outro, com o que deseja o outro, olhar da gentileza (que, de “gente ileza” mesmo, só no nome, pois o apuro experimentado é uma construção no ir-e-vir dos desencontros presentes nas contingências da vida: não se passa ileza(o) pela vida, não se torna gente facilmente: paga-se um alto preço simbólico).

Só então percebemos que, para além da cena, há uma plateia assistindo ao espetáculo. O social que, no fim, sempre regula a história individual? O ato termina, desvanece, e deixa o desassossego trabalhando dentro da gente como reticências que marcam um lugar vazio (LACAN, [1971-1972] 2012) e permitem um ir-além, um colocar-se de forma particular para cada leitor/espectador diante deste objeto simbólico re(a)presentado. Pina vivifica a dança-teatro dentro de nós, este é seu primor. Primavera, verão, outono, inverno... puberdade, adolescência, entrada na vida adulta, rumo à morte (...): o movimento da vida continua, é cíclico, há dispêndio de energia mesmo na repetição, para todo ganho, muitas perdas se dão. Os sentidos são opacos (LACAN [1971-1972] 2012, PÊCHEUX [1975] 2009), são construídos, são fluidos, podem ser outros. A

topada com o real demanda que o sujeito trabalhe, e para, Pina, que o sujeito dance: “Dance, dance senão estamos perdidos” (1:33:33).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRMAN, Joel. Fantasiando sobre a sublime ação. In: BARTUCCI, Giovana (Org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 89-130.

DIDER-WEILL, Alain. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.

FREUD, Sigmund (1930). O Mal-estar na civilização. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI.

LACAN, Jacques (1960). Subversão do sujeito e dialética do desejo. In: _____. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1971-1972). O seminário livro 19: ... ou pior. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

PÊCHEUX, Michel. (1983) **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

_____. (1975). **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

PINHEIRO, Teresa. Psicanálise, Corpo e a Dança Contemporânea. In: BARTUCCI, Giovana (Org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p.237-249.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa; GALLI, Fernanda Correa Silveira; PATTI, Ane Ribeiro. Arquivo em cena: “im-pressões” de leitura sobre o tema. In: **Desenredo** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - Heterogeneidade e polifonia em textos, ISSN 1808-656X, v.6, n.1, jan./jun. 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

PINA. Direção: Wim Wenders. Intérpretes: Pina Bausch; Regina Advento; Malou Airaud; Rainer Behr e outros. Música: Thom Hanreich. Duração: 103 min. Produção: Neue Road Movies. Título original: Pina. Lançado em 2011.