

GIULIANNA GARCIA SIRAGNA

**A Sombra e a Persona no Filme “O Cisne Negro”: a
jornada de Nina frente a seu processo de individuação**

**CURSO DE PSICOLOGIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO- PUC SP**

**SÃO PAULO
2012**

GIULIANNA GARCIA SIRAGNA

**A Sombra e a Persona no Filme “O Cisne Negro”: a
jornada de Nina frente seu processo de individuação**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para a graduação no curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Prof^a Dr^a Flávia Arantes Hime.

**CURSO DE PSICOLOGIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO- PUC SP**

**SÃO PAULO
2012**

Agradecimentos

À minha super orientadora Flavia Arantes Hime, por mergulhar fundo nessa jornada junto comigo e me mostrar que a dedicação e ajuda valem muito mais do que qualquer tipo de pressão.

À Eloisa Penna, que aceitou fazer parte desse grande trabalho.

Aos meus pais, Bruno e Tânia, e minha irmãzinha Isabella, pela paciência, apoio e silêncio em todos meus momentos de concentração.

Ao meu namorado William, pela ajuda na construção desse trabalho e partilha de todas as minhas vivências, descobertas e angústias.

À toda a minha família (The Family), por aguentarem meu mau humor e mesmo assim me apoiarem em todos os instantes.

À minha professora e amiga Suely Borges, por ser um maravilhoso exemplo de amor e dedicação à dança, sempre me inspirando a continuar.

A todas as minhas amigas na dança e na vida, em especial minha eterna companheira Stê, por estarem sempre ao meu lado nos melhores momentos e nas horas mais difíceis.

A todos os meus amigos Puquianos que me ajudaram das mais variadas maneiras: seja através de longas discussões sobre a psicologia analítica, o empréstimo de livros, ou mesmo me incentivando a finalizar esse importante projeto.

7.00.00.00-0 Ciências Humanas

7.07.00.00-1 Psicologia

A Sombra e a Persona no Filme “O Cisne Negro”: a jornada de Nina frente seu processo de individuação

FLÁVIA ARANTES HIME- ORIENTADORA

Departamento de Psicologia do Desenvolvimento-Curso de Psicologia

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde

Email: flahime@uol.com.br

GIULIANNA GARCIA SIRAGNA- ORIENTANDA

Curso de Psicologia

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde

Email: giu.siragna@gmail.com

A presente pesquisa é de caráter teórico e qualitativo, tendo como objetivo analisar o filme “O Cisne Negro”, atentando-se em especial à jornada vivida pela personagem principal Nina diante da metamorfose da mesma do Cisne Branco para o Cisne Negro. Para tanto são observados aspectos como figurino, cenário, a personagem principal e outros personagens adjacentes. O trabalho é realizado sob a óptica da psicologia analítica de C. G. Jung, utilizando-se principalmente dos conceitos de sombra, persona e processo de individuação. A análise e discussão foi organizada em capítulos que respeitam tanto a ordem cronológica do filme quanto os próprios momentos de mudança vividos por Nina. Tais capítulos são divididos em “atos”, levando a nomenclatura do ballet clássico a fim de exaltar a importância deste imprescindível elemento na transformação de sua psique. A partir do presente estudo conclui-se que a conversa e integração entre conteúdos conscientes (persona) e inconsciente (sombra) são de essencial importância, tanto ao falarmos do processo de individuação quanto de saúde mental.

Palavras chave: Psicologia Analítica, Sombra, Persona, Processo de Individuação, O Cisne Negro.

Assinatura do Orientador: _____
Telefone:

Assinatura do Orientando: _____
Telefone:

1. Introdução.....	8
2. Método.....	15
3. Fundamentação Teórica	19
3.1 Carl Gustav Jung e a Psicologia Analítica	19
3.2 Teoria da Totalidade	20
3.3 Consciência	21
3.4 Inconsciente	22
3.4.1 Inconsciente Pessoal	22
3.4.2 Complexos do Inconsciente Pessoal	23
3.4.3 Inconsciente Coletivo	24
3.4.4 Arquétipos do Inconsciente Coletivo	24
3.5 Ego- Self	26
3.6 Individuação	28
3.7 Anima e Animus	30
3.8 Símbolo	32
3.9 Sombra e Persona	33
4. Mitos	36
4.1 Mãe Deméter, Filha Coré e Mulher Perséfone	37
4.2 As mulheres de Adão: Lilith e Eva	39

5. Análise	42
5.1 Entreé: O Sonho de Nina	42
5.2 Pax de Deux: Nina menina e sua mãe	49
5.3 Pax de Quatre: Lili e Leroy, os terceiros na relação mãe e filha	67
5.4 Fim do Primeiro Ato: O encerramento da hegemonia branca	82
5.5 Segundo Ato: O inevitável encontro com o negro	94
5.6 Variation: A tomada da sombra	104
5.7 La Grand Coda Final: A última dança dos Cisnes	126
6. Considerações Finais	142
Referências Bibliográficas	147

1. Introdução

“The only person standing in your way is you” Black Swan, 2010.¹

Há muito tempo o homem tem se interessado pelo bem e o mal e tem levantado questões como o que determinaria a origem de cada um, como poderíamos definir algo ou alguém, etc.. Na sociedade tal como conhecemos hoje, o bem e o mal são tratados como polaridades demarcadas e bem definidas, levando-nos a ter a falsa ilusão de que é possível vivermos regidos apenas por um lado desses opostos.

Durante alguns momentos da história, porém, o bem e o mal não foram tratados como fatores tão discrepantes e excludentes, mas sim como complementares e integrantes de um mesmo todo. Segundo Wolf, S & Zweig, C. (2000), esse era o caso da Grécia antiga, na qual seus Deuses, embora divinos, apresentavam características tão humanas como de qualquer mortal, como ódio, amor, ciúmes, dentre outras. “Na verdade, os gregos não precisavam de um diabo porque para eles não existia um deus responsável pela origem de todas as coisas boas” (Sanford, 2007. p. 29).

Um exemplo disso seria Zeus, o maior Deus do Olimpo, que embora seja definido como “a imagem arquetípica do rei e governante, cujo poder, visão e capacidade decisória impõe a obediência aos outros” (Wolf, S & Zweig, C., 2000, pg. 370), caracteriza-se também por outros atos que demonstram seu lado traiçoeiro e sombrio, como matar seu próprio pai (Cronos), casar-se com sua irmã (Hera), e ter ainda muitos casos extraconjugais com Deusas e mortais. Tais fatos são de extrema importância, pois evidenciam que a necessidade de se definir os indivíduos de acordo com as polaridades do bem e do mal não é intrínseca do ser humano, mas sim uma construção social.

De acordo com Rocha (2003), foi durante a Idade Média, a partir da hegemonia da Igreja Católica, que se instalou a concepção vigente até os dias

¹ Fala dita pelo personagem Leroy no filme “Black Swan” (em português: “O Cisne Negro”).

de hoje: do bem e do mal como opostos inconciliáveis. Essa polarização se deu através da figura de um único Deus, absoluto e perfeito, em contraposição à figura do Diabo, tomado como a personificação de todos os males existentes. E foi através da noção do pecado que a idéia de certo e errado se instaurou definitivamente nos homens, pois apenas aqueles que fossem bons teriam o direito de passarem sua eternidade no céu, ao passo que todos aqueles que vivessem regidos pelo mal seriam condenados ao inferno.

Ainda durante a Idade Média, época de muitas doenças, pestes e contradições, criou-se a idéia da feiticeira como representante do mal na Terra e, conseqüentemente, como responsável por todos os acontecimentos ilógicos ou inexplicáveis da sociedade e da natureza. A bruxa poderia ser definida como qualquer indivíduo que supostamente fosse contra as leis divinas preconizadas pela Igreja, instituição detentora do poder e formadora de opiniões da época. As mulheres eram as principais suspeitas de feitiçaria e quando denunciadas eram levadas pelos Inquisidores, sem nenhum direito a defesa, e submetidas a diversos processos que prometiam provar a inocência ou culpa das acusadas. Esses rituais poderiam ser tanto torturas para que se arrancassem confissões, quanto verificações de marcas ou defeitos corporais que, quando encontradas, eram tidas como a prova de um pacto entre o indivíduo e o demônio (Szasz *apud* Rocha, 2003). Os métodos acima citados, mesmo sendo cruéis e violentos, eram praticados por aqueles que estavam no poder e disseminados como sendo ferramentas de identificação e abolição do mal da sociedade, assim eram considerados ações boas e parte necessária para a salvação. Assim como afirma Sanford (2007): “Em se tratando do mal, a primeira coisa com a qual nos defrontamos é que, de um ponto de vista humano, sua conceituação depende sempre do ângulo onde está o observador.” (p. 14).

Durante esse período histórico, outras mudanças importantes estavam em andamento, dentre elas o início do desenvolvimento da ciência psiquiátrica. Segundo Rocha (2003), alguns médicos da época passaram a trazer a idéia de que as bruxas nada mais eram do que doentes mentais que haviam sido diagnosticadas de forma errônea: tal fala contribuiu para que o doente mental começasse a ser identificado e, mais que isso, associado com algo ruim (as

bruxas). Durante a Idade Média, porém, os loucos ainda podiam circular livremente pelas cidades, pois cabia aos indivíduos apenas aceitarem seu destino e o dos outros, sem contestarem as escolhas de Deus.

É a partir do crescimento da ciência em detrimento do poder eclesiástico, principalmente a partir da Idade Moderna (século XV ao XVIII), que a idéia do doente mental como algo ruim e a ser combatido vai se estabelecendo como um novo olhar. Foulcault, em *A história da Loucura* (1972), diz ainda que os doentes mentais foram, aos poucos, substituindo a imagem dos leprosos no imaginário social, pois ambos foram amplamente desassistidos e excluídos da sociedade e muitas vezes internados em instituições especiais que mais se assemelhavam a prisões. É em meio a esse contexto, com o estabelecimento da lógica cartesiana, que a loucura adquire também uma nova característica, a de ser o oposto da razão, fato que contribuiu ainda mais para a moralização da doença mental, que passou a ser encarada como um erro e uma desrazão, ou seja, como o mal. Aqui se forma um modelo que persiste até os dias atuais, o da razão como o bem a ser buscado e o da loucura como um mal a ser superado.

O bem e o mal entram novamente em questão, simbolizados aqui como a razão e a loucura, sendo que muitas vezes a primeira era associada com a vida, ao passo que a segunda significava uma morte antecipada. As explicações divinas já não bastavam para distingui-los, gerando assim um grande movimento de outros campos do saber, que passaram a buscar diferentes formas de esclarecimento que melhor lhes servissem.

Este foi, por exemplo, o caso da ciência psiquiátrica - que passou a agir mais no sentido reconhecer e classificar as doenças mentais - e da arte, muito tocada pelos âmbitos sinistros e místicos presentes no mal e na loucura, que instigaram ao mesmo tempo curiosidade e medo. Outro campo do saber que passou a se ocupar tanto da loucura e do mal, quanto da razão e do saber, foi a psicologia.

A psicologia freudiana atuou tanto no sentido de tentar classificar e explicar patologias quanto de buscar respostas que concernem ao homem "normal". Em sua teorização, Freud (1920), criou dois conceitos importantes

que carregam em si a noção do bem e do mal, que estariam presentes conjuntamente em todos. Os conceitos dizem respeito à pulsão de vida (tida por muitos como o bem) e pulsão de morte (mais associada com o mal). A pulsão de vida representaria as ligações boas que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos, elas abarcariam tanto o princípio de prazer quanto as pulsões eróticas. Já a pulsão de morte seria manifestada pela agressividade contra si mesmo ou o outro, além de trazer também o ímpeto pela compulsão, repetição e do movimento de retorno à inércia, ou seja, a morte. Embora possam parecer totalmente opostas, a pulsão de vida e a pulsão de morte encontram-se intimamente conectadas e dependentes (assim como o bem e o mal ou a razão e a loucura), pois elas são a base para o entendimento do ser humano e juntas tornam possível a constituição dos mais variados conflitos presentes em todos nós; essas questões são pré-requisitos para a existência humana, uma vez que, para Freud, cessariam apenas com a nossa morte.

Após Freud, muitos outros autores passaram a desenvolver novas formas de analisar, a partir da ótica da psicologia, conceitos como o bem e o mal, a razão e a loucura. Foi partir de Carl Gustav Jung (1875-1961), que a psicologia analítica passou a ser construída: essa, por sua vez, abarca de forma ampla a questão dos opostos, inerentes a todo o mundo. Jung diz que os opostos sempre estão presentes dentro de nós, portanto, seria imprescindível nos atermos a ambas as nossas polaridades, pois só assim, através do processo de individuação, conseguiríamos lidar melhor com nós mesmos. Jung utiliza-se de dois conceitos fundamentais para definir nossos opostos, seriam eles a *sombra* e a *persona*.

A *persona* é definida como nossa “pele psíquica”, ela é aquilo que queremos mostrar de nós mesmos e que conseguimos aceitar conscientemente, mas essa não se basta como totalidade e, portanto, tende a se “retrair” em alguns momentos, dando vazão à *sombra*. Já a *sombra* seria como a parte de nós que preferimos esconder, tudo aquilo que não conseguimos aceitar mas que, ainda assim, faz parte de nós e nos completa.

É a partir desses principais conceitos e definições que escolhi o filme “O Cisne Negro” (originalmente chamado de “Black Swan”), como objeto de pesquisa, isso porque ele agrega em sua trama questões que permeiam o campo do bem e do mal e da razão e da loucura de uma forma ímpar e interligada, mostrando que nem sempre o que faz parte de nossa sombra deve ou pode ser reprimido e nem sempre aquilo em que mais acreditamos realmente prevalece.

O filme “O Cisne Negro” lançado em 2010, do diretor Darren Aronofsky, alcançou não apenas recordes de bilheteria como também rendeu mais de 95 nomeações e 30 premiações pelo mundo, dentre elas o premio Critics' Choice e Oscar de melhor atriz para a protagonista Nathalie Portman.

Darren Aronofsky dirigiu também filmes como: “Requiem for a Dream”, “Pi”, “The Wrestler”, dentre outros. Tais longas metragens tem algo em comum com “O Cisne Negro”, pois exploram de diferentes formas o lado negro da existência humana. Tal paralelo é feito pelo diretor em especial com “The Wrestler”, ao apontar que ambos os filmes ocorrem no impiedoso e exigente mundo da arte e com personagens os quais utilizam-se quase que exclusivamente de seu corpo para se expressar.

O filme aqui estudado começa a se destacar já pelo seu gênero, um Thriller psicológico. Diferente dos Thrillers comuns nos quais os personagens normalmente utilizam-se de força física para enfrentarem seus problemas e cujo foco principal são mortes que ocorrem no mundo do crime, “O Cisne Negro” se passa no aparentemente calmo e artístico mundo do American Ballet Theater, que traz consigo a competitividade e os rigorosos treinamentos. O gênero em questão é marcado por uma importante característica de seus personagens: eles normalmente dependem de seus próprios recursos, físicos e mentais, para superarem suas dificuldades, advindas do outro ou de si mesmos. Os elementos acima citados acordam-se ainda com aspectos dos gêneros de mistério e drama, características essas que foram combinadas e fizeram de “O Cisne Negro” um filme inovador e intrigante.

“O Cisne Negro” conta a história da jovem bailarina Nina, personagem principal do filme, interpretada por Nathalie Portman, que se vê diante da

oportunidade de representar o papel da rainha dos cisnes em uma adaptação do ballet original, *O Lago dos Cisnes*.

E é apenas através da arte e a partir da motivação trazida por essa poderosa forma de expressão, que a mudança da história da personagem principal torna-se possível. A força e importância da arte podem ser evidenciadas pelo fato de que ela:

“ (...) pode ser considerada uma forma de conhecimento que detém modos de estruturação, realização e métodos bastante particulares. As expressões artísticas (...) são formas de manifestação da visão de mundo e das preocupações, sentimentos e emoções mais poderosas do ser humano” (Penna, 2009. p. 33).

As manifestações artísticas podem ser encontradas em diversas formas distintas, sendo a dança uma delas. O ballet, em especial, teve sua origem em meados do século XVI, quando era dançado em especial nas cortes inglesa e francesa, a fim de entreter e homenagear os reis e patronos. Desde então a dança e o próprio ballet vem se desenvolvendo ao longo da história, passando por diferentes fases como, por exemplo, o ballet da corte, o de ação (que contava histórias cotidianas de homens comuns), o romântico, dentre outros.

Alguns espetáculos, porém, tornam-se tão significativos e primorosos que continuam sendo extremamente importantes, independente de sua época. Esse é o caso de *O Lago dos Cisnes*, que pode ser considerado como: “(...) o balé mais conhecido de todos os tempos – o clássico dos clássicos. (...) A coreografia usa os cisnes como metáfora dos humanos: sentimento e natureza viram uma coisa só.” (Bogéa, 2007. p. 10).

A primeira montagem do espetáculo “O lago dos cisnes” de Tchaikovsky, foi feita no teatro Bolshoi em 1877 e sua estreia foi um fracasso. Apenas em sua segunda versão, coreografada por Marius Petipa e Lev Ivanov, em 1895, a trama se tornou um sucesso e passou a integrar a categoria dos clássicos mundialmente conhecidos. Esse ballet apresenta-se como um grande desafio para a bailarina principal, rainha dos cisnes, pois esta tem de representar dois papéis, a da doce e delicada Odete (princesa que foi raptada

por um feiticeiro e transformada em um cisne branco) e o de Odille, a decidida e sedutora companheira do feiticeiro (o cisne negro).

Nina é uma garota muito correta e frágil, que nunca transgride as regras, sejam elas sociais ou as de sua própria casa e cuja maior ambição é atingir a perfeição como bailarina. É a partir da aquisição do papel de rainha dos cisnes que Nina passa a viver uma jornada em direção à sua individuação, obrigada a explorar e entrar em contato com uma outra parte sua até então negada, para poder compor o papel de Odille. O mundo de Nina, que sempre esteve à beira de um colapso devido a sua grande fragilidade e falta de recursos internos para lidar com as situações sociais, passa a se tornar cada vez mais estranho e ameaçador, e a busca pela perfeição toma um rumo diferente do esperado enquanto a bailarina passa a questionar-se e desafiar-se, dando vazão ao seu lado negro antes adormecido.

O filme traz algo de sombrio e estimulante que leva a refletir sobre a linha tênue existente entre a saúde e a loucura, evidenciando a necessidade de disseminar a busca pelo todo existente em nós. Como bailarina e estudante de psicologia, fui tocada pelo filme e seus símbolos, vendo em “O Cisne Negro” a possibilidade de articular o competitivo mundo da dança com o imenso mundo psi de forma única e desafiadora, tendo como base os conceitos da psicologia analítica.

Como ressalta Penna (2009): “O caráter numinoso do símbolo tanto captura como fascina o pesquisador, mobilizando forte carga energética de emoções e curiosidade intelectual, que são, inevitavelmente, fonte de fantasias projetivas sobre o objeto” (p. 173).

2. Método

A pesquisa visa realizar uma análise teórica sobre o filme “O Cisne Negro” a partir da óptica da psicologia analítica, tendo como base principal os conceitos de sombra, persona e processo de individuação. Os conceitos em questão fundamentarão, em especial, uma leitura e interpretação acerca da personagem principal do filme: Nina.

O método de pesquisa é qualitativo - que segundo Penna (2003), tem sido considerado o melhor método a fim de entender manifestações e fenômenos humanos - buscando compreender aspectos individuais e coletivos presentes em “O Cisne Negro”. Para isso serão utilizados livros de Jung e de seus seguidores que embasem a teoria dos conceitos, além de artigos e textos sobre o filme.

Pelo fato da presente investigação se basear em um filme (recurso audiovisual), Oliveira (2007. P. 34) *apud* Rose (2002) afirma:

“Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado de fora é tão importante quanto o que está presente” (p. 344).

Além disso, é imprescindível que, para o início da análise de tal material, seja feita inicialmente a observação e captação de todos os tópicos de interesse e, posteriormente, a transcrição dos dados que possibilitem a análise (Oliveira, 2007).

A Psicologia Analítica, por sua vez, tem por objeto de investigação: “a psique humana em suas relações com a vida” (Penna, 2003. p. 167), para tanto ela traz consigo um método de investigação que não se assemelha a outros, pois busca compreender os fenômenos psíquicos a partir de uma leitura que leve em conta, tanto os símbolos presentes no inconsciente pessoal quanto os arquétipos do inconsciente coletivo.

É importante destacar, porém que esse método não visa pesquisar e estudar exclusivamente o inconsciente, isso porque tal fato seria inviável, uma

vez que o inconsciente só é passível de ser explorado através da mediação da consciência.

Segundo Whitmont (2002): “A hipótese mais básica sobre a psique humana com a qual lidamos aqui é então a de um padrão de totalidade que só pode ser descrito simbolicamente”. Portanto, a integração entre inconsciente e consciência, faz-se possível apenas através da interface dos símbolos, caracterizados por serem a expressão do inconsciente no concreto, “(...) a ponte epistemológica entre o conhecido e o desconhecido – o meio através do qual a transformação do material inconsciente em consciente é viável (...)” (Penna, 2003. p. 169).

Assim busca-se a compreensão simbólica dos fenômenos a fim de integrar consciente e inconsciente, seja ele pessoal ou coletivo; como diz Tognini (2007):

“A perspectiva simbólica arquetípica do método junguiano permite a integração entre aspectos da subjetividade e da objetividade, do mesmo modo como entre individualidade e coletividade” (p.133).

Os símbolos devem, portanto, serem entendidos com base em dois níveis possíveis: aquele que se refere aos contextos de vivência, história e cultura (externos) e o do individual ou coletivo (internos).

A respeito dos fatores que embasam a pesquisa analítica Penna (2009) e Tognini (2007), afirmam, respectivamente:

“Na perspectiva simbólica-arquetípica, o evento simbólico é compreendido com base nas causas, na teleologia (finalidade) e na sincronicidade; é analisado e interpretado no entrelaçamento de seus aspectos atuais, históricos e arquetípicos, buscando-se sempre situar seu sentido na totalidade de que faz parte.” (p. 177).

“Os pilares de sustentação da pesquisa de abordagem junguiana se referem ao fundamento arquetípico, a amplificação, sincronicidade, teleologia e causalidade. Busca-se portanto, compreender o tema arquetípico envolvido, o que aconteceu em outros lugares e épocas que retrata o mesmo tema, o que ocorre atualmente que se relacione com o tema, as finalidades as quais esse símbolo aponta e o motivo a que levou essa expressão simbólica, respectivamente.” (p. 133).

A partir das citações acima podemos assinalar, portanto, que todas as manifestações são passíveis de serem compreendidas através da análise dos símbolos presentes nas mesmas. Tal análise, porém, não se trata de algo pontual tampouco simples, mas sim deve levar em consideração todos os contextos possíveis, como por exemplo, outras situações semelhantes de épocas distintas (como os mitos, por exemplo) ou atuais, além de considerar também o significado individual do acontecimento para a pessoa em questão, dentre outros.

Segundo Penna (2003), Jung desenvolveu o método da amplificação simbólica com o objetivo de facilitar e possibilitar a tradução dos símbolos. A autora diz ainda que: “A meta da interpretação é propiciar a integração de conteúdos inconscientes na consciência, dessa forma ampliando a consciência, ou seja, produzindo autoconhecimento e favorecendo o processo de individuação.” (p. 184).

Tal método, porém, só é possível ao partirmos do pressuposto de que o símbolo possui um sentido em si, ou seja, o significado de sua manifestação está contido na totalidade do próprio símbolo

Penna (2003) diz que o processo de se desvendar os símbolos é interligado e interdependente, porém, não é necessariamente contínuo, mas sim trabalhoso e mutável. Seu primeiro passo seria a própria observação da manifestação desses símbolos, sejam eles verbais ou não- verbais, que só é válida se não considerarmos apenas os aspectos racionais da observação, mas a “totalidade de funções da consciência, incluindo sentimento e intuição.” (p. 208).

A próxima parte desse processo é a tradução dos símbolos, feita por meio de associações e comparações, que buscam integrar o desconhecido ao conhecido; aqui o pesquisador e seus conhecimentos têm papel fundamental diante do que será pesquisado e levado em consideração.

A partir de então, torna-se viável a interpretação e elaboração dos símbolos, levando em conta sua origem, causa, contexto, função, aspectos coletivos (arquetípicos) e aspectos individuais. Por fim, busca-se conscientizar

e integrar tais símbolos à consciência, ampliando-a, o que contribuirá ao processo de individuação.

O filme traz algo de sombrio e estimulante que me leva a refletir sobre a linha tênue existente entre a saúde e a loucura, evidenciando a necessidade de disseminar a busca pelo todo existente em nós. Como bailarina e estudante de psicologia, fui tocada conscientemente e inconscientemente pelo filme, seu contexto e símbolos, vendo em “O Cisne Negro” a possibilidade de articular o competitivo mundo da dança com o imenso mundo psi de forma única e desafiadora, tendo como base os conceitos da psicologia analítica.

3. Fundamentação Teórica

A fundamentação teórica foi escrita levando em conta os principais conceitos da psicologia analítica de C. G. Jung, bem como a proposta de análise do filme O Cisne Negro. Para tanto, foram utilizados textos do próprio autor e de seus seguidores a fim de elucidar os conceitos da melhor forma possível.

3.1. Carl Gustav Jung e a Psicologia Analítica

Carl Gustav Jung nasceu em 26 de julho de 1875, em Kresswil, Basiléia, na Suíça. Sua família era luterana e muito voltada para religião, a exemplo de seu pai um pastor; tal fato teve grande influência em sua obra, que leva em conta a espiritualidade do homem, de forma pioneira.

Desde criança Jung destacou-se por sua inteligência; o mesmo ocorreu após seu ingresso na Universidade da Basiléia, na Suíça, em 1895 para estudar medicina. Sempre com um ótimo desempenho, Jung surpreendeu a todos ao escolher se aprofundar na psiquiatria, até então considerada a “parte pobre” da medicina.

Com o término de seu curso, em 1900, Jung passa a ser assistente em um hospital psiquiátrico em Zurique, Suíça, e no mesmo ano tem seu primeiro contato com uma obra de Freud, despertando seu interesse pela psicanálise. Sete anos depois Jung se encontra com Freud pela primeira vez e ambos desenvolvem forte relacionamento, no qual Freud chega até mesmo a declará-lo como sendo seu futuro herdeiro. Porém, tal parceria teve um tumultuado fim e Carl Gustav Jung fundou, em 1913, a “Psicologia Analítica” ao publicar a obra “Metamorfoses e símbolos da libido”. Na obra em questão Jung se posiciona abertamente acerca de suas próprias idéias, que em sua maioria eram divergentes daquelas pregadas pela Psicanálise Freudiana, como por exemplo, a importância dada à energia sexual e a existência do inconsciente coletivo.

Carl Gustav Jung, ao fundar a Psicologia Analítica, baseou-se especialmente em um princípio: o da totalidade. Tal princípio envolve aspectos conscientes e inconscientes da psique humana, cujo movimento visa a todo o momento a auto-regulação.

Outro princípio norteador da Psicologia Analítica é o dos contrários, pois é a partir da idéia da tensão energética entre opostos que seria possível o próprio processo de auto-regulação, bem como o desenvolvimento e ampliação da consciência humana. Jung, em *Psicologia do Inconsciente* (2008), defende esta idéia dizendo :

“Estou mais do que convencido de que o caminho da vida só continua onde está o fluxo natural. Mas nenhuma energia é produzida onde não houver tensão entre contrários; por isso, é preciso encontrar o oposto da atitude consciente.” (par. 78).

É, portanto, a partir dessas premissas que Jung busca compreender a psique humana, considerando o homem como um ser completo, constituído por ambos os lados de todas as polaridades e em constante mudança e desenvolvimento.

Segundo Carlos Byington (1987) a consciência é caracterizada por armazenar memórias e vivências do processo simbólico de elaboração. O autor menciona também que esse fenômeno psíquico de grande complexidade é o que temos de mais próximo do *ego*, portanto, o que não se relaciona com o *ego* não atinge a consciência. Tal proximidade do *ego*, segundo o autor, seria um fator que dificulta a obtenção de um distanciamento razoável da mesma para que possamos observá-la e estudá-la adequadamente.

Jung (2007) trata da consciência como sendo um pouco restrita se comparada com o inconsciente: isso porque ela não consegue abarcar muitos conteúdos em um mesmo momento, se limitando a perceber apenas determinada ocasião de nossa existência. O único modo de adquirirmos uma visão ampla e de nos relacionarmos com tudo o que nos cerca de forma consciente, seria através de uma seqüência de momentos conscientes.

O autor completa ainda, em seu livro Fundamentos da Psicologia Analítica (2007) que:

“A consciência é sobretudo o produto da percepção e orientação no mundo externo, que provavelmente se localiza no cérebro e sua origem seria ectodérmica. No tempo de nossos ancestrais essa mesma consciência derivaria de um relacionamento sensorial da pele com o mundo exterior.”
(par.14).

Para Jung a consciência seria algo praticamente proveniente do inconsciente e não o guia de nosso aparelho psíquico. Tal suposição pode ser evidenciada pelo fato de que é necessário fazermos um grande esforço para permanecermos conscientes e mesmo assim não conseguimos fazê-lo por muito tempo, pois inevitavelmente somos sempre levados de volta à inconsciência.

Jung em Fundamentos de Psicologia Analítica (2008) coloca o Inconsciente como sendo o elemento inicial e crucial para a existência do homem; é a partir dessa esfera psíquica que a consciência derivaria. O domínio inconsciente da psique humana é passível de ser conhecido apenas à luz da consciência e, por isso não seria plausível a tentativa mensurá-lo. Diferentemente da consciência, o inconsciente não teria uma razão, não levando em conta crenças ou julgamentos pessoais e sociais.

O inconsciente pode ser dividido em duas partes complementares e distintas: o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.

3.4.1 Inconsciente Pessoal

Como o próprio nome diz, o Inconsciente Pessoal, segundo Jung (2008), caracteriza-se por abarcar todos os conteúdos individuais de uma pessoa, portanto, ele se forma após o nascimento e se desenvolve ao longo da vida. Tais pensamentos e lembranças já foram conscientes em algum momento da vida do indivíduo, porém tornaram-se inconsciente devido a alguns fatores. Esses fatores responsáveis pela passagem dos conteúdos conscientes para o inconsciente pessoal ocorrem, pois alguns dos conteúdos: são fortes demais ou muito difíceis de serem aceitos para permanecerem na consciência, não tem força suficiente para atingirem a consciência, não estão preparados para tornarem-se conscientes, são esquecidos, dentre outros.

O inconsciente pessoal diz respeito às camadas mais superficiais do inconsciente, sendo possível que seu conteúdo emergja à consciência em algum determinado momento. Suas manifestações podem ser encontradas tanto em atos falhos - coisas que fazemos e erros que cometemos sem nos darmos conta – quanto, principalmente, nos próprios sonhos. Os conteúdos alocados

no inconsciente pessoal seriam correspondentes ao que chamamos de *sombra*.

3.4.2 Complexos do Inconsciente Pessoal

Jung destaca que o inconsciente pessoal é povoado por *complexos* que contêm os mais variados conteúdos e que se fazem perceber chegando à consciência quando são ativados ou constelados. Jung diz que os complexos são lembranças reprimidas e os define ainda como: “Imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, é incompatível com a atitude habitual da consciência” (Jung *apud* Stein, 2006. p. 51).

Segundo Jung (2002), um complexo constelado indica que tais conteúdos adquiriram energia psíquica própria e suficiente para se manifestarem. Essas manifestações podem ocorrer de diversas formas como, por exemplo, ansiedade ou incômodo diante de uma determinada situação aparentemente inofensiva. Jung completa ainda que:

“A expressão “está constelado” indica que o indivíduo adotou uma atitude preparatória e de expectativa, com base na qual reagirá de forma inteiramente definida. A constelação é um processo automático que ninguém pode deter por própria vontade” (Jung, 2002. par. 198).

3.4.3 Inconsciente Coletivo

O Inconsciente coletivo se trata da camada mais profunda do inconsciente humano. Jung (1998) acentua que, diferentemente do inconsciente pessoal, a existência do inconsciente coletivo não provém das experiências individuais de cada um e seus conteúdos nunca estiveram na consciência.

Os conteúdos presentes no inconsciente coletivo são universais. Eles são formados por fatos que aconteceram repetidas vezes na história da humanidade e, por isso, ficaram inscritos em nosso aparelho psíquico; esses nos são transmitidos exclusivamente através da hereditariedade. O inconsciente coletivo possui então, uma característica *a priori*, pois se forma antes mesmo de nosso nascimento.

3.4.4 Arquétipos do Inconsciente Coletivo

É ainda nessa esfera do inconsciente coletivo que os *arquétipos* estão alocados: portanto, também dizem respeito a conteúdos universais, e não pessoais, transmitidos de forma hereditária. Segundo Jung (2008), em *Psicologia do Inconsciente*, os arquétipos seriam imagens primordiais: “aptidão hereditária da imaginação humana de ser como era nos primórdios” (par. 101), e fontes primárias de energia, que representariam nossa habilidade e tendência para reproduzir as mesmas idéias míticas.

A respeito da transmissão hereditária, é importante destacar que ela não significa que todos os pensamentos e idéias dos seres humanos já estão pré-determinados pelo inconsciente coletivo ou arquétipos. Para explanar essa situação Jung diz que: “Isso não quer dizer, em absoluto, que as imaginações sejam hereditárias; hereditária é apenas a capacidade de ter tais imagens (...)” (2000. par. 101). Portanto, os arquétipos são hereditários a medida em que

todas as pessoas carregam em si a possibilidade e a forma de todos os arquétipos, porém, o conteúdo e modo de manifestação desses será diferente em cada ser humano.

Segundo Whitmont (2002), podemos descrever o núcleo arquetípico ao tratarmos de seus aspectos dinâmicos e formais, são eles:

“O aspecto dinâmico refere-se à energia, à expressão *per se* – ações, reações, padrões de emoção e de comportamento – que é posta em jogo através das formas da casca pessoal do complexo. O aspecto formal envolve preceitos – experiências representativas – normalmente na forma de imagens de sonho ou de fantasia (...). todas essas manifestações podem ser encaradas como correspondentes a temas mitológicos.” (p. 66).

Sendo assim, é possível percebermos que, mesmo que o arquétipo não seja passível de ser observado ou diretamente comprovado, sua energia e conteúdos estão presentes em nossa vida, manifestando-se de diversas formas em nosso dia a dia.

Jung também relaciona intimamente os arquétipos aos instintos humanos, pois, segundo ele, a vida do ser humano é amplamente influenciada por nossos instintos assim como pelas imagens primordiais representadas pelos arquétipos. O autor afirma que é possível supormos que “(...) os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o *modelo básico do comportamento instintivo*” (2000. par. 91).

Em seu livro Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo (2001), Jung define Ego, também chamado por ele de “Eu”, como sendo um complexo com o qual os conteúdos conscientes de um indivíduo se relacionam. Sanford (2007) elucida tal definição dizendo:

“O ego pode ser definido como o centro da personalidade consciente, território do eu de cada um de nós com o qual estamos conscientemente identificados. Trata-se daquela parte de nós responsável pela vontade, pelas escolhas e pelo sofrimento na vida” (p. 16).

O Ego seria então o centro da consciência, o princípio organizador e estruturador pelo qual todos os atos e pensamentos conscientes passam; segundo Jung (2001), o Ego:

“Constitui, inclusive uma aquisição empírica da existência individual. Parece que resulta, em primeiro lugar, do entrelaçamento do fator somático com o mundo exterior, e, uma vez que existe como sujeito real, desenvolve-se em decorrência de entrelaçamentos posteriores, tanto com o mundo exterior quanto com o mundo interior” (pr. 3).

No mesmo livro o autor retrata o Eu como sendo constituído por duas bases distintas, porém complementares: a somática e a psíquica. A primeira é constituída tanto por fatores conscientes quanto inconscientes e diz respeito às sensações experienciadas através do contato com o mundo, tais estímulos de natureza endossomática sempre adquirem uma representação mental para poderem atingir a consciência, ou seja, as sensações se relacionam com o caráter psíquico, ligando-se ao Ego.

Jung (2011) define O Self ou Si-mesmo como sendo um unificador da psique, a personalidade global do indivíduo ao qual o Ego é subordinado. Complementar a isso, Sanford (2007) e Edinger (1992), respectivamente, elucidam: “O *si-mesmo* é o nome que a psicologia dá ao centro da *personalidade total* (...); portanto, o *si-mesmo* é um nome dado à pessoa como um todo; é aquela parte central do todo da personalidade que abrange o ego e

o supera.” (p. 16); e “(...) o ego é a sede da identidade *subjetiva*, ao passo que o Si-mesmo é a sede da identidade *objetiva*.” (p. 22).

O Si-mesmo seria, portanto, anterior à formação do ego, ele corresponderia a imagens de totalidade e unidade, como é o caso das mandalas (Jung, 2001). Edinger (1992) acrescenta ainda a descrição simbólica do mesmo como sendo o estado psíquico original, ilustrado pela imagem da cobra que morde a própria cauda- a *uroborus*.

Em Ego e Arquétipo (1992), Edinger fala a respeito da importante relação entre os dois centros autônomos do ser psíquico, o Ego e o Self. Tal vínculo é altamente incerto e conflituoso, pois nem sempre os conteúdos abarcados pelo Self têm uma conotação aceitável no eixo Ego - Consciência. Portanto, durante toda a nossa vida, experienciamos constante separação e união entre o Ego e o Si-mesmo; a plasticidade apresentada nesse ciclo é de extrema importância, pois denota um desenvolvimento psicológico saudável e assegura a integridade do Ego. Uma ruptura parcial ou total entre o eixo Ego-Self – fluxo de energia psíquica – tem um caráter importante e demarca psicopatologias graves.

A individuação é definida por Jung em *Eu e o Inconsciente* (2008), como sendo um processo rumo ao si mesmo, seria portanto, uma jornada em direção ao auto conhecimento e à evolução da personalidade. Tal jornada levaria em conta o desenvolvimento e crescimento das pessoas ao longo de suas vidas, elucidando novamente a idéia de movimento.

O autor fala da individuação como processo de:

“(...) torna-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo.” (pr. 266).

Ainda com o objetivo de definir o processo de individuação Stein, em *O Mapa da Alma* (2008) diz: “A experiência total de integridade ao longo de uma vida inteira – o surgimento do si- mesmo na estrutura psicológica e na consciência – é conceituada por Jung e denominada individuação.” (p. 153).

Aqui novamente trazemos o desenvolvimento da relação e do vínculo entre o Ego e o Self, uma vez que o segundo é o organizador de nossa personalidade e vida psíquica. O Self é, portanto, o responsável por organizar o processo de individuação, uma vez que regula quais conteúdos da personalidade, até então ocultos e desconhecidos, podem chegar à consciência e serem compreendidos. Porém, apesar de o Self ser o responsável pela individuação, é apenas graças a certa autonomia do eu que esse processo se faz possível; dessa forma, também somos conscientemente responsáveis por nossas escolhas, auto conhecimento, desenvolvimento, etc.

É importante exaltar, porém, que o tornar-se consciente de alguma coisa não caracteriza o processo de individuação, mas apenas quando há uma reorganização psíquica e um real conhecimento de algo que o processo ocorre. Podemos definir, portanto, que a individuação: “tem por meta a cooperação viva de todos os fatores.” (pr. 268), sejam eles individuais e coletivos. Jung (2008) complementa dizendo que à medida que vamos nos tornando mais

conscientes, há uma diminuição do nosso inconsciente pessoal, sendo assim, nos tornamos mais livres e “donos” de nós, mesmos.

Jaffé (1995) acrescenta que o processo de individuação, mesmo sendo de extrema importância, muitas vezes é de difícil aceitação, pois “(...) exige uma confrontação implacavelmente honesta com os conteúdos do inconsciente (...). Ele contém armazenadas muitas visões sombrias e dolorosas, que são propícias à modéstia.” (p.82)

Portanto, podemos tratar da individuação como um processo que nos traz mais perto do que somos como um todo, ou seja, as camadas da persona vão se desvestindo a medida que aceitamos mais as partes presentes em nossa sombra. É então, a partir de tal processo, que se torna possível a aproximação de opostos até então inconciliáveis e polarizados.

Complementar a importância da individuação e relatividade dos opostos Jaffé (1995), afirma:

“(...) algo muda efetivamente com a ampliação da consciência: perde-se a ingênua segurança nos juízos de valor correntes. Fora da esfera das exigências morais evidentes por si mesmas, desaparecem os contornos definidos do “bem” e do “mal”; em última instância, reconhece-se que não dá nenhum bem que não possa causar mal e mal algum que não possa causar bem” (p. 98).

O Feminino e o Masculino, segundo Tognini (2007), são princípios arquetípicos que permeiam todo o mundo, desde a natureza até o próprio homem. Tais termos, apesar de referirem-se a pólos opostos, não se limitam apenas ao próprio gênero, ou seja, o feminino não diz respeito apenas à mulher ao passo que o Masculino não se refere apenas ao homem; Tognini (2007) diz ainda que: “(...) [ambos] estão presentes como potencialidades tanto em homens quanto em mulheres, com proporções diferentes. São forças construtoras e organizadoras da vida.” (p.53).

As figuras do feminino e masculino, as quais podem ser considerados como o conflito dos opostos vivenciado por nós em uma de suas formas mais primitivas (Whitmont, 1969), e também podem ser compreendidas através dos conceitos do Yin Yang. Enquanto a polaridade do Yin, ou feminino, traz a conotação de natureza, escuridão, acolhimento, passividade, dentre outros, o Yang, ou masculino, se refere principalmente à atividade, força, agressividade e luz. É importante, porém, elucidar o fato de que na simbologia do Yin Yang e em todos outros contextos, o feminino e o masculino, apesar de opostos, sempre estão presentes como um complemento, mesmo que se manifestem de formas e com intensidades diferentes.

Foi a partir do estudo de tais polaridades complementares que Jung desenvolveu os conceitos de *anima* e *animus* os quais, segundo Stein (2008), foram definidos pelo autor como sendo: “figuras arquetípicas da psique” (p. 116), que se manifestariam em nós como um processo compensatório.

Em relação aos conceitos de *anima* e *animus*, Tognini (2007) diz:

“A orientação consciente dos homens ocidentais é, majoritariamente, identificada com o Yang, da mesma forma que os traços inconscientes da mulher o são. A orientação consciente feminina é, em geral, identificada com o Yin, elemento que apresenta traços inconscientes nos homens.” (p. 54).

A partir dessa citação fica clara a idéia de Jung de que a *anima* (elemento feminino correspondente ao *Eros* materno), se caracteriza por pertencer e se manifestar a partir do inconsciente do homem, ao passo que o *animus* (elemento masculino que diz respeito ao *Logos* paterno), tem influência no inconsciente da mulher. Portanto, uma vez constelado, o arquétipo *animus anima* se manifesta no sentido de dar vazão a um comportamento característico, prioritariamente, do sexo oposto.

Jung ressalta ainda que a compreensão e entendimento da manifestação de tais arquétipos, alcançada apenas após um grande esforço consciente, seria um caminho importante para o processo de individuação. Em relação a isso Stein (2008) ressalta:

“A *anima/animus*, uma vez experimentada como transcendente e reconhecida como Maya, converte-se em uma ponte para uma apreensão totalmente nova do mundo. A experiência de *anima/ animus* é a Estrada Real (a via régia) para o si-mesmo” (p. 133).

Stein (2008), diz ainda que Jung trata tais conceitos como tendo certas semelhanças com a idéia de *persona*, pois ambos seriam um complexo funcional, com a diferença de que a *anima* e *animus* têm como objetivo a adaptação ao mundo interior, ao passo que a *persona* adapta o indivíduo ao contato com o mundo exterior.

Os símbolos podem ser definidos como sendo manifestações do inconsciente, eles são a forma pela qual o inconsciente expressa, através da consciência, seus conteúdos latentes. Segundo Withmont (2002):

“Um símbolo genuíno nos termos de Jung não é uma designação abstrata livremente escolhida ligada a um objeto específico por convenção (tais como signos verbais ou matemáticos), mas a expressão de uma experiência espontânea que aponta para além de si mesma na direção de um significado não transmitido por um termo racional, devido à limitação intrínseca do último.” (p. 17).

Podemos afirmar, portanto, que os símbolos vão além do concreto e consciente, servindo como mediadores da nossa psique e funcionando como transformadores de energias contrárias em novas formas de energia (Tognini, 2007). Tal movimento propiciado pelos símbolos ocorre em uma tentativa de nossa psique de harmonizar o inconsciente e a consciência, em um processo de auto-regulação e conseqüente ampliação da consciência. A respeito da função dos símbolos Tognini (2007) afirma:

“Jung denominou de função transcendente à função criadora dos símbolos. Atribuiu este nome, pois denota um movimento de integração de processos conscientes e inconscientes, levando à ampliação da consciência.” (p. 46).

A manifestação dos símbolos pode ocorrer de diversas formas e maneiras diferentes, como por exemplo através de imagens, sonhos, mitos, etc.. Porém, tais manifestações não são claras tampouco explícitas, pois, segundo Jung (1964), os símbolos possuem “(...) conotações especiais além do seu significado evidente e convencional.” (p.20). A fim de elucidar tal caráter misterioso do símbolo, Petta (2000) afirma que ele: “Carrega sempre um sentido oculto, desconhecido e profundo” (p. 15) e “(...) exprime algo que não pode ser traduzido em conceitos específicos, que não possui explicação e nem definição.” (p. 15).

3.9 Sombra e Persona

“A realidade da vida é que a luz e as trevas não estão sempre dissociadas, e às vezes nem sempre sabemos onde se encontra o bem e onde se encontra o mal”¹

Jung (2008) define o conceito de sombra como sendo “uma parte inferior da personalidade” (par. 78), na qual estariam presentes todos os conteúdos que dizem respeito a nós mesmos, mas que rejeitamos por não corresponderem ao nosso Ideal de Ego. Tais conteúdos, a despeito da vontade do Ego, são parte de nossa personalidade e, em vezes, se manifestam devido a um movimento de auto-compensação: “Mas o que é reprimido tem que se tornar consciente para que se produza a tensão entre os contrários, sem o que a continuação do movimento é impossível.” (Jung, 2008. par. 78).

Segundo Byington (1988), “(...) a sombra é uma estrutura de atualização do potencial arquetípico da psique, que se expressa fora da consciência.” (p. 26). Além disso, podemos defini-la como parte constituinte, integral e indispensável tanto para o desenvolvimento do ego quanto para a própria psique, sendo, portanto, impossível a eliminação da mesma (Faria, 2002).

Faria (2002) traz ainda a importância de se conhecer e buscar entender a sombra e sua função, pois quanto maior for a negação e conseqüente inconsciência do indivíduo em relação a sua sombra, mais ele tende a projetá-la em outro alguém ou ser totalmente tomado por ela sem se dar conta. Isso porque todos reconhecem a existência de algo que considera errado ou mal, porém há grande resistência em perceber que esses males devem ser procurados em nós mesmos.

Como afirma Sanford (2007):

¹ Sanford, 2007 (p. 47).

“(...) via de regra, o homem se comporta exatamente como se estivesse possuído pelo diabo. Os homens antigos personificavam esses poderes do mal como seres ou espíritos mitológicos. A psicologia moderna prefere chamá-los de arquétipos ou complexos autônomos.” (p. 25).

Em relação à projeção da sombra, Whitmont (1969) diz ser possível que ela ocorra de duas formas distintas: a primeira delas seria de um modo individualizado, ou seja, em relação àquelas pessoas às quais atribuímos todas as características que consideramos ruins e malignas; e a segunda forma seria em relação a um coletivo, algo geral que se manifesta como a personificação do mal, o Inimigo.

Em outra direção, quando há um esforço no sentido de compreender e tornar a sombra consciente, aumenta também nosso controle e conhecimento em relação a nós mesmos, o que contribui para que ocorra o processo de individuação e nos tornemos seres mais completos.

A busca pela compreensão da sombra não é uma tarefa fácil tampouco harmônica, isso porque, além de exigir esforço consciente, tal movimento exige também que entremos em contato com nosso “outro” lado até então rejeitado pelo ego e que, muitas vezes vai contra as crenças sociais. Ao encontro desta idéia Whitmont (1969) traz que “(...) a sombra é a experiência arquetípica da ‘outra pessoa’ (...) é a experiência arquetípica do inimigo.” (p. 146). Porém, apesar de tais dificuldades, a busca por nossa sombra não é algo inalcançável, uma vez que ela está presente em nosso Inconsciente Pessoal e tem grandes possibilidades de atingir o plano da consciência.

A respeito disso Byington (1988) diz:

“Outra característica interessante da sombra física que coincide com a sombra psíquica é que a sombra física não é o mesmo que escuro, pois significa uma zona escura produzida por uma incidência de luz. Podemos assim, continuar nosso paralelo luz-consciente e escuro-inconsciente e afirmar que a sombra não significa os processos inconscientes ou zonas da personalidade inconscientes em si, mas, tão-somente, zonas inconscientes que já poderiam ser conscientes, e que tem um pouco de consciência mas que, por alguma razão ou outra, referente ao movimento de expressividade do ser não se tornam conscientes. Por isso, a sombra com relação ao ego é

representada como um irmão ou companheiro inferior de alguma forma.” (Byington, 1988. p. 27).

No pólo oposto da sombra, podemos encontrar a persona (palavra que vem do latim e se refere a máscara), que pode ser tomada como um arquétipo estruturante do Ego. Tal conceito diz respeito a nossa “pele psíquica”, ela faz parte de nossa consciência e é utilizada pelo ego com o objetivo de adaptar-nos e intermediar nossa relação com o mundo externo e social. Jung em seu livro *O Eu e o Inconsciente* (2004), diz que:

“A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo.” (par. 68).

A formação da persona se dá, inicialmente, a partir de expectativas parentais e uma constante busca por aprovação dos mais velhos; isso vai se alterando conforme o desenvolvimento do indivíduo, principalmente na fase da adolescência, até que ele alcance suas próprias crenças e princípios regidos sempre pelo coletivo que o cerca, buscando atingir o Ideal de Ego construído (Brito, 2002).

Portanto, é a persona que possibilita nosso contato com o mundo, ao mesmo tempo que oculta algumas partes de nossa personalidade, ela também protege o Ego de uma exposição demasiada. Porém, segundo Byinton (1988), é importante que haja uma separação clara entre persona e ego, pois a identificação apenas com um polo dos contrários pode inverter a função positiva e estruturante da persona impedindo o aparecimento da sombra e, conseqüentemente nosso desenvolvimento como um todo.

Os mitos podem ser definidos de acordo com duas visões distintas, a primeira diz respeito à dos positivistas do século XIX, que tratavam tais histórias como mentiras ou invenções. Já a segunda visão, que cabe a psicologia analítica e é adotada no presente trabalho, considera os mitos como tendo grande importância:

“Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte.” (Campbell, 1997. p. 15).

Tavares (2007) acrescenta ainda que a psicologia analítica de Jung trata os mitos como acontecimentos recorrentes na história humana, além de entendê-los como: “fenômenos psíquicos que mostram a própria natureza da psique” (p. 34), pois o inconsciente tende a projetar seus conteúdos no mundo, fazendo-o através de tais imagens.

Podemos, portanto, considerar que as produções mitológicas seriam fruto do desenvolvimento do inconsciente coletivo, além de adquirirem também, extremo valor no campo da consciência, graças à sua infundável transmissão inter-geracional (Alt, 2000).

A respeito da importância e eficácia dos mitos, Pires (2002) diz que as figuras simbólicas e as imagens arquetípicas podem se manifestar em duas situações que se diferem ao que concerne à dinâmica da psique. Essas situações dizem respeito aos sonhos, momento no qual o contexto e conteúdo aparecem distorcidos devido a questões pessoais do indivíduo que sonha; e aos mitos, nos quais é possível percebermos de forma clara e direta as questões abordadas. Portanto, podemos exaltar que “o sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado” (Campbell, 1997. p.27).

A partir disso, é possível concluirmos que a função dos mitos consiste na revelação de modelos, funcionais ou não, e no fornecimento de significados ao mundo e ao homem. Isso é possível, pois os mitos apresentam seus próprios

padrões e verdades, caracterizando-se por sua atemporalidade e relatos de feitos de deuses e heróis, “remetendo-se a vivências que transcendem a consciência humana” (Raynsford, 1995. p. 15).

Os mitos tem, então, a importante função de propiciar o contato do indivíduo com seu próprio inconsciente como também com questões anteriores a ele; como afirma Campbell (1997) :

“(…) fundamentalmente é uma passagem para dentro – para as camadas profundas em que são superadas obscuras resistências e onde forças esquecidas, há muito perdidas, são revitalizadas, a fim de que se tornem disponíveis para a tarefa de transfiguração do mundo” (p.35).

Na mesma linha de pensamento Penna (2009), completa:

“Os mitos são resultantes da compilação do conhecimento acumulado sobre a constituição do mundo e dos seres vivos, seu funcionamento e integração. A mitologia é uma produção coletiva anônima e espontânea de conhecimento que brota do inconsciente coletivo e constrói consciência coletiva” (p. 31).

Aqui, os autores em questão, trazem a tona a importância de efetivamente considerarmos os mitos como uma fonte de conhecimento do coletivo e também de auto-conhecimento, utilizando-os como mediadores a fim de possibilitarmos e facilitarmos o processo de individuação.

A seguir são elucidados dois mitos, escolhidos por trazerem em si, de forma clara, aspectos que dizem respeito: ao bem e o mal, a sombra e a luz, submissão e autonomia, dentre outros, intimamente relacionados com o filme aqui trabalhado.

4.1 Mãe Deméter, Filha Coré e Mulher Perséfone

Deméter, a deusa dos campos e da colheita, era tida como uma divindade boa e com espírito generoso, que sempre fazia nascer e florescer a Terra. Sua história como mãe tem um início um pouco diferente do tradicional para as deusas, isso porque Deméter recusava-se a escolher um marido para

esposar e ter seus filhos, tendo então sido abusada por seu irmão Zeus (Tavares, 2007).

A partir de tal relação, a deusa deu a luz a dois filhos, o jovem Iaco e a menina Coré (nome que significa moça virgem) (Graves, 2008). Coré tornou-se então o maior tesouro de sua mãe Deméter, que cuidava dela a todos os instantes amando-a e protegendo-a.

Hades, após avistar Coré, apaixonou-se por ela, e foi pedir a seu irmão Zeus que lhe concedesse a jovem. Ele, por sua vez, não nega o pedido nem tampouco concorda com ele, dando espaço para seu irmão agir conforme quiser. Foi então que, durante um passeio no qual Coré colhia flores sozinha, Hades sai de dentro da terra em sua carruagem dourada levada por seus cavalos negros e a rapta. Em vão a menina tenta gritar por socorro, porém não é ouvida, sendo levada para o mundo inferior e desposando Hades, momento no qual se torna a deusa do mundo inferior: Perséfone - “a que traz destruição” (Graves, 2008. p. 112).

Ao perceber o sumiço de sua filha Deméter inicia uma incessante busca, na qual fica nove dias e nove noites sem comer e beber. Segundo Graves (2008), a mãe encontra apenas a ajuda de Hécate que diz ter ouvido os gritos de Coré ao ser raptada, porém, a busca não tem sucesso, fazendo com que ambas fossem ter com Hélio, deus do Sol que tudo vê; ele admitiu o rapto liderado por Hades a partir da omissão de Zeus.

Deméter, furiosa e desolada, passa então a vagar pela Terra chorando a perda de sua filha e impedindo o crescimento das árvores e seus frutos e Zeus, temendo pelos humanos tenta reconciliar-se com ela, mas não obtém sucesso. Foi então que ele ordenou a Hades que devolvesse a filha de Deméter e ele o fez. Porém, após a Perséfone encontrar-se novamente nos braços de sua mãe, ela admite ter comido sementes de romã, a fruta da fertilidade, sendo assim é obrigada a passar um terço do ano ao lado de Hades, como sua mulher e deusa dos mortos, e apenas nove meses ao lado de sua mãe, como a filha Coré.

O mito descrito acima traz consigo, inicialmente, a idéia da mãe única e perfeita (omitindo a figura paterna e trazendo-o mais tarde apenas como traidor), porém, apesar de sua dedicação, a mãe não consegue estar com a filha a todos instantes e impedi-la de explorar o mundo; então, a menina, até então obediente, pura, é raptada por um homem, que faz com que ela conheça e viva o seu outro lado tornando-se verdadeiramente uma mulher das trevas.

Tal história pode servir de paralelo tanto com a teoria da totalidade quanto com o próprio filme aqui tratado, que tratam do bem e do mal, da luz e da sombra como pólos complementares, sendo que nenhum dos dois pode ser completamente descartado ou negligenciado. Em relação ao filme, podemos ainda fazer alusão à forma da maternidade, que em ambos aparece como dominante, total e perfeita, o que faz com que as filhas sejam mantidas como meninas; porém, é a partir da presença de um homem que essas são forçadas a mudar, descobrindo então um outro lado de si.

4.2 As mulheres de Adão: Lilith e Eva

O mito de Lilith pode ser encontrado em diversas partes do mundo e momentos históricos, como por exemplo, nas diferentes versões bíblicas, nas tradições sumérico-acadiana, egípcia, greco-romana, etc. (Sicuteri, 1998), e apesar de cada uma delas apresentar certas especificidades, a essência sexual e demoníaca dessa figura mitológica transpassa todas suas versões.

Segundo Pires (2002), Lilith: “(...) é derivado de Lilitu dos assírio-babilônicos, sendo um demônio feminino ou espírito do vento (...)” (p.29); ela representa a primeira mulher criada por Deus, que assim como Adão, também veio do pó (embora em algumas versões esse pó não seja o mesmo, mas sim uma mistura de sujeira e excrementos).

A partir de sua criação, Lilith se considerava igual ao seu parceiro, não aceitando se submeter a ele; portanto, todas as vezes em que faziam sexo, ela não se conformava em ter que ficar embaixo de Adão, tendo que agüentar todo

o peso de seu corpo e em uma posição de inferioridade. Adão, no entanto, recusava-se a ceder à tentativa de mudança de sua mulher, pois para ele havia uma regra pré- estabelecida que não deveria ser transgredida. Diante dessa atitude intransponível de Adão, Lilith revolta-se contra ele e, proferindo o nome sagrado de Deus, foge para longe, abrigando-se nas profundezas do Oceano e passando a viver uma vida de promiscuidades junto aos demônios.

A partir de então a criatura, que antes era mulher, passou a assumir seu caráter demoníaco, atacando os homens que dormem sozinhos e lhes causando orgasmos.

“Ela montava-lhes sobre o peito e, sufocando-os – pois se vingava por ter sido obrigada a ficar por baixo na relação com Adão -, conduzia a penetração abrasante. Aqueles que resistiam e não morriam, ficavam exangues e acabavam adoecendo” (Pires, 2002. p. 33).

A figura de Lilith, primeira mulher de Adão, assume então um caráter extremamente enigmático e sombrio, assim como seu próprio refúgio no fundo do Oceano povoado de demônios (inconsciente); segundo Sicuteri (1998), Lilith vai se estruturar como um arquétipo, simbolizando todas as proibições instauradas contra o desejo.

Podemos também fazer alusão de tal personagem com a própria sombra, renegada por todos, mas que tem seu lugar em cada um de nós. O caráter livre e sexual expresso por tal personagem é até hoje repreendido socialmente; porém, é impossível reprimir a todo o momento nossa sombra: por vezes a Lilith se faz presente, podendo causar desgraça e destruição, mas também trazer o alívio de sua manifestação, através do auto-conhecimento e libertação. Ao encontro de tal visão Sicuteri (1998) afirma:

“(...) Lilith, em um certo sentido, sofre uma cisão; de um lado permanece como espírito maligno *terrestre* evoluindo no símbolo da bruxa, de outro lado se torna uma divindade *astral* ligada à Lua, dando assim corpo à imagem da *Lua Negra*.” (p. 58).

Localizada no pólo contrário ao de Lilith encontra-se Eva, que segundo Pires (2002): “(...) vem do Hebraico *tse/la*, que significa costela, infortúnio.” (p. 42). Essa também teria sido criada por Deus, após a partida da primeira

mulher, mas dessa vez teve origem da costela do próprio Adão, caracterizando assim sua submissão aos homens (não apenas a Deus como a Adão) e inaugura a mulher “ideal” para a sociedade patriarcal, bela e submissa. Ela sim que é considerada realmente a primeira mulher, esposa e mãe.

Entretanto, assim como todas as mulheres, Eva tem em si uma parte sedutora e enigmática (sua Lilith reprimida para a sombra): ela também mantém relações sexuais com Adão antes da benção do pai, bem como instiga seu parceiro a cometer o pecado original. Assim, deu-se origem à idéia de que a mulher traz em si o pecado e, portanto deve sempre ser punida e, com isso, permanecer obediente e submissa ao homem.

A figura de Eva instaura a idéia da mulher das sociedades patriarcais, representando, a doçura, beleza, sensibilidade e subordinação, fatores tidos como desejáveis e inerentes às mulheres. A sociedade atual, no entanto, encontra-se em um ponto de transição, no qual as mulheres estão passando a assumir cada vez mais suas próprias vidas e caminhos; porém, até hoje a figura arquetípica de Eva ainda está presente tanto em nosso Inconsciente como também na expressão diária da persona de muitas mulheres.

A análise foi realizada a partir da interpretação das cenas do filme *O Cisne Negro*, tendo como ponto norteador a ótica da psicologia analítica. A fim de facilitar o entendimento e interpretação o longa metragem foi dividido aqui em cinco capítulos, que seguem a ordem cronológica e buscam elucidar principalmente a transformação de Nina, assim como o próprio desenvolvimento da trama. Vale ressaltar que todas as cenas do filme em questão são passíveis de serem analisadas com enfoques e interpretações diferentes, tendo sido feito um recorte que melhor correspondesse ao propósito da análise e do trabalho.

5.1 Entrée: O Sonho de Nina

O filme se inicia com uma cena que se assemelha à do ballet *O Lago dos Cisnes* em alguns aspectos, como: vestuário, personagens e trilha sonora; em seguida, Nina conta esse acontecimento se referindo a ele como um estranho sonho que tivera na noite anterior. Em seu sonho ela dançava o Cisne Branco, trajando um figurino simples e de estilo romântico (saia longa e pouco armada); até que um homem misterioso, vestido todo de preto, passa a integrar a cena e começa a dançar com Nina, que já se mostra perturbada e, ao mesmo tempo, envolvida. Em seguida esse homem, feiticeiro Rothbar, se transforma em uma figura que se assemelha a um pássaro negro ou mesmo a demônio, que se aproxima de Nina e a rapta. Por fim a bailarina aparece só novamente e continua a dançar, porém não igual ao início do sonho, ela e seus movimentos carregam algumas mudanças.

A primeira cena, descrita acima, já traz consigo uma enorme gama de símbolos e significados, além de nos possibilitar um primeiro contato e reconhecimento da frágil estrutura psicológica de Nina. Mais do que isso, o

sonho em questão traz uma prévia da desordem e transformação pela qual a bailarina irá passar.

O sonho, assim como grande parte do filme, é composto por elementos e cenário extremamente monocromáticos, limitando-se apenas aos tons de branco e o preto, ou seja, a ausência total de cor e a junção de todas elas.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), em sua forma mais usual, o branco é associado a possibilidades, início, pureza e virgindade, além de muitos outros termos que representam o caráter de bondade e divindade. Porém, não podemos pensar no branco, unicamente, como manifestação do bem, pelo contrário, tal cor apresenta muitas outras possibilidades de interpretação simbólica. O branco pode também ser visto como a cor daquele que irá mudar sua forma e condição, sendo, portanto, considerado como um limite que representa o começo e o final (assim como o nascer e o por do Sol), o início da vida e a morte. Além disso, os autores afirmam ainda que branco também é:

“(...) a cor da pureza, que não é originalmente uma cor positiva a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda” (p. 143).

Já a cor preta carrega em si uma conotação usual de luto, morte, noite, desconhecido, maldade, dentre outras, ou seja, o preto representa tanto a sombra individual quanto coletiva (inconsciente). Para Chevalier e Gheerbrant (1990), essa coloração também pode ser olhada como o símbolo da fertilidade, e vida, pois se assemelha à terra preta (extremamente apta ao plantio) e às nuvens de chuva (que trazem renovação e a possibilidade de crescimento). Os autores desenvolvem ainda mais a ideia do negro como possibilidade ao dizerem: “O Preto corresponde ao **Yin** feminino chinês, terrestre, instintivo e maternal. Observou-se que diversas deusas-mães, diversas virgens são negras (...).” (p. 744). Sua manifestação no mundo onírico diz respeito ao fato de termos penetrado em nosso “**Universo instintivo primitivo**” (p. 745), tornando-se necessário certo entendimento, aceitação, esclarecimento do mesmo.

Podemos perceber, portanto, que o branco e o preto apresentam sentidos extremamente opostos e incompatíveis, ao mesmo tempo em que se assemelham e se completam; desse modo revelam o mesmo valor absoluto: falam de vida e morte, início e fim, bem e mal, dentre outros aparentemente opostos e, no entanto, interdependentes. A partir de então, torna-se possível pensarmos em uma junção de ambos a fim de uni-los o máximo possível, potencializando suas complementações e suavizando suas extremidades conflitantes. Essa mesma ideia pode ser transferida para um ideal psicológico por nós buscado, que visa à harmonização e complementação em detrimento da divisão e repressão.

O preto e o branco, ao serem utilizados no filme, podem simbolizar a própria situação psíquica da personagem principal, que se caracteriza pela total incompatibilidade e divergência entre dois mundos: o da Persona consciente (branco) e da Sombra inconsciente, até então ignorada (preto). Logo de início a representação e contraste entre consciente e inconsciente são muito bem marcados: Nina aparece vestida toda de branco dançando em um fundo totalmente preto. Esse momento faz alusão ao aparelho psíquico, no qual o inconsciente, negro, reina soberano em todos os cantos, envolvendo uma pequena parcela clara e por nós acessível: o consciente.

Na cena em questão figuram dois personagens que podem ser vistos em momentos distintos: Nina (como o Cisne Branco) no princípio do sonho e após seu encontro com o Masculino, e o feiticeiro Rothbar, que inicialmente aparece como um homem e, em um segundo momento, como um pássaro negro e monstruoso.

Primeiramente, Nina dança só e as imagens mostradas focam principalmente os movimentos de seus pés, controlados e perfeitos, sem expor o rosto e identidade da bailarina; sua base toca levemente o chão, revelando equilíbrio flexível ao mesmo tempo em que mostra uma pequena área de contato com o chão. É então que um homem, vestido totalmente de preto, surge atrás de Nina e vai ao seu encontro e ambos passam a dançar juntos, se movimentando de forma mais intensa. Aqui ocorre uma aparente tentativa de fuga por parte de Nina, que não consegue se desvencilhar do homem que a

cerca, porém sem tocá-la; nessa ocasião o Masculino se configura como mais uma forma de contraste entre o consciente e inconsciente, onde o feiticeiro representa o desconhecido que, ao mesmo tempo em que a ameaça provocando angústia, a envolve, impedindo que a bailarina se liberte. Esse momento não se caracteriza mais pelo foco nos movimentos perfeitos da dança, mas sim na intensidade dos mesmos e da própria cena, que parece aumentar ao mesmo tempo em que mostra a ansiedade transparecendo no rosto de Nina e sua incapacidade de se desvencilhar da parte negra que está presente em seu caminho. É como se esse encontro, apesar de ameaçador, fosse necessário e inevitável.

A agonia da bailarina aumenta ainda mais quando o homem se metamorfoseia em um monstro, assumindo uma forma concretamente ameaçadora que a deixa sem saída e impede, através do contato físico, qualquer tentativa de fuga. Por fim o monstro submerge e Nina aparece só novamente, porém dessa vez a câmera não foca mais em pedaços de seu corpo executando passos, pelo contrário, a jovem é mostrada de corpo inteiro, dançando de forma menos contida e com maior energia, como se estivesse batendo asas. A mudança se dá também em seu vestuário, pois apesar de ambos os figurinos se caracterizarem principalmente por serem totalmente brancos, Nina passa de um vestido romântico simples e sem muitos enfeites, para um figurino mais adulto e maduro, um Tutu¹ cheio de ornamentos e detalhes.

Tal passagem possibilita que olhemos para alguns sentidos e interpretações diferentes, mas não excludentes entre si. A dança inicial entre

¹ Figurino típico do ballet clássico no qual a saia é reta, se assemelhando a um prato. É utilizado unicamente por mulheres que, normalmente, tem um papel de destaque no espetáculo.

Nina e o homem parece simbolizar a dificuldade do encontro, no qual Masculino e Feminino- consciente e inconsciente; razão e impulsos- não conseguem conviver e interar-se harmoniosamente.

O segundo sentido representado no sonho, diz respeito à aparição da sombra de Nina, caracterizada pelo demoníaco Rothbar (segundo Jung, o demônio seria inclusive uma variante do Arquétipo da Sombra); nesse momento a personagem parece sentir-se encurralada, angustiada e desamparada devido a esse encontro.

Desta maneira começa a se delinear o conflito norteador da personagem principal: a busca incessante pela perfeição e a constante iminência do surgimento e dominação de si pela sua própria sombra, processo sentido como extremamente ameaçador e passível de romper a harmonia por ela construída às custas da repressão de todos os conteúdos sombrios no inconsciente.

A sombra é algo inerente ao ser humano, ou seja, ela diz respeito a um arquétipo, permeando a sociedade há muito tempo e presente mesmo quando não conseguimos percebê-la ou aceitá-la. Porém, a sombra não é necessariamente negativa, apesar de muitas vezes a julgarmos como tal, ela é apenas uma parte de nós que não está, momentaneamente, acessível à nossa consciência. É extremamente importante para a integridade psíquica de um ser humano que sua sombra seja assimilada e integrada conscientemente da melhor maneira possível, evitando assim riscos de rompimento psíquico, como o que é vivido pela personagem principal do filme em questão. Desta maneira, preto e branco, persona e sombra, diabólico e divino seriam facetas de uma mesma moeda: aparentemente opostos, são polaridades que se complementam, uma delas manifestando-se no âmbito consciente e a outra no inconsciente.

Outra possibilidade de análise refere-se a como Nina percebe a figura masculina, ou seja, como um ser imprevisível que ameaça sua integridade ao obrigá-la a sair de sua rigidez e viver uma mudança. Aqui podemos fazer um paralelo com o Mito de Deméter e Coré/Perséfone, no qual a menina Coré apenas consegue se desenvolver enquanto mulher ao ser raptada por Hades,

um Deus que representa as profundezas do mundo subterrâneo e o enigma das sombras.

No mito, Perséfone é filha de Zeus, figura totalmente ausente em sua história tanto no que diz respeito à criação, quanto em seu papel de protetor. Tal omissão paterna exercida por Zeus acarreta tanto no rapto de sua filha por Hades, quanto na não interferência da relação simbiótica entre Coré e Deméter. Tal fato nos possibilita pensarmos na grande importância da interdição do Masculino para que haja uma separação do vínculo simbólico e simbiótico entre mãe e filha, possibilitando que a segunda possa se desenvolver como mulher adulta. Enquanto Deméter reinava soberana sobre os afetos de Coré, essa era uma doce menina obediente e ingênua, porém, quando Hades a rapta ela se desenvolve tornando-se mulher.

Vale ressaltar que, tanto no mito quanto no filme, o pai real não aparece em nenhum momento, fator que pode ter dificultado a estruturação de uma individualidade própria das filhas. Sendo assim, se faz necessária a intervenção drástica de um outro Masculino, até então desconhecido; porém, como todo acontecimento carrega em si polaridades, os raptos aqui discutidos não teriam apenas o efeito de causar sofrimento e medo, mas também de possibilitarem a Perséfone e Nina a ampliação da consciência através da oportunidade de tornarem-se mulheres a caminho da individuação, entrando em contato e elaborando aspectos anteriormente inconscientes.

Tratando do filme, essa figura masculina é representada pelo coreógrafo Leroy. Ele passa a estimular ativamente Nina, para que ela pudesse construir e abrir em si uma via de expressão de seus instintos e impulsos, ainda que para isso tivesse que pagar com sua ingenuidade e perfeição. O contato da personagem com estes conteúdos era sentido como algo extremamente ameaçador, já que isso punha em risco o equilíbrio conquistado com muitos sacrifícios e discordâncias, o que se pode perceber pelos sintomas por ela desenvolvidos, como o autoflagelo, por exemplo.

Essa cena é, então, o primeiro indício do desequilíbrio extremo vivido por Nina. O envolvimento emocional, o encontro com o Masculino e a

irracionalidade não são tolerados por ela em nenhuma instância consciente, pelo contrário: tais manifestações são ferozmente contidas ou simplesmente ignoradas, o que se traduz tanto em seus sintomas quanto em seu mundo onírico de forma estranha e paradoxal. Portanto, o sonho pode ser considerado como uma importante tentativa de alerta e integração de sua psique, que busca mostrar a necessidade de Nina se reinventar de forma mais tolerante e aberta diante da ameaça de uma ruptura psíquica ou mesmo de um rapto da consciência por sua própria sombra.

5.2 Pax de Deux¹: Nina menina e sua mãe

O filme continua com Nina em seu quarto, acordando; esse cômodo não é mostrado por inteiro, mas já nos permite ver alguns elementos de aparência extremamente infantil. A exemplo do papel de parede, que tem um fundo branco com desenhos de borboleta em rosa claro, cores e temas que normalmente nos remetem de imediato a uma menina. Porém, aqui se configura um pequeno paradoxo, uma vez que apesar de toda a feminilidade e infantilidade, o desenho que se ressalta é o de uma borboleta- um inseto, irracional, e cuja característica mais marcante é voar. O tema do vôo, que aparece aqui pela segunda vez e se repete ao longo do filme, tem a conotação de liberdade, e transcendência, adquirindo, portanto grande valor nesse contexto, uma vez que ambas essas características são extremamente importantes para a saúde psíquica de Nina, ao mesmo tempo que, aparentemente, inalcançáveis e distantes. As representações infantis e paradoxais continuam no travesseiro da bailarina, uma vez que esse tem os inocentes desenhos de flores, mas que são coloridas com a cor preta.

Chevalier e Gheerbrant (1990) trazem a ideia de que a borboleta pode ser olhada como um símbolo da alma e do sopro vital, ao mesmo tempo em que relembra a chama do fogo: impetuosa, destrutiva e decisiva. Juntamente a isso, a borboleta carrega o essencial sentido do ciclo vital natural, que pressupõe metamorfoses e mudanças; ela pode ser olhada tanto como um sinal de renascimento quanto como “(...) a saída do túmulo” (p.138). As definições retratadas acima tem um sentido fundamental ao pensarmos na história de Nina, pois nos faz refletir a respeito da impossibilidade e dificuldade da mesma de se apropriar de sua vida uma vez que lhe faltam justamente as ações relacionadas com o fogo. Nesse sentido, o início do filme retrata uma

¹ Passo a Dois.

menina que parece não ter vivido o nascimento de seu lado mulher em nenhum sentido, da autonomia à sexualidade.

No momento em que Nina vai se levantar, mais uma vez o foco visual vai para a figura de seu pé, que se mexe; mas dessa vez a imagem não está atrelada a uma música, pelo contrário, o áudio parece fechar-se no movimento nos remetendo ao som de algo quebrando; dando indícios do que irá acontecer com a própria psique da bailarina. Na cena seguinte, a menina já aparece caracterizada como bailarina, com roupas utilizadas em aulas e coque, além de se encontrar em uma sala visivelmente feita para dança (com tablado de madeira e espelhos), dentro de sua casa.

Nesse instante, a jovem fala a respeito do sonho que teve enquanto dormia e é então que sua mãe faz a primeira aparição. Ela surge como um vulto preto que passa atrás de Nina; o padrão do preto se repete do início até o final do filme nas roupas da mãe, essas que, além de negras cobrem grande parte de seu corpo. Do mesmo modo, seu cabelo também é escuro e em grande parte do tempo aparece preso com um coque firme e impecável. O coque, um penteado característico das bailarinas, ainda assim carrega uma conotação de correto, preso e principalmente, rígido; fato que pode ser pensado tanto em relação à mãe quanto à própria Nina.

É importante notar que em nenhum momento da trama o nome da mãe da bailarina é mencionado, pois durante o filme inteiro a única pessoa que se refere a ela é Nina e o faz chamando-a apenas de mãe ou mamãe. Do mesmo modo, ela própria se apresenta somente nesse único e rígido papel, não revelando outros aspectos e possibilidades de sua personalidade. Diante disso, podemos pensar nela como uma mãe absoluta e exageradamente presente, características que trazem um forte indício de um controle extremo para com sua filha, em uma posição de mãe devoradora.

Em seguida, Nina e sua mãe aparecem na cozinha, onde a mãe a serve com a metade de uma fruta para o café da manhã. Nina elogia o pedaço de fruta em seu prato e, em seguida, ela e sua mãe falam uma frase juntas e começam a rir, fato que se assemelha a brincadeiras de amigas próximas. A

partir disso, a primeira impressão trazida é de que haja um contato extremamente íntimo entre mãe e filha. Porém, é importante ressaltar que um contato íntimo não necessariamente é saudável, pois, como ocorre no filme em questão, a intimidade pode ultrapassar limites pessoais e impedir o desenvolvimento de autonomia e privacidade; permitindo que se instaure uma dinâmica baseada em papéis fixos de dominador/dominado.

No momento seguinte já podemos perceber um duplo vínculo e sinais ambíguos transmitidos por essa mãe em relação a Nina, algo que vai ficando mais claro com o curso da história. Isso ocorre na ocasião em que Nina diz que lhe prometeram maior destaque na companhia de dança e sua mãe responde rapidamente que já estava na hora, pois ela já estava lá há muito tempo; em seguida, após uma breve pausa, ela completa dizendo que Nina seria a bailarina mais dedicada da companhia. No instante seguinte as mensagens dúbias continuam a se repetir: a mãe, aparentemente amorosa, vai colocar a blusa em sua filha, porém, no momento em que percebe o machucado nas costas de Nina, muda totalmente sua expressão e forma de agir, ficando ríspida e agressiva. Portanto, aqui se delimita um primeiro conflito vivido por Nina, essa que ao receber duas mensagens contraditórias fica confusa e imobilizada, sem saber ao certo em função de qual delas deve agir.

A partir de então começa a se delinear o tipo de relação existente entre elas, na qual parece não haver uma coerência e tampouco constância por parte da mãe. Essa se mostra inicialmente e em alguns momentos como amorosa, amiga e solícita, mas logo evidencia sua posição mais frequentemente desempenhada, como alguém que interdita e repreende insistentemente, impedindo qualquer tentativa de emancipação ou mudança por parte de Nina. O próprio movimento feito pela mãe em relação a sua filha, de servi-la, vesti-la, dentre outros, já demonstram atitudes sufocantes e repressoras. Esses atos de atenção e cuidado extremo são de fato importantes de serem realizadas pela figura materna até um certo momento do desenvolvimento, porém, tornam-se invasivas e até mesmo esquizofrenizantes quando realizadas para com outra mulher adulta, pois supõe uma posição totalmente passiva e infantilizada da filha (Nina), que é impedida de exercer sua autonomia em momentos simples de seu cotidiano.

Pode-se perceber, portanto, uma relação simbiótica e dúbia presente na díade, na qual mãe e filha aparecem como único vínculo possível e suficiente (o que não o torna saudável), não cabendo entre elas qualquer relação com um terceiro. Nina fica totalmente vulnerável à mãe pela dependência que esta estimula nela e, portanto, corresponde a isso se comportando de forma a se deixar controlar.

A própria aparência da mãe já traz em si a caracterização de alguém severo e impositivo, o que, somado a seus comportamentos, abre espaço para pensarmos em uma identificação total desta com o negro, adulto, rígido, controlador, dentre outros, alguns desses aspectos que podem indicar a presença absoluta do arquétipo do animus - masculino, impositivo e correspondente simbólico do Sol. Porém, em uma relação simbiótica as pessoas envolvidas não se complementam de forma simétrica, mas sim se completam, portanto, características marcantes presentes em um sujeito envolvido nessa relação, não deixam espaço para o desenvolvimento das mesmas no outro.

Nesse sentido, Nina e sua mãe bastam-se por si sós, conseguindo manter entre elas um fino equilíbrio que beira a fixação e a loucura; esse tenta ser mantido a todo custo sempre dentro da dupla de forma polarizada, pois pode ser facilmente abalado e até mesmo quebrado quando há a inserção de outro alguém. Assim sendo, a jovem não pode e não foi capaz de desenvolver as qualidades presentes em sua mãe, “sobrando” para si apenas a possibilidade de viver como a menina inocente regida somente pela anima, ou seja, feminina, acolhedora e compreensiva, associada simbolicamente com a Lua e a água.

As imagens primordiais arquetípicas são inerentes a todos os seres humanos, e quando tratamos especificamente da anima e animus pensamos ainda em algo que se assemelha em alguma instância à *persona*, pois algum grau de equilíbrio e convivência entre essas partes possibilitam certa capacidade de adaptação. Assim como o que ocorre com a *persona*, o processo de conhecer e harmonizar esses arquétipos de forma consciente já denota um caminho em direção ao processo de individuação; ou seja, ao auto-

conhecimento e assimilação de si, desconstruindo as personalidades polarizadas presente tanto em Nina quanto sua mãe.

Tratando-se de Nina e sua mãe, nas quais as polaridades se encontram extremamente demarcadas e desequilibradas, a capacidade de adaptação de ambas encontra-se amplamente comprometida, impedindo um trânsito minimamente tranquilo pela própria vida, a depender da situação. Pelo contrário, esse desequilíbrio constitui uma rigidez impeditiva na qual a mudança nunca pode ocorrer e, quando o faz causa grande desorganização.

Na cena seguinte Nina aparece no metrô; nesse momento a personagem se encontra vestindo roupas claras nas quais predominam o branco e o rosa claro - ambos representando a pureza, feminilidade, inocência e infantilidade. É aqui que a figura de Lily é vista pela primeira vez pela personagem principal, porém ela não aparece de forma clara, mas sim como uma sombra negra que se assemelha ao reflexo de Nina, ou seja, Lily surge como uma continuação ou duplicação da jovem bailarina. Nesse momento a menina parece ficar intrigada, pois inicialmente aparenta não conseguir se distinguir de Lily, uma vez que até mesmo os movimentos feitos por ambas são semelhantes. Quando Lily desce do metro Nina ainda tenta vê-la, porém sem muito sucesso; e é apenas nessa ocasião que a jovem parece conseguir enxergá-la como uma pessoa real.

Ao chegar à companhia Nina se dirige ao camarim, onde outras dançarinas conversam sobre a primeira bailarina Beth, que estaria velha de mais para continuar dançando, e a respeito da necessidade de ter alguém novo para tomar seu lugar. Nina se posiciona no sentido de afirmar a capacidade de Beth, dizendo-se triste pelo que estaria ocorrendo; tal fato evidencia uma certa passividade por parte de Nina, que se mantém em sua posição habitual de bondade e compreensão, em detrimento de pensar um pouco em benefício próprio ou de forma competitiva.

Podemos aludir mais uma vez o grande predomínio do arquétipo da anima, no sentido de que Nina age unicamente expressando o acolhimento e continência, sem levar em conta as consequências próprias que advém do

acontecimento em questão. Tal fato é encarado de maneira completamente diferente pelas outras bailarinas- principalmente Verônica- que conseguem ver, aceitar e esperar por um ciclo natural de mudança e renovação característico de qualquer âmbito da humanidade, o que implica também em uma oportunidade própria de ascensão profissional.

Além disso, as bailarinas expressam em seus comentários traços que podem ser considerados maldosos, pois dizem que Beth está velha e sem condições de continuar dançando. Apesar do julgamento moral ruim diante dessas falas, elas nos mostram um lado humano das envolvidas, que não se encontram cristalizadas na polaridade da anima, porém, o mesmo não acontece com Nina, que não permite que sua agressividade, raiva e aflição se concretizem em palavras ou ações. Conseqüentemente, estes experimentos ficam presos na sombra inconsciente, que carrega os conteúdos correspondentes a nós mesmos e nossa personalidade, mas que, momentaneamente, não conseguimos aceitar ou integrá-los conscientemente.

Na cena seguinte Nina aparece preparando minuciosamente suas sapatilhas de ponta e, em seguida, os bailarinos aparecem fazendo aula em uma sala grande, cheia de espelhos e totalmente preta, nos remetendo mais uma vez ao inconsciente imenso e onipresente, o qual contém e envolve pequenas parcelas conscientes.

Nesta ocasião outro importante personagem do filme é introduzido: o coreógrafo Leroy. Ele aparece assistindo os bailarinos de um local alto e, quando sua presença é notada provoca uma mudança o rumo da aula, uma vez que a professora faz com que a música pare e todos se preparem para ele. Tal fato exacerba a posição de superioridade e poder desse homem, que encarna um modelo de líder que todos parecem respeitar, temer e querer agradar.

Esses mesmos sentimentos parecem assemelhar-se àqueles presentes na relação de Nina com sua mãe. Nessa relação à posição de filha submissa que responde a um líder parece ser exercida por Nina com certa tranquilidade e convicção, sem maiores questionamentos ou desorganizações explícitas.

Porém, ao se tratar de um terceiro masculino, isso não é sentido por ela com a mesma calma e naturalidade. Pelo contrário, inicialmente a jovem tenta manter-se distanciada, porém com a intensificação inevitável desse vínculo, Nina busca de todas as maneiras negar suas vontades e sentimentos, apoiando-se principalmente no gancho do vínculo simbiótico maternal.

Leroy se aproxima dos bailarinos e fala a respeito da nova produção da companhia: O Lago dos Cisnes. Ele acrescenta ainda que esse espetáculo já foi feito muitas vezes, porém não como ele o idealiza: de uma forma mais visceral, instintiva e real. Então, o coreógrafo diz que irá selecionar uma nova Rainha dos Cisnes para a estréia, e faz a seguinte pergunta: “Mas qual de vocês pode incorporar os dois Cisnes... o Branco e o Negro?”; então, o coreógrafo chama algumas das bailarinas para comparecerem à seleção, dentre elas Nina. É importante ressaltar que, no exato momento no qual Leroy fala do lado negro, sua imagem aparece dividida entre espelhos, dando-nos a idéia de dois opostos da mesma pessoa. Os espelhos são parte importante do cenário utilizado no filme, uma vez que o ato de olhar-se nos mostra nosso reflexo, que pode ser condizente com a imagem com a qual nos identificamos, ou mostrar-nos uma outra realidade.

Antes do início da seleção, Nina aguarda no corredor enquanto relembra a coreografia a ser apresentada. Mais uma vez ela está sozinha e coberta com roupas claras (rosa e cinza). A garota encontra-se em um local estreito e com aspecto de velho ou inacabado, o corredor em questão é estreito, comprido, sendo praticamente impraticável estar nesse local alheio aos outros presentes, sem notar ou ser notado por alguém. Mesmo diante dessas condições Nina está sozinha, mostrando mais uma vez o fato dessa não se permitir um relacionamento ou mesmo um mínimo contato com o outro.

A jovem é tirada de seus pensamentos por um forte barulho que vem do camarim da primeira bailarina Beth; essa que aparece claramente tomada pela raiva e destruindo o local, ao jogar coisas na parede, chão e espelho. Nina mostra-se curiosa e tenta olhar para dentro da porta entreaberta do camarim, quando Beth sai. A bailarina entra no quarto e nos possibilita acompanhar o rastro de desordem e devastação do local; esse momento expressa a própria

destruição interna vivida por Beth, que não consegue aceitar e se reestruturar diante da ruptura vivida.

Nina, mesmo diante desse conflito, parece encontrar-se fascinada pela possibilidade de estar naquele lugar e, mais ainda, de ver, tocar e até mesmo se apoderar das coisas deixadas por Beth. Nesse momento a menina demonstra pela primeira vez algum movimento de vontade própria e que, apesar de estar carregado de um julgamento moral negativo, não a impede de concretizar sua ação e roubar as coisas. Isso é passível de ocorrer devido ao fato de Nina sentir-se identificada e deslumbrada com a até então primeira bailarina; a utilização dos pertences dessa mulher seriam como uma tentativa de Nina de se apropriar do lugar ocupado por Beth e mais que isso, de conseguir se sentir como se fosse a própria Beth, representada no filme como madura, explosiva, sexualizada e, acima de tudo, como uma mulher. Características essas que Nina aprendeu a reprimir ferozmente, mas que encontram-se presas em seu inconsciente, apenas dando sinais da impossibilidade de serem ignoradas.

Podemos pensar aqui, que para Nina, Beth ocupa um lugar que se assemelha em alguma instância ao de sua mãe, pois também se configura como uma importante referência feminina cuja característica superior e repressora também está em evidência. Porém, a possibilidade de fascinar-se sentida por Nina, se deve ao fato de a primeira bailarina representa tudo aquilo que não pode ser manifesto na garota; Beth se expõe, demonstra seus sentimentos e se deixa levar por ímpetos e instintos, ao passo que Nina apenas observa o que ocorre a sua volta, agindo como uma espectadora de sua própria vida.

Os próprios objetos dos quais Nina se apoderou já mostram um pouco da importância e significado que Beth tem para ela, uma vez que todos eles remetem a coisas extremamente tipicamente femininas, mas não infantis, pelo contrário, coisas que supõem maturidade enquanto mulher. São eles: um batom vermelho, brincos de diamante, perfume e uma lixa de unha.

O batom é, talvez, um dos objetos mais característicos do feminino em nossa cultura ocidental. O fato do batom de Beth ser justamente da cor vermelha, mostra uma faceta do feminino totalmente inexplorada por Nina: a da mulher madura, desenvolvida e principalmente, sedutora. A posse desse bem por parte de Nina abre para ela a possibilidade de se tornar, mesmo que por alguns momentos, alguém atraente, sensual e sexual; permitindo se mostrar e ser vista de outra forma que não fosse como a menina ingênua e perfeita.

Os brincos, outro símbolo majoritariamente feminino, carregam um importante significado por serem de diamantes. Segundo Chevalier e Geerbrant (1990), os diamantes remetem à perfeição; além disso, dizem respeito a algo que já está em um estado maduro, ou seja, já se desenvolveu, enquanto outros cristais ainda estariam em um estado anterior. Nesse sentido, podemos pensar em Nina como um cristal pouco desenvolvido que, ao se apoderar dos brincos de diamantes de Beth, vê uma possibilidade de se apoderar da maturidade e perfeição que enxerga na primeira bailarina.

A ideia de perfeição aparece novamente quando olhamos para o perfume. Os autores em questão trazem a ideia desse líquido como um facilitador para que se manifeste a perfeição espiritual, além de facilitar e emergência de imagens anteriores, importante canal para a manifestação do inconsciente.

Por fim a lixa talvez seja o objeto com o qual Nina pode mais se identificar de imediato, pois mesmo representando o feminino, ainda assim traz um caráter de interdição, o que pode indicar a necessidade da garota de se apegar a algo que contenha sua ameaça iminente de se deixar levar pelos impulsos. Ao mesmo tempo, a lixa pode ser olhada como uma tentativa de Nina de amenizar a interdição exercida por sua mãe, uma vez que essa corta suas unhas a fim de impedir sua filha de se arranhar. A lixa poderia então ser uma saída encontrada pela garota que, ainda não consegue se ver desenvolvida e como unhas grandes, como mulheres, mas não se vê mais satisfeita em deixá-las serem cortadas na carne por um outro alguém.

Após sair do camarim de Beth, Nina vai à audição para o papel principal da Rainha dos Cisnes; inicialmente a bailarina dança Cisne branco com grande perfeição: então Leroy diz a ela que já teria conseguido o papel, se esse fosse apenas do Cisne Branco, porém, ela ainda deveria mostrar ser capaz de dançar também o Cisne Negro. Em seguida Nina começa a dançar a Coda de Odille, a gêmea má de Odette, entretanto, Leroy lhe grita para que ela tenha mais força e os seduza enquanto dança. Nina parece não conseguir atender aos pedidos do coreógrafo e acaba caindo e não conseguindo terminar sua sequência no momento em que Lily entra na sala batendo a porta e fazendo barulho. Nina pergunta se deve tentar novamente, mas diante da resposta negativa de Leroy, pega suas coisas e sai da sala devastada.

Antes de chegar até a porta, porém, a bailarina cruza com Lily, que está tirando seu casaco, e nesse momento podemos ver pela primeira vez a grande tatuagem nas costas de Lily. A tatuagem carrega em si um simbolismo ambíguo, possibilitando a quem a possui adquirir e incorporar as qualidades representadas por sua imagem, ao mesmo tempo em que permite a essa pessoa se proteger de todo o mal que pode ser causado pelas características do que está representado no desenho (Chevalier e Gheerbrant, 1990).

Podemos avistar nas costas de Nina, como mostrado pela imagem abaixo, o desenho de duas flores, essas que advém do mesmo local: um caule unido em sua ponta, mas que se separa na medida em que sobe. Essa imagem, feita toda em preto em cima da pele clara de Lily, demonstra mais uma vez a divisão consciente e inconsciente que, no caso de Lily, parece estarem minimamente integrados em um mesmo corpo.



Outra possibilidade de olhar a tatuagem é considerando o seu negativo, ou seja, o desenho formado “dentro” do traço em si. Como a imagem abaixo ilustra, nesse caso nos deparamos com algo completamente diferente: os olhos e o bico de um pássaro que lembram as características do monstro demoníaco encontrado por Nina em seu sonho. Esse é um indicativo forte da ameaça que Lily representa para a menina, pois Nina vê nessa enigmática mulher todos aspectos e conteúdos os quais tenta esconder arduamente em si e de si.

Além disso, o negativo da imagem traz também a idéia de dois ovários e um útero, símbolo máximo e mais característico do feminino, considerando sua fertilidade e capacidade de gerar. Aqui novamente o contraponto entre Lily e Nina se impõe, pois enquanto a primeira é de fato uma mulher, Nina ainda continua em uma posição infantil e dependente, quase como se ela própria estivesse dentro do útero materno em detrimento de ter um.



Apesar de o início da história deixar muito clara e abarcar, principalmente a relação simbiótica e sufocante de Nina e sua mãe, esse é um dos momentos no qual o filme começa a mostrar a inserção de outros personagens na história de Nina. Esses que, inicialmente, aparecem como superficiais, mas que se mostram decisivos no desenvolvimento, libertação e loucura da personagem principal. Esse tema será mais abordado adiante.

Ao sair da companhia Nina pega o metrô para ir para a casa, quando recebe uma ligação de sua mãe e não atende ao chamado da mesma. Tal fato nos leva a pensar a respeito da forma de Nina não conseguir encarar seu fracasso, tentando adiar a obrigação de informar sua mãe a respeito dele. O fracasso parece não ter espaço dentro da redoma de perfeição construída por Nina e sua mãe, pois uma vez que o erro traz a possibilidade de se repensar, ele passa a ser ameaçador diante da impossibilidade de mudança.

Antes de chegar a sua casa a bailarina se depara novamente com um corredor, dessa vez mais escuro, estreito e sombrio; esse que pode ser pensado no sentido de levar à passagem de um estado a outro. Do outro lado do mesmo há uma outra mulher que parece amedrontar Nina; ela está vestida totalmente de preto e com os cabelos soltos, totalmente oposta à garota com seu coque e suas roupas claras. Aqui temos a impressão de que Nina está diante de sua própria sombra, o que faz com que inicialmente ela fique parada sem reação e, em seguida, siga em frente claramente amedrontada. Nesse momento a realidade externa passa a se misturar com a realidade psíquica da personagem, pois quando essa cruza com a mulher no corredor vê seu próprio rosto em outra “moldura”, uma moldura negra.

Ao chegar em casa, Nina é recebida por sua mãe que diz ter ligado no escritório e perguntado pela filha, uma vez que essa estava atrasada; em seguida a mãe pergunta como foi o teste e Nina que não conseguindo mais se conter, chora em seus braços. A cena seguinte mostra a bailarina em sua casa tentando novamente executar o passo no qual havia falhado anteriormente, mas mais uma vez ela falha e cai. Sua mãe, mesmo sem aparecer, pergunta para Nina se está tudo bem o que, apesar de mostrar sua preocupação, dá a idéia de uma vigilância constante, mesmo quando a presença não é concreta.

Nina e sua mãe aparecem juntas no quarto enquanto conversam e, durante todo o momento em questão, o que se observa é a mãe cuidando de Nina e a tratando como se essa fosse uma pequena criança: fazendo curativo em seu dedo machucado, colocando-a na cama, tirando seu brinco, fazendo carinho em seu cabelo, chamando-a de “minha doce menina” e até mesmo colocando uma caixinha de música para tocar ao lado de sua cama, cuja música em questão é de O Lago dos Cisnes. Em contrapartida Nina parece parada, sem ações e quase catatônica, pois não tem autonomia suficiente para realizar ações simples para si própria, deixando-se levar pela mãe absoluta e sufocante.

No dia seguinte, novamente no metrô, Nina fica de frente para o vidro, onde consegue ver seu reflexo, porém embaçado e desfocado e passa o batom vermelho que roubou de Beth. O fato de a imagem refletida da menina não estar perfeita faz alusão à própria personagem que, embora busque incessantemente ser correta em tudo o que faz, ainda assim é humana e, como tal, tem um outro lado: negro, inexplorado, instintivo e “incorreto”.

De volta à companhia, Nina vai falar com Leroy, porém não se apresenta como o usual, mas sim arrumada com roupas casuais, cabelo solto e maquiagem, tentando se mostrar pela primeira vez como mulher. Porém, apesar de sua aparência, Nina deixa transparecer em seu jeito de agir e falar que não se sente confortável; possivelmente com o fato de ir falar com o coreógrafo para pedir o papel principal no espetáculo e também com sua aparência, pois, apesar de usar o batom vermelho, a menina ainda não conseguiu encarnar a mulher presente em Beth.

Nina e Leroy entram no que parece ser o escritório do coreógrafo, local com muitos detalhes e objetos, mas que se restringe totalmente aos opostos complementares do branco e do preto. Essas cores aparecem aqui de forma diferente do vivenciado por Nina em seus sonhos ou mesmo nos encontros inesperados da mesma com essas polaridades; a aparência do escritório é harmônica e complementar, o que parece ocorrer de forma semelhante no psiquismo do personagem. O coreógrafo demonstra ser regido tanto pelo seu lado branco: profissional, correto, exigente, comunicativo; quanto pelo negro:

instigante, imprevisível, sem limites. Tais fatos ficam mais evidentes e serão pontuados ao longo da história.

A bailarina inicia a conversa dizendo que queria apenas contar que havia conseguido terminar a Coda do Cisne Negro e Leroy responde a ela que não tem preocupações com sua técnica e nem com sua atuação como Cisne Branco, mas que não tem certeza se a garota conseguiria dançar ambos os personagens. Ele continua dizendo que nunca a viu se deixando levar e, diante da resposta de Nina que diz querer apenas ser perfeita, Leroy fala a seguinte frase: “A perfeição não é apenas ter controle, mas é também se deixar levar”. Aqui o homem já dá indícios de sua própria forma de viver: controlando-se quando preciso, mas também sabendo se soltar; essa frase sugere um modo mais saudável de se portar, principalmente quando comparado à rigidez vivida por Nina. Leroy demonstra que, para ele, os impulsos, vontades e instintos também ganham lugar e possibilidade de se manifestarem, não sendo ignorados ou reprimidos em todos os momentos.

Diante da afirmação do coreógrafo, de que o papel já havia sido designado para outra pessoa, Nina o agradece e vai em direção à porta; nesse momento Leroy impede sua saída e parece querer instigá-la a se manifestar e tomar uma atitude diferente, até mesmo impulsiva. Porém, diante da apatia de Nina, o homem a beija; após alguns segundos a bailarina morde Leroy, surpreendendo tanto ele quanto a ela própria. Apesar de Nina ter saído rapidamente da sala do coreógrafo, aparentemente fugindo tanto dele quanto da situação, o beijo dado por esse terceiro masculino não pode ser apagado jamais, abrindo uma pequena fresta em Nina, possibilitando o início da inundação de sua consciência pela própria sombra inconsciente.

Ao olharmos para o mito de Perséfone/ Coré, é apenas ao adentrar o mundo inferior e provar das sementes de Romã- fruto proibido- que a menina se metamorfoseia em uma mulher, esposa de Hades e Rainha do submundo. Quando comparado com o filme, podemos pensar em Nina que, ao ser beijada por Leroy ultrapassa a barreira de tudo o que lhe foi ensinado como correto e permitido durante sua vida exclusiva de filha; nesse momento a bailarina vive, mesmo que seja de forma não intencional, a entrada do terceiro estranho e

masculino em sua história, dando margem a uma pequena rachadura em sua fina proteção arduamente construída e em sua relação com a própria mãe. Porém, mesmo que ela tente fugir desse fato, sua volta à posição original como menina não lhe é permitida, pois, do mesmo modo que Hermes foi testemunha do “deslize” de Coré, os impulsos e sentimentos de Nina presenciaram o momento do beijo e a obrigação a abandonar seu papel de filha ingênua, para assumir seu papel como mulher.

Após o ocorrido com Leroy, Nina volta a aparecer como o de costume até então: vestida com roupas claras e sozinha, no mesmo corredor estreito no qual estava antes de se deparar com Beth. Dessa vez a menina aparece olhando para a bailarina Verônica enquanto arruma seu coque: Leroy havia dito que essa seria a nova Rainha dos Cisnes. É então que algumas dançarinas passam avisando que já foram divulgados os nomes de quem fariam cada personagem no espetáculo. Nina, derrotada, não faz nenhum movimento para verificar essa lista, mas apenas dá parabéns à Verônica, que vai rapidamente averiguar as classificações. Antes que pudesse ir embora Nina é abordada novamente por Verônica que, tomada pela raiva, xinga Nina. Sem entender, a jovem bailarina muda seu caminho e segue em direção ao alvoroço de pessoas e, para sua surpresa, seu nome encontra-se designado abaixo do dizer: “Rainha dos Cisnes”.

A primeira reação da menina diante desse fato é correr para dentro da cabine do banheiro e ligar para sua mãe, dizendo: “Ele me escolheu mamãe! Eu serei Rainha dos Cisnes!”. O fato de Nina ter corrido para o telefone contar para sua mãe sua conquista e fazê-lo de forma tão infantil, demonstra que aqui o vínculo simbiótico ainda se faz valer de maneira forte; é como se Nina estivesse cumprindo sua obrigação de restaurar novamente seu papel de perfeição, revertendo a imagem de fracasso anteriormente admitida à sua mãe. Entretanto, pode-se pensar que em a garota sabe da inadequação de tal situação- de forma consciente ou mesmo inconsciente- tanto que liga para sua mãe apenas escondida no banheiro.

Ao sair da cabine, Nina se depara com a palavra “Vadia” escrita no espelho do banheiro com batom vermelho e imediatamente tenta apagá-la com

um papel, conseguindo apenas borrar o escrito. O espelho, como dito anteriormente, traz consigo a possibilidade de olharmos e nos depararmos com nosso próprio reflexo; até então, esse objeto foi utilizado, principalmente, para dar indícios do encontro inevitável e ao mesmo tempo improvável de Nina com sua sombra. Na cena em questão o papel do espelho é o mesmo, mas dessa vez traz consigo algo concreto, a representação objetiva de como a bailarina encara a manifestação de seu lado mulher – mostrado pela utilização do batom vermelho. Ela claramente o vê como uma ameaça de se perder e tenta apagar o batom do espelho, ou seja, tenta apagar seu único momento no qual tentou se comportar como uma mulher, o que acabou lhe cedendo esse papel; porém, a marca vermelha é impossível de ser completamente apagada, sobrevivendo como um forte borrão: incompreensível, mas impossível de ser ignorado.

A cor vermelha passa a ter um papel muito importante durante o andamento do filme, uma vez que passa a se fazer presente em inúmeras cenas decisivas. Chevalier e Gheerbrant (1990), tratam o vermelho forte e vibrante como a possibilidade da manifestação livre e impulsiva das vontades e desejos, sendo imprescindível para se ter a vida, mas podendo também significar a morte. Essa cor também pode ser encarada como precursora de mudanças, as quais parecem estar destinadas a ocorrerem com Nina.

Ao chegar em casa a menina pergunta pela sua mãe mas, pela primeira vez, ela parece não estar presente. Ainda procurando por ela, Nina acende a luz de um quarto, que parece ser um atelier de pintura e, para sua surpresa e estranhamento, dentro desse lugar ela se depara com uma parede forrada com suas fotos e pinturas dessas, feitas pela mãe. A bailarina se mostra incomodada com a situação, aparentemente sem entender o por quê. Tal fato pode ser explicado, pois, pela primeira vez, ela se encontra com seus retratos mostrando algo cindido e sem possibilidades de integração entre seus “eus”; além disso, Nina também se vê diante de suas diversas faces, retratadas aos olhos dos outros de forma imperfeita ou distorcida.

Esse momento escancara a fixação da mãe para com sua filha, bem como a impossibilidade desta de suportar a separação de ambas, uma vez que quando Nina está ausente, a mãe parece agarrar-se nessas fotos e, mais que

isso, em construir suas próprias imagens da menina a partir da realidade das fotos, transformada por ela. Esses desenhos, porém, nos causam um imediato estranhamento, pois todos parecem retratar uma pessoa com certo ar de loucura, algo meio sombrio e desfigurado.

No momento seguinte Nina encontra-se saindo do banho, de toalha, quando começa a se olhar no espelho. Inicialmente, a garota parece sentir-se satisfeita com o que vê até que percebe a irritação em suas costas; e é nessa situação que escuta a voz de sua mãe dizendo que estava em casa. Nina diz que já estaria indo encontrar com ela e, enquanto isso, tenta explorar suas costas; porém, no momento em que o sangue toca sua mão a menina tenta rapidamente lavar e de certa forma esconder seu corte. Aqui é possível pensarmos em uma pequena mudança na postura de Nina, que sente-se impelida a olhar e analisar seu corpo além de buscar descobrir o que está acontecendo com ele. Porém, no momento em que seu corpo escancara a própria fragilidade de Nina, ela se desespera tentando estancar o sangue e apagar os resquícios de sua própria humanidade: imperfeita e suscetível.

Ao sair do banheiro, Nina é ansiosamente aguardada por sua mãe, que a recebe com muita alegria dizendo que não acredita que sua filha havia se tornado Rainha dos Cisnes. A partir dessa fala podemos perceber a impossibilidade da mãe de considerar sua filha como alguém independente de si mesma; ela comemora como se fosse seu próprio triunfo, uma vez que Nina é vista por essa mãe apenas como uma extensão total de seus tentáculos envoltentes.

A mãe continua sua comemoração dizendo que comprou o bolo preferido da filha, cuja decoração é extremamente infantil, com muitas flores e brilhos. Nina afirma que isso seria mais do que ela poderia comer e, diante da negação de sua filha, a mãe transforma-se de doce e feliz para seca e incisiva, dizendo que jogaria tudo no lixo. Mais uma vez a ambigüidade da mãe é evidenciada, pois ao mesmo tempo em que ela quer que Nina se controle e reprima seus impulsos, traz para ela a possibilidade e até mesmo a obrigação de sair de seus ideais e comer exageradamente algo extremamente doce; que

pode ser pensado como a necessidade de fazê-la literalmente engolir o afeto descontrolado da mãe.

Com medo de desapontar sua mãe, Nina volta atrás e aceita um pedaço de bolo; a mãe passa o dedo na cobertura e o coloca perto da boca da menina, que o lambe como se fosse um bebe sugando da comida que sua mãe lhe oferece.

Aqui novamente é possível fazermos um paralelo com o mito de Coré/Perséfone, no qual a mãe absoluta, Demeter, permitiu que a sua filha saísse para apanhar algumas flores inofensivas, fator que precede seu rapto por Hades. Tratando-se do filme, as flores parecem marcar o último momento de Nina como Coré: ingênua, infantil e totalmente submissa à sua mãe, como se fosse uma extensão da mesma. Pois a partir de então, a intensificação e aprofundamento dos vínculos e encontros com o terceiro masculino e sua sombra personificada em Lili, obrigam Nina a iniciar sua passagem rumo a seu reinado no mundo das sombras, como Rainha dos Cisnes.

5.3 Pax de Quatre¹: Lily e Leroy- os terceiros na relação mãe e filha

A nova fase de Nina como Rainha dos Cisnes começa, objetivamente, com o início dos ensaios. A primeira cena dançada pela bailarina é como Odette (Cisne Branco), no momento no qual ela encontra o príncipe. A princípio esse encontro parece deixar a personagem desconfiada e tentando fugir, porém, a dança acaba com Odette e o príncipe ficando face a face, em um momento que representa a pureza e o amor que irão se formar entre ambos. Nina executa os movimentos com precisão e aparentemente sem esforço, mostrando-se relativamente confortável em encenar um papel frágil e puro, ou seja, demonstrar a todos sua própria persona.

O conceito de persona diz respeito a tudo aquilo que mostramos de nós mesmos para os outros e o mundo. Nossa persona reveste o psiquismo assim como a pele veste nosso corpo e, nesse sentido, tem uma importante função adaptativa de proteção ao não permitir que nos mostremos por inteiro, sem restrições. Porém, é importante destacar que seu lado positivo tem um fim a partir do momento que impede o indivíduo de se repensar, adaptar e mudar. Esse fato diz respeito à própria Nina que, coberta pela couraça da persona, não se permite dar vazão a nenhum dos seus conteúdos inconscientes, que passam a se manifestar de formas cada vez mais dramáticas e menos saudáveis.

Após dançar o Cisne Branco Nina recebe elogios de Leroy, que em seguida completa sua fala dizendo que sabia que esse papel não seria um desafio para a bailarina, mas que a real dificuldade para ela será se metamorfosear na irmã gêmea malvada, o Cisne Negro. Em seguida o coreógrafo sai da sala dizendo ter visto um pequeno relance da atitude condizente com o que ele precisa e espera que ela lhe dê um pouco mais daquela mordida.

¹ Passo a Quatro.

Aqui Leroy deixa claro o motivo de ter escolhido Nina para ser a Rainha dos Cisnes e esse não foi o fato da garota ser apenas uma boa dançarina ou dele a ter beijado. O coreógrafo a escolheu por ela ter conseguido surpreendê-lo ao reagir de forma impulsiva e agressiva, mostrando a ele que a espontaneidade e imprevisibilidade também compunham em alguma instância a personalidade da bailarina sendo, portanto possível a manifestação das mesmas quando requerido.

A ideia dos papéis opostos serem representados por gêmeos, no caso as irmãs Odette e Odille, carrega grande significado simbólico. Ao pensarmos no início da vida, fase intrauterina, os irmãos gêmeos encontram-se unidos e inseparáveis, se desenvolvendo conjuntamente no mesmo útero e nascendo da mesma mãe. Porém, uma vez efetivada a separação no nascimento, é impossível voltarem a se unir como antes.

Em O Lago dos Cisnes é retratada a história de duas irmãs gêmeas que, por algum motivo desconhecido, se apropriou cada uma de apenas uma metade possível da personalidade. Sendo assim Odette personificou a bondade, ingenuidade, fragilidade, dentre outros em sua linda forma de um Cisne branco; ao passo que sua irmã gêmea se caracteriza pela metade oposta e egoísta, que seduz e engana. Essa separação torna impraticável qualquer tentativa de união, junção e elaboração das partes opostas, pois estas se encontram presentes em cada uma das irmãs, mas são demarcadas e exclusivas em cada uma delas, ou seja, o oposto não está em si mesmo, mas sim em um outro alguém externo.

Podemos pensar o mesmo em relação a Nina e sua extrema dificuldade de aceitar e tentar associar ambos seus lados dentro de si. Isso ocorre porque a parte negra está totalmente representada e associada a alguém de fora, a sua própria irmã gêmea má: sua mãe. Outra figura introduzida na história de Nina que vem por em movimento a identificação com sua sombra é Lily, esta que apesar de representar claramente tudo aquilo que Nina teme e não quer ver, ainda assim o faz de forma convidativa e não repressora, abrindo uma possibilidade de convivência e circulação dentro da psique de Nina.

Ainda durante o ensaio Nina recebe auxílio de outra professora, que tenta ensinar-lhe os movimentos do bater de asas e, para isso diz para a bailarina sentir como se uma força maligna a estivesse puxando para fora e ela não conseguisse resistir ou lutar contra isso. Tal fala representa claramente o momento que Nina começa a enfrentar, diante da necessidade colocada por Leroy, de que ela se solte e permita que seus ímpetos, instintos e impulsos mais negros e inesperados saiam e se manifestem. Além disso, é possível pensarmos na ideia de que essa força de fora está obrigando-a a movimentar-se e alçar vôo, ou seja, impedindo o Cisne Branco de simplesmente continuar sua história de perfeição absoluta, tendo então que tentar reagir diante dos fatos, mesmo que isso lhe custe sua vida.

Nesse momento, mais uma vez, há um grande foco nos pés da bailarina. A sapatilha de ponta, símbolo máximo do ballet clássico, além da leveza e elevação, também traz outros sentidos inevitáveis: a dificuldade do equilíbrio e o pouco contato com o chão. O apoio com a realidade é quase como um pré-requisito para se manter o equilíbrio, uma vez que é impossível permanecermos estáveis e sóbrios quando há o descolamento com o “real”. No caso de Nina vemos ambos os aspectos se deteriorarem à medida que esta explora, de forma forçada e desenfreada, o temido desconhecido que habita sua psique.

Ao final do treino Nina se depara com uma sala de aula e avista Lily dançando; a mulher está toda trajada em roupas escuras, com cabelo solto e sorrindo a todo o instante, mostrando-se à vontade com o que faz e tendo prazer em seu trabalho, ao invés de apenas senti-lo como uma rígida obrigação. Todos os fatores observados em Lily mostram-se completamente ausentes em Nina, trazendo cada vez mais a ideia de Lily como a personificação da sombra de Nina. Nina parece ser capturada por essa cena, talvez observando o ímpeto com qual a outra bailarina se expressa, o que ao mesmo tempo assusta e fascina a jovem. É então que Leroy aparece ao lado de Nina e expressa seu contentamento em ver Lily dançar, chamando a atenção de Nina para a honestidade e espontaneidade com a qual a mulher executa seus movimentos, fatores esses que por vezes são mais importantes do que sua imprecisão.

Ainda na companhia, Nina é levada ao seu novo camarim, o antigo local no qual Beth se instalava. O local é todo de tijolos cinza aparente, dando uma idéia de algo sem revestimento ou caracterizações, que se mostra de forma crua; assim era a própria Beth. Além disso, o local é decorado com muitos espelhos, assim como grande parte do cenário, possibilitando que ao mesmo tempo a bailarina se olhe em dois locais diferentes, o que nos traz de modo mais explícito a idéia de cisão. A menina parece ficar muito satisfeita e a primeira coisa que faz quando fica sozinha é tirar seus brincos, dando a entender que colocaria os de Beth. Aqui Nina parece começar a se sentir capaz e autorizada para começar a utilizar-se das coisas de Beth, em uma tentativa impensada de incorporar e personificar a figura dela.

Na cena seguinte Nina aparece em uma festa com um lindo vestido de gala branco, com grandes decotes e um detalhe nas costas cobrindo-a, além de se apresentar novamente com um coque e praticamente sem maquiagem. Outro adereço usado pela bailarina são os brincos de brilhantes roubados de Beth, estes que parecem ser usados por ela como uma forma de se sustentar em sua nova posição, utilizando-se novamente de algo externo para se sustentar em momentos que exigem presença, flexibilidade, superação e reinvenção de si.

O vestido de Nina parece representar muito bem a própria personagem; seu aspecto mais facilmente visível e totalmente irrefutável ainda é sua cor inteiramente branca: aqui estamos diante da primeira característica na qual Nina se reconhece e a primeira impressão que passa para os outros: seu aspecto delicado, puro, frágil, infantil e comportado. Ao mesmo tempo, o grande decote presente no vestido tanto na parte da frente quanto nas costas, permite-nos perceber algum movimento feminino e adulto, ao mesmo tempo em que demonstra visivelmente grandes rupturas de uma personalidade desestruturada. Nesse sentido, o detalhe que cobre grande parte das costas da bailarina, apesar de seu decote, vem ao encontro da tentativa de esconder os estragos causados pela tentativa de emancipação de sua psique; os arranhados deixados atrás dos panos denunciam que, apesar do imenso esforço de provar para si e para todos que sua única forma de viver é pelo branco, pela persona,

a sombra inconsciente encontra diante de algumas brechas e aberturas, uma – violenta- possibilidade de manifestação.

A questão do autocontrole irrestrito e da impossibilidade de se mostrar enquanto mulher se manifesta também na maquiagem de Nina, ou falta dela, e no modo que arrumou seu cabelo, novamente com um coque totalmente preso.

Leroy vem ao encontro de Nina e a leva para cima de uma escada, ponto elevado no qual ambos poderiam ser vistos por todos. A escada tem praticamente toda a sua coloração branca, porém o contraste aparece novamente com o oposto máximo: o preto, representado aqui pelo corrimão. Simbolicamente pode-se pensar na escada como um meio para a união das coisas puras celestes e impuras terrestres, nela seria possível a junção dessas contradições, estabelecendo-se como uma figura de unidade (Chevalier e Gheerbrant, 1990). Curiosamente, parecem conectar-se nessa escada o feminino e masculino, animus e anima, branco e negro - todos esses representados pelas figuras de Nina e Leroy, respectivamente.

Nesse momento o coreógrafo pergunta à bailarina se estaria pronta para ser “jogada aos lobos”, pedindo a ela apenas para que sorrisse e, em seguida chama a atenção de todos os presentes para iniciar seu discurso. Leroy principia sua fala enaltecendo a até então primeira bailarina Beth e em seguida anuncia sua aposentadoria e diz que todos irão sentir sua falta. Por fim o coreógrafo termina apresentando Nina como a nova Rainha dos Cisnes e propõe um brinde à Beth, à Nina e à beleza. Durante o comunicado Beth aparece em meio às outras pessoas e se mostra claramente incomodada com o a situação; isso perdura até o momento em que Leroy a chama pelo apelido de “minha princesinha” e a bailarina se retira do local claramente perturbada e antes mesmo que Leroy pudesse apresentar a nova primeira bailarina da companhia.

Durante a fala de Leroy Nina carrega certa expressão de desconfiança, sofrimento e até mesmo certo amedrontamento, sentimentos que parecem caracterizar seu rosto durante grande parte do filme. Seguindo as ordens do coreógrafo, Nina sorri em alguns momentos, porém parecem ser sorrisos forçados e sem jeito, que tentam disfarçar o momento que está passando na

realidade. Em um determinado momento a incompatibilidade de Nina com a ocasião que se formou fica clara, quando ela avista um machucado entre seu dedo e sua unha e por um segundo o toca, sendo trazida para a realidade aparentemente graças à dor; esse machucado representa corporalmente a tentativa de libertação de si mesma de tudo o que até então estaria vivendo. Antes de Leroy propor o brinde, mais uma vez a atenção de Nina sai das palavras dele, para perceber dessa vez mais uma manifestação inconsciente de si própria, só que dessa vez projetada Lily.

A mulher encontra-se de preto, maquiagem perceptível e o cabelo preso, porém não de forma muito organizada e com partes soltas. O fato de Nina perceber os movimentos de Lily, mesmo diante de tantas outras pessoas, demonstra, talvez, que essa se caracteriza simbolicamente como a outra possibilidade de Nina, quase como uma continuidade e complementação dela.

Já dentro do banheiro, cujo papel de parede é branco com desenhos extremamente harmônicos e trabalhados em preto, Nina lava o corte em seu dedo. A bailarina aparece inicialmente com a câmera em suas costas e seu rosto é visto apenas por sua imagem refletida no espelho. Tal recurso é utilizado em diversos momentos do filme, nos levando pensar a todo o momento na característica do espelho de refletir uma outra imagem: que é real, porém não aquela palpável. Mais do que isso, começa a tornar-se evidente o importante papel exercido pela parte de trás do corpo da menina, que representa invariavelmente, o que não é visto por ela, seu oposto.

As costas, em especial, denunciam o auto-flagelo exercido por Nina, sendo portanto uma representação concreta da tentativa de manifestação de seu inconsciente; isso porque ao ignorar a existência conteúdos latentes inconscientes, esses passam a ser expressos a partir de outras vias, mostrando assim a impossibilidade de silenciar o inconsciente. Portanto, o fato das costas de Nina permanecerem cobertas e escondidas a todo instante, mostra mais uma vez movimento da garota e mesmo de sua mãe no sentido de calar os impulsos.

O ato de lavar o dedo representaria uma forma de limpar o que denuncia a impossibilidade de perfeição e pureza total de Nina. O corte mostra de forma

palpável a própria humanidade da personagem, fator que se perde um pouco diante de suas atitudes programadas e robóticas; já o sangue, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), carrega o simbolismo de ser ao mesmo tempo: sujo e característico da emancipação, ao ser associado à menstruação da mulher; além de também ser associado inevitavelmente com a vida, mostrando que por baixo da couraça robótica de Nina, existe de fato uma pessoa com sentimentos e desejos.

Após lavar suas mãos, Nina parece atraída pela possibilidade de imperfeição e mudança traduzida por seu corte aberto e, como que sem pensar, a jovem mexe em seu dedo e puxa a pele que se descola de seu corpo; isso ocorre até o momento no qual ouve batidas na porta, fazendo com que ela retornasse para a realidade. Esse momento parece uma tentativa de Nina de, literalmente, arrancar sua couraça e se desvestir da pele psíquica à qual está grudada, se expondo então, de forma visceral e perigosa. A atitude de Nina também é entendida no sentido de deixar mostrar suas unhas, ou garras, ferozmente reprimidas e aparadas por sua mãe em uma tentativa de contenção total. Aqui fica claro que a única possibilidade de circulação e movimento do inconsciente aprisionado de Nina é quando expressado de forma agressiva, manifestando-se principalmente através do autoflagelo: impossível de ser ignorado ou contido de forma integral.

Nina, ainda se mostrando um pouco confusa, se recompõe e tenta sair do banheiro quando se depara com Lily. Esta parece muito satisfeita em encontrar Nina e pede para que ela segure sua bolsa enquanto tira a meia-calça; a menina fica sem ação e até mesmo perplexa diante de Lily, que age e fala com grande desenvoltura e sem impedimentos ou preocupações. A menina diz que precisa voltar à festa e, mesmo nesse momento, Lily se mostra desinteressada das convenções sociais, sentando em cima da pia enquanto pede para que a bailarina fique e lhe faça companhia.

Nina se retira do local e logo é abordada por Leroy que a chama para cumprirem com as obrigações sociais. Pouco tempo depois ambos encontram-se no saguão quando o coreógrafo a ajuda a vestir seu grande casaco claro e cor-de-rosa. No momento de despedida, Leroy convida a menina para passar

em sua casa e ela aceita; porém, antes de irem embora ele é chamado de volta para falar com mais algumas pessoas. Nina o espera no saguão quando se vê diante de uma grande e assustadora estátua toda preta, apenas com o rosto aparentemente borrado de branco, com braços inexistentes que dão lugar a duas grandes asas e cuja feição é assustadora e intimidante, assemelhando-se ao demônio dos sonhos de Nina.

A estátua se mostra extremamente significativa diante da história da bailarina por diversos aspectos. O primeiro deles diz respeito à sua coloração: o rosto e as asas são brancos, porém não é um branco translúcido e tampouco absoluto, mas mostram algo que não é natural, como se uma cor tivesse sido pintada em cima de outra mais escura deixando resquícios da mesma. A pintura clara, portanto, diz respeito à persona consciente de Nina, ou seja, a forma através da qual ela vive e a via de contato possível disponível para o outro. Porém, o fato dessas asas e cabeça serem levemente borradas e imperfeitas, caracteriza falhas nessa persona, que não consegue se sustentar enquanto único caminho possível. Além disso, as asas claras parecem fazer alusão à tentativa de Nina de mascarar o nascimento de suas próprias asas, cobrindo-as com roupas claras na tentativa de disfarçar e tornar seus cortes brancos, assim como sua consciência.

O corpo inteiro repleto da cor escura vem mostrar a real dominância psíquica e corporal, aquela que advém do inconsciente. Esta ainda não atingiu nenhum ponto consciente de forma clara e integrada, uma vez que a cabeça responsável pelo pensamento e elaborações pensadas, é branca. Além disso, fica clara a impossibilidade de mudança e possibilidade de manifestação saudável de toda a sombra aprisionada no corpo da estátua, pois os braços são inexistentes impedindo qualquer ação ou reação. Porém, o inconsciente está sempre buscando novos caminhos de expressão, tornando inviável sua repressão total; sendo assim, a figura representa também o aspecto criativo do lado negro, pois quando se está rígido e imóvel, sem possibilidade de troca ou ação, a única saída encontrada é o próprio desenvolvimento de asas.

As asas, que mais uma vez se fazem presentes, carregam o significado simbólico da possibilidade agir, além de transcender e ultrapassar limites, tanto

pessoais como da própria humanidade. Mais que isso, a asa conjuntamente com a feição claramente perturbadora, nos faz recordar o estranho monstro presente no sonho de Nina; este que dessa vez se delimita de forma mais clara como uma importante ameaça presente no próprio psiquismo de Nina, pois além do negro intimidador, traz também o branco imperfeito.

Enquanto olha a estranha estátua, Nina se depara com Beth ao seu lado e assustada e sem saber o que fazer, a menina apenas se diz triste pela saída da bailarina. Essa aparece com a maquiagem borrada, aparentemente bêbada e, mais uma vez, tomada pela raiva e desespero. Beth confronta Nina a respeito do que ela teria feito para conseguir o papel, questionando inclusive se ela fez sexo oral com Leroy; diante da afronta Nina reage: um dos primeiros momentos no qual sua agressividade se manifesta de forma explícita, dizendo que não são todas as pessoas que precisam disso. Beth se mostra ainda mais abalada e passa a xingar Nina, quando é interrompida por Leroy.

Beth se mostra aqui como extremamente impulsiva e descontrolada, deixando que sua raiva e aflições transbordassem juntamente com o naufrágio de sua profissão. Seu vestido também vai ao encontro de algo machucado, uma vez que se caracteriza por ser todo preto, apenas com umas faixas prateadas que o envolvem assemelhando-se a bandagens. Ela personifica a própria imperfeição, aspecto com o qual Nina pode se identificar e de certa forma buscar, que justifica a fascinação da menina por essa mulher e sua necessidade de incorporar e englobar. Beth seria, portanto, mais uma representação dos opostos de Nina, dessa vez contrapondo a rigidez da jovem à sua emoção incontrolável e falta de auto-controle.

A cena seguinte já se passa, aparentemente, na casa de Leroy, ambiente que se restringe apenas ao branco e preto absolutos, sendo que ambos são utilizados quase que na mesma quantidade. O coreógrafo começa a conversa dizendo para que Nina não se preocupasse com o ocorrido, pois isso teria sido característico de Beth; em seguida continua justificando o porque ele havia a convidado para ir à sua casa: para que isso pudesse aproximá-los, e a fim de eliminar as barreiras entre eles. Nina concorda com Leroy, que começa a fazer perguntas íntimas para a jovem, relacionadas a

relacionamentos e sexo; diante do visível desconforto por parte de Nina o coreógrafo diz a ela para que se masturbe quando for para casa, pois ela deveria “viver um pouco”. Durante toda a conversa a menina transparece desconforto em sua expressão, evidenciando mais uma vez que desde o simples contato com um terceiro quanto, principalmente a iminência de envolvimento emocional ou carnal, a deixam de mãos atadas- ou amputadas, como os braços da estátua- não conseguindo se comportar de forma espontânea.

Já em casa, Nina e sua mãe conversam e a segunda expressa sua vontade de ter ido à festa, o que foi negado por Leroy. A mãe mexe em sua filha e faz carinho na mesma enquanto fala, até que vai ajudá-la a tirar os brincos e se depara com os diamantes de Beth. A mãe fica espantada e pergunta onde Nina os conseguiu; sem titubear a menina responde que são falsos. Em seguida a mãe se aproxima novamente, dessa vez para tirar a roupa de Nina, que imediatamente se opõe dizendo que pode fazer isso sozinha. A mãe, porém, nem responde ao apelo da filha e, sorrindo começa a soltar a alça do vestido de Nina, que a deixa continuar.

No momento em que o detalhe do vestido que cobre as costas é retirado, a mãe percebe o estado do machucado nas costas da filha, feito por esta se coçar durante a noite. A mãe, extremamente incomodada, pergunta se Nina começou com seu “hábito nojento” de novo, porém, mesmo diante da negação da menina, a mãe arranca sua roupa e imediatamente a puxa para o banheiro enquanto fala de inúmeras precauções a serem tomadas para que ninguém perceba o machucado.

A brusca mudança de humor da mãe, que passa de atenciosa e carinhosa para repressora e amedrontadora, evidencia um medo e indignação diante da impossibilidade de controlar Nina em todos os momentos; pois quando a menina não está em estado total de consciência, ela se fere, soltando um grito inconsciente de socorro. Além disso, o ferimento aberto estampado nas costas de Nina, denuncia tanto imperfeições dela quanto de sua mãe, uma vez que inicialmente elas aparecem como apenas uma, ambas presas ao vínculo simbiótico. A manifestação inconsciente de Nina de se auto-mutilar,

evidencia a própria problemática dessa relação, uma vez que o ferimento a obriga a olhar para seu próprio corpo e senti-lo como seu a despeito de não ter autoridade nenhuma sobre ele. Por fim, podemos pensar também que as tentativas da mãe de esconder o corte de Nina do mundo se dão pelo fato de que a jovem não pode ser vista com uma abertura visível, pois assim ficaria muito suscetível à invasão de terceiros.

Ao chegar ao banheiro, a mãe manda que a menina se sentasse e começa a cortar suas unhas bem rentes com uma tesoura. Nesse momento fica evidente a tentativa da mãe de conter o crescimento de Nina como um todo, representado simbolicamente aqui por suas unhas. As unhas também podem ser pensadas como garras, cujas funções de prender, segurar e capturar evidenciam o próprio ímpeto de seguir os impulsos e se agarrar àquilo que deseja. Portanto, ao cortá-las a mãe mostra querer silenciar a força inconsciente aprisionada dentro de Nina.

Enquanto corta as unhas da jovem, a mãe diz que sabia que isso aconteceria, pois a pressão de representar o papel principal era muito grande para Nina aguentar. Essa fala demonstra a posição que a mãe exerce diante de sua filha, afirmando sua fragilidade e impossibilidade de se desenvolver como pessoa, uma vez que os obstáculos, supostamente, a fariam perder o controle. A mãe para de cortar as unhas de Nina ao machucá-la e, para reparar sua agressão beija a mão da menina por uns instantes, antes de retomar seu movimento anterior.

No dia seguinte Nina aparece acordando sozinha em sua cama e, após pensar um pouco, leva sua mão para debaixo do cobertor e começa a se masturbar. Em pouco tempo a jovem começa a fazer barulhos e movimentos até mesmo exagerados, o que nos leva a refletir a respeito da intensidade com que os impulsos sexuais necessitam se manifestar, uma vez que sua liberação é praticamente impossível de ocorrer por vontade própria da personagem. Porém, quando Nina parece estar atingindo o auge de seu prazer, olha para o lado e se depara com a interdição incontestável: sua mãe dormindo na poltrona ao lado de sua cama. Diante disso a menina se esconde rapidamente dentro do edredom com uma expressão de desespero diante da possibilidade de ter

sido vista por sua mãe ao manifestar sua sexualidade. Aqui é evidenciada mais uma vez a falta de liberdade e impossibilidade de crescimento de Nina, uma vez que nem mesmo em seu momento mais íntimo consegue se desvencilhar do controle, quase onipresente, exercido por sua mãe.

A cena seguinte se dá na companhia quando, durante uma aula, uma bailarina entra correndo e chorando e conta para todos que Beth havia sofrido um acidente e estava no hospital. No momento que se sucede, uma praça com uma grande fonte aparecem em foco, que após alguns instantes dão lugar à Nina, vestida em seu grande sobretudo rosa claro, e Leroy, trajado com roupas pretas e um cachecol cinza escuro. Ele conta para Nina sobre Beth e o fato da mesma ter sido atropelada por um carro; o coreógrafo completa ainda, dizendo que tem quase certeza que o não foi um acidente, pois todos os movimentos feitos pela bailarina são extremamente profundos, impulsivos e perigosos. Esses fatores que fazem dela alguém tão prazerosa de se assistir, sendo até mesmo perfeita em alguns momentos.

O fato de Beth ter sido atropelada por um carro é apenas uma tradução concreta do ocorrido em sua vida, na qual foi atropelada por sua sucessora que a deixou impossibilitada de dançar novamente. A concretização da tragédia aproxima Beth do destino de Nina, atropelada não por um carro, mas pela imensa locomotiva que a move e transita dentro de sua psique.

A próxima cena começa com Nina, focalizada de costas, andando no corredor de um hospital e retirando os brincos de brilhante. Antes de entrar no quarto, Nina vê Beth na cama através do reflexo do vidro na porta, evidenciando que a maneira como olha para o outro também não se dá de forma completa, mas sim parcial e, conseqüentemente, incoerente com a realidade.

Após relutar brevemente, Nina entra no quarto silenciosamente e coloca flores brancas e rosas para Beth. Em seguida ela se aproxima da bailarina, que está dormindo, e levanta devagar parte do lençol que cobre a perna de Beth; primeiramente vendo um machucado leve e, ao retirar a cobertura mais para baixo, se deparando com uma grande ferida aberta, contida por pontos e pinos.

Diante dessa agressão, Nina se desespera e se afasta de Beth, trombando com uma enfermeira antes de sair correndo do quarto.

O fato de Nina fugir quando se vê diante do evidente corte na perna de Beth, evidencia sua impossibilidade de lidar com o carnal e visceral que transparecem inevitavelmente junto com esse momento de extrema fragilidade. Outra questão que concerne a Nina é o fato desta de querer fugir da situação, pois se sente, em parte, responsável por ela, já que sua ascensão condenou Beth à queda. Diante de alguém cujo arquétipo máximo em vigor é o da anima, fica praticamente intolerável suportar próprias ações, o que supõe auto-afirmação diante do outro, além de prejudicar alguém ao invés de acolhê-lo.

De volta à companhia, Nina senta-se sozinha em seu camarim, de frente para o espelho, e ainda visivelmente abalada começa a tirar as coisas de Beth de dentro de uma pequena bolsa e colocá-las em cima do balcão. Após terminar, ela olha novamente para o espelho, mais um momento no qual vemos apenas suas costas e seu reflexo, mas dessa vez sua expressão está um pouco diferente: mais segura e até mesmo com um certo ar de crueldade. Aqui Nina parece ter se dado conta da imutável ausência de Beth, que provavelmente nunca mais iria disputar novamente a posição com Nina na companhia e tampouco diante de Leroy. Portanto a jovem parece sentir-se autorizada a apoderar-se do local e das coisas de Beth, não tendo de enfrentar mais a antiga bailarina como um obstáculo para de fato consolidar sua posição. Tal fato possibilita a tentativa, por parte de Nina, de se tornar Beth e todas as representações por ela trazidas, ou seja, de incorporar o feminino, ousado, sedutor, imprevisível, dentre outras características.

No momento seguinte a jovem bailarina aparece novamente diante de um corredor, dessa vez um presente ao sair de sua casa; este tem a pintura totalmente branca com as portas pretas. Os grandes corredores que aparecem na história podem ser pensados no sentido de levar-nos a algum lugar sendo, portanto, um caminho possível para a mudança.

Em seguida a garota, vestida em um robe rosa e com os cabelos meio presos por um rabo de cavalo, vai jogar o lixo fora quando sua atenção é voltada para alguns pedaços de pau que ficam ao lado da lixeira; Nina pega um

e o leva consigo. Ela entra em casa silenciosamente, ao mesmo tempo em que parece tentar disfarçar o objeto que esta carregando em sua mão. A casa de Nina é um dos poucos cenários do filme que não se restringe à pintura monocromática descrita até então; esse local tem suas paredes pintadas, principalmente de um verde mais escuro.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), a cor em questão carrega o significado de algo natural, pois é ele que denuncia o triunfo do natural contra o que é gélido, frígido e morto; é o verde vegetal que aparece quando o inverno branco e aparentemente sem vida vai embora. Aqui podemos fazer um comparativo com Nina, uma vez que sua figura mostra, inicialmente, nada mais que um árido inverno, no qual nada emocional e natural consegue transparecer; porém, ante a incoerência do frio durar para sempre, algo de natural vem aparecendo na garota, que é tomada por seus instintos diante da impossibilidade de permitir que eles floresçam de forma harmônica.

Além disso, o verde ainda entra no escopo das contradições retratadas no filme, uma vez que pode ser considerada uma cor oposta e análoga ao vermelho:

‘A virtude secreta do verde vem do fato de ele conter o vermelho, da mesma forma que (...), a fertilidade de toda obra provém do fato do princípio ígneo – princípio quente masculino – animar o princípio úmido feminino’ (Chevalier e Gheerbrant, 1990. p. 941).

Portanto, como citado acima, é possível pensarmos no verde associando-o ao arquétipo da alma, nos remetendo a água, ao acolhedor, materno e calmo – características emergentes em Nina. Ao passo que o vermelho simbolizaria o animus – feroz, impassível, colérico e interditor – aspectos representados pela mãe. Sendo assim, a casa reflete para além dos espelhos, indicando como as duas pessoas presentes se comportam.

Por fim, cabe citar outras importantes oposições trazidas por essa importante cor. Ainda os autores acima retratam o infinito alcance do raio verde, podendo então ser portador tanto da vida quanto da morte; assim é a própria persona, pois apesar de nos permitir a comunicação com o mundo e a

proteção contra o mesmo, pode tornar-se rígida e imutável, nos sentenciando à morte psíquica e até mesmo física.

Nina se depara mais um vez com um corredor, dessa vez mais estreito e escuro (verde), além de ser repleto de espelhos, possibilitando que a imagem da bailarina seja constantemente refletida. Ao se aproximar do atelier de artes, Nina percebe sua mãe enquanto ela desenha um dos retratos da filha. Pela primeira vez, a garota pode de ver sua mãe sofrendo também, pois enquanto pinta a mulher aparece de costas aparentemente chorando. Mas diante disso Nina segue em frente, até que chega em seu quarto e coloca a madeira que havia pego atrás da porta, testando assim sua capacidade de travá-la.

A madeira em questão tem a importante conotação de liberdade e proteção contra invasões, uma vez que essa é talvez a única coisa, um único objeto, que parece garantir, mesmo que minimamente, a privacidade de Nina. Tal movimento da garota demonstra uma nova forma de se portar, até então desconhecida e inimaginável; retrata uma pequena mas significativa mudança por parte de Nina, que passa aos poucos a ver seu outro lado- sua sombra- ser refletido não apenas no espelho, mas em suas atitudes, sejam elas pensadas ou não.

Ao ouvir o chamado da mãe, perguntando a Nina se já estaria esperando por ela, a menina guarda o pau rapidamente e pula em sua cama, fingindo que estaria “pronta” para ser supervisionada pela mãe. Essa atitude demonstra que, apesar de Nina estar apresentando algumas mínimas mudanças de postura, parece ainda não estar pronta para expandi-las ao mundo e, principalmente, de mostrar-se de forma diferente diante de sua mãe.

5.4 Fim do Primeiro Ato: O encerramento da hegemonia branca

Em seu primeiro ensaio como Cisne Negro, Nina aparece dançando com os cabelos soltos, indicando um estado de liberdade e mesmo de sedução que ela própria deveria viver para conseguir representar esse papel. Enquanto dança, Leroy fica ao seu lado dizendo a todo o momento para que ela se deixe levar, exacerbando a ideia da necessidade de Nina desvestir-se de sua rígida *persona* a fim de alcançar um novo jeito de se pensar e se mostrar, dando vazão aos conteúdos presentes em sua sombra inconsciente.

Tratando-se do vestuário de Nina, o branco ainda aparece como predominante, porém, é possível observarmos que suas polainas, anteriormente da cor rosa, deram lugar às pretas e que o Tutu em questão apesar de claro, leva uma coloração acinzentada. Tais fatos evidenciam que alguma mudança já começa a ser externada pela bailarina, mesmo que essa se manifeste de forma contida e ainda não seja percebida ou conscientemente admitida por Nina.

A cena seguinte mostra a garota deitada em uma maca, na qual uma profissional, vestida totalmente de preto, mexe em seu corpo a fim de “arrumá-lo”. Esse fato pode ser pensado no sentido de uma invasão total do corpo de Nina que, apesar das expressões de dor, agüenta irrupção de algo externo a fim de conseguir voltar e se manter no lugar estipulado. Podemos perceber também os sons que se assemelham a algo quebrando, emitidos nos momentos nos quais Nina tem seu pé “puxado” por essa mulher; esses podem ser pensados no sentido de evidenciarem uma iminente quebra quando uma força externa a força para fora de sua zona de conforto e para fora de sua couraça emocional protetora.

No momento subsequente, os bailarinos principais se encontram em uma sala com tijolos aparentes, claros e expostos (assim como o camarim de Beth), mesclados com o chão e o piano escuros. Além disso, os homens principais em cena, o príncipe e Leroy, seguem o padrão das oposições monocromáticas, uma vez que o primeiro dança com shorts claro e blusa preta,

ao passo que Leroy encontra-se de camisa clara e um cardigã preto amarrado em seu pescoço. Nina também passa a mostrar mais claramente que algo em si está diferente ao chegar ao ensaio com roupas cinza escuro, acabando com o predomínio do branco que se faz presente apenas em um pequeno pedaço visível de sua blusa e suas pernas.

A bailarina e o príncipe dançam a música de O Lago dos Cisnes, tocada no momento no qual Odette estaria se passando por sua irmã gêmea, O Cisne Branco. Tal momento é marcado pela força, impetuosidade e sensualidade do Cisne Negro, que tenta com êxito enganar o príncipe que a confunde com seu verdadeiro amor.

A representação desse papel trapaceiro e sexual ainda não é possível para Nina, o que transparece em sua dança uma vez que ela consegue executar movimentos, mas não fazê-lo de forma real, pois as qualidades requeridas não são conhecidas e tampouco aceitas por ela. Essa dificuldade fica evidente quando são interrompidos graças à insatisfação de Leroy, que se volta para o bailarino e o questiona se ele faria sexo com Nina; o coreógrafo termina ainda dizendo que ninguém o faria. Ao se voltar para Nina ele fala de sua frieza que a impede de ser desejada, porém, antes que pudesse completar sua idéia, as luzes do local se apagam deixando-o extremamente irritado e obrigando-o a interromper seu raciocínio para pedir que acendessem as luzes novamente.

Nesse momento o negro se faz presente em toda a sala, substituindo a claridade e a luz como que em uma fração de segundo. Aqui o inconsciente de Nina também se manifesta, encontrando uma forma de mostrar a virada iminente que estaria para acontecer no seu psiquismo que, antes tomado por luz, não teria outra escolha além de se render à sombra, o desconhecido e a escuridão. A figura de Leroy se mostra decisiva nessa ocasião, uma vez que o blackout ocorre no instante em que o mesmo confronta Nina a respeito de sua frieza. Novamente pode-se aludir ao mito de Perséfone no qual Hades é quem a leva para o mundo das sombras, possibilitando assim seu desenvolvimento enquanto mulher; a história em questão também é perpassada por um terceiro masculino (Leroy), com a diferença que ao invés

de ele simplesmente levá-la ao encontro de sua sombra, ele força a todo instante a fina redoma branca que cerca Nina, cabendo a ela o papel ativo de tornar essa quebra possível.

Ao mesmo tempo em que Leroy é quem abre espaço para a manifestação inconsciente, ele também aparece como a pessoa que se movimenta no sentido de trazer a luz de volta. Portanto, a figura masculina, aqui representada por Leroy, se mostra indispensável para a própria vida de Nina, enquanto alguém diferente e separada de sua mãe; pois ele se caracteriza tanto por ser aquele que viabiliza a invasão total do negro em Nina, quanto pela possibilidade de uma assimilação e incorporação desse lado pela consciência da bailarina, podendo tornar-se, a depender da abertura de Nina, um facilitador para seu processo de individuação.

A individuação diz respeito a um processo supondo, portanto a idéia de movimento, que ocorre no sentido de ampliar o conhecimento acerca de nós mesmos. Esse processo se mostra extremamente importante, uma vez que é através dele que conseguimos nos perceber cada vez mais como seres únicos e integrados. Tal movimento pressupõe a percepção, aceitação e assimilação de conteúdos inconscientes, uma vez que esse é um importante caminho para a ampliação da consciência; porém, esse processo parece estar estancado em Nina, que não consegue movimentar sua psique, uma vez que não dá vazão aos conteúdos inconscientes.

Com o retorno da luz, Leroy dispensa todos os presentes, menos Nina, e passa a convocá-la a reagir através do seu contato, contemplado pela dança. Essa forma de interação, porém, é revertida em um grande ato de sedução por parte de Leroy, que passa a tocar e beijar a bailarina, como que despertando-a sexualmente. Em seguida, quando Nina parece estar realmente se entregando, o coreógrafo simplesmente se afasta, dizendo que ele a seduziu e não o contrário, como deveria acontecer. Enquanto Leroy se afasta é possível vermos a transição rápida da câmera, que vai das costas de Nina para seu rosto, passando cuidadosamente pelos espelhos da sala - que mostram as várias “Ninas” possíveis -, até que a bailarina ainda identificada com seu papel de menina, pede por favor e tenta, em vão, ir atrás de Leroy.

No momento seguinte a jovem bailarina aparece chorando só dentro de uma sala, quando avista uma silhueta perto da porta. Nina pergunta quem é, pois a sombra que envolve aquele corpo não permite que a garota o identifique. Saindo das sombras surge Lily; a mulher aparece trajando branco e preto, com a visível e óbvia predominância do segundo, e traz na boca um cigarro, evidenciando o descaso que tem para com as regras impeditivas.

O fato de Nina não conseguir identificar a pessoa parada no canto sem luz é extremamente significativo. Isso porque a grande sala iluminada revela, sem precedentes, um pequeno canto preto e quase imperceptível, porém concretamente presente e com alguém “dentro” dele, ou seja, o negro aparece aqui como uma possibilidade ao trazer a idéia de que é possível trazer a vida. Além disso, podemos pensar na própria Lily, que inicialmente aparece envolta em um canto escuro, ao mesmo tempo em que é percebida somente pelo contorno de seu corpo - sua sombra. Aqui fica novamente evidente o papel de Lily como a óbvia sombra de Nina, começando a se delinear mais um relacionamento assimétrico entre opostos, assim como o que ocorre entre Nina e sua mãe; a diferença se faz, pois Lily oferece a possibilidade de troca e circulação dos conteúdos polarizados, não se apresentando de forma rígida e controladora.

A abertura que possibilita a troca se faz perceber logo no decorrer da cena, no momento em que Lily, elogiando Nina, oferece um cigarro a ela, que antes o havia apontado como sendo proibido naquele recinto. Aqui Nina adota uma nova postura ao aceitar o cigarro, começando a fumá-lo e, diante disso, Lily se mostra disponível para conversar a respeito das dificuldades que Nina está enfrentando com Leroy e a apóia, xingando o coreógrafo.

Porém Nina não consegue se sustentar por muito tempo no lugar de transgressora das regras e, em poucos instantes, volta para o seu papel correto e protetor ao defender Leroy, valorizando-o em detrimento de sua dor. Nina se comporta, portanto, no sentido de impossibilitar o canal de conversa e troca até então presente, o que faz com que Lily também retome sua identificação com o negro e ridicularize-a por gostar do professor. Muito incomodada com a brincadeira, Nina se levanta e diz que deve ir pra casa,

local onde certamente encontrará refúgio, mesmo que unicamente através da manifestação de seu lado branco.

Na cena seguinte Nina aparece no banheiro de sua casa, predominantemente pintado de branco a não ser pelo quadriculado branco e preto desenhado no chão e por uma faixa preta atrás da privada e no final da parede. Podemos perceber que a cor preta, apesar de presente, pode ser vista apenas em locais supostamente baixos, portanto rebaixados e escondidos por detrás de outros objetos brancos; isso pode ser pensado diante da manifestação dos conteúdos inconscientes de Nina, que começam a se fazer perceptíveis, porém ainda ocupam um lugar inferior e estreito diante do branco consciente.

No presente cenário até mesmo os acessórios têm as cores restritas, no caso ao rosa claro, que diz respeito às coisas da Nina, demonstrando a sua posição infantil, ingênua e meiga; e o verde claro presente, possivelmente, nas coisas da mãe da menina, trazendo uma conotação mais masculina e de força representada por aquela que manda e toma as decisões na casa.

Após a câmera focar o rosto de Nina, podemos perceber um pequeno mosaico apoiado na parede: tem o entorno verde escuro e carrega o desenho de um cisne branco com o bico negro.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), o cisne pode ser visto, simbolicamente, como uma ave que representa a luz:

“Há, todavia, duas alvuras, duas luzes: a do dia, solar e máscula; e a da noite, lunar e feminina. (...) se ele não se fragmenta e se quer assumir a síntese das duas, como é, por vezes, o caso, torna-se andrógono (...).” (p. 257).

Portanto, podemos olhar esse animal selvagem como aquele que traz em si tanto o masculino como o feminino, caracterizando-se como a junção de ambos em um ser hermafrodita. A completude indicada por essa ave pode ser pensada também no sentido da integração dos arquétipos da anima e animus, totalmente polarizados em Nina e sua mãe, mostrando uma possibilidade harmônica diante do encontro dos opostos. Os autores completam ainda

falando de outra possibilidade simbólica trazida pelo cisne: esta diz respeito a seu caráter sexual no que concerne à possibilidade e aceitação da manifestação do desejo.

O fato da imagem do cisne ser representada por um pequeno mosaico também é algo importante, pois evidencia a incapacidade de Nina de atuar como o simbolismo do cisne, de forma a integrar harmonicamente desejo, animus e anima. Pelo contrário, apesar da menina tentar se mostrar, para os outros e para si mesma, como inteira e resolvida, sua psique não passa de um monte de pedaços colados diante da impossibilidade de tornarem-se um.

Na banheira, Nina parece buscar dar vazão ao seu desejo ao começar a se masturbar, porém sua tentativa não se concretiza uma vez que a personagem interrompe sua ação, como se aquilo não fizesse parte dela e, visivelmente frustrada, afunda por completo na água.

Aqui, mais uma vez, a água se faz presente no filme e pode ser compreendida como um elemento natural cuja imersão propicia o renascimento no qual algo antigo se perde para dar vazão ao novo que está nascendo e se mostrando (Chevalier e Gheerbrant, 1990). Esse elemento traz a idéia de fonte vital e purificação; essa renovação, porém, não se daria apenas no sentido de tornar limpo e casto, mas traria a idéia da possibilidade da vida como um todo, o que não ocorre apenas com a manifestação do branco. Tal idéia evidencia a necessidade de integração dos opostos trazida pela água, como é dizem Chevalier e Gheerbrant (1990):

“(...) a água descendente e celeste, a Chuva, é uma semente uraniana que vem fecundar a terra; masculina, portanto, associada ao fogo do céu; (...). Já a água primeira, a água nascente, que brota da terra e da aurora branca, é feminina (...)” (p. 20).

A água parece cumprir sua representação de possibilidade de trazer algo novo, pois ao estar imersa dentro da banheira é a primeira vez que Nina se depara, de forma evidente, com sua assustadora sombra. Além disso, este elemento natural também tem relação direta com o inconsciente, portanto, ao entrar em contato com o inconsciente e permitir-se afundar nele, sua sombra

inevitavelmente se faz presente, se mostrando de modo intenso e agressivo, graças à constante repressão.

Isso ocorre quando, após algumas gotas de sangue pingarem na água da banheira, a garota abre os olhos e vê a si própria olhando-a com um sorriso maléfico e uma expressão perversa. Esse encontro com seu outro lado confunde-se com a realidade ao expor um confronto necessário, porém ignorado, que se dá dentro da própria psique de Nina.

A sombra da bailarina, sempre negada e aprisionada, não conseguiu encontrar vazão de forma mais branda e possível de ser conscientemente assimilada, sem grandes rupturas ou quebras; portanto, começa aqui a se mostrar de forma corporal, agressiva e incontrolável, tornando-se impossível de ser ignorada por Nina.

Extremamente assustada, a bailarina tira seu rosto de dentro da água, e para sua surpresa se depara com seus dedos sangrando. Ao tentar lavá-los a garota se dá conta de outra manifestação corporal de seu inconsciente: os crescentes arranhões estampados em suas costas.

Nina corre para frente do espelho e se depara com o corte, que aparece mais aberto e evidente; além disso, esses arranhões são cercados por algumas marcas que se assemelham a pequenas bolinhas, como se houvesse algo dentro do corpo da jovem que estivesse prestes a eclodir. A jovem checa suas unhas e, assim como feito por sua mãe anteriormente, pega a tesoura para cortá-las e mais uma vez tentar silenciar o ímpeto inconsciente manifesto através de seus arranhões. Porém, dessa vez seu inconsciente não se deixa emudecer e se torna visível novamente através do espelho, quando o reflexo da jovem é visto por ela com uma expressão quase demoníaca que corta seu dedo.

De volta à realidade, Nina tenta estancar o sangue que sai de seu novo corte tapando-o com uma toalha quando ouve o chamado de sua mãe perguntando o que ela estaria fazendo dentro do banheiro. A garota fica em silêncio como que tentando suportar a dor que está sentindo; nesse momento o foco da imagem encontra-se no rosto da menina que, ainda ofegante, olha para

frente, aparentemente para seu outro lado refletido pelo espelho e evidencia pela primeira vez uma perceptível identificação com o negro. Esta é revelada através de seu olhar, que passa de desesperado e com dor para sombrio.

A cena seguinte se inicia com mais um ensaio de Nina como Cisne Negro, no qual Leroy, vestido de branco, preto e cinza, assiste a dança sentado em uma platéia com cadeiras totalmente pretas. A sala em questão é mais escura do que a aquela utilizada anteriormente e os tijolos aparentes deram lugar aos espelhos, que rodeiam todo o local. Tais aparatos têm uma importante significação, uma vez que, ao permitirem que a bailarina se veja de diversos ângulos, possibilitam tanto que ela forme um “retrato” completo de si, quanto que forme uma visão fragmentada e até mesmo desconexa dela própria. A predominância do preto no ambiente expõe o movimento interno que está acontecendo com Nina, no qual seu consciente vem sendo ferozmente invadido pela sombra negra até então esquecida; além disso os espelhos passam a circundar toda a sala, tornando-se impossível que Nina não se depare com seu outro lado refletido. Podemos perceber, portanto, que o ambiente parece sofrer uma transição na medida em que a própria personagem principal o faz.

Nina, trajada de branco e cinza escuro, e o bailarino aparecem dançando em primeiro plano, porém não é possível vê-los a todo o instante e tampouco de forma clara, uma vez que a imagem se mostra totalmente desfocada. O coreógrafo, no entanto, é visto um pouco mais distante e de forma nítida, e expressa claramente sua insatisfação com o desempenho de Nina ao mandar que repetissem a dança muitas vezes seguidas.

Nina, sem entender o que estava acontecendo, interrompe o ensaio para perguntar a Leroy se ele tinha alguma correção para lhe fazer e o homem, caminhando para perto dela, conta que falou com Lily. O coreógrafo continua dizendo que ela lhe contou que viu Nina chorando e que ele deveria ser mais tolerante; Nina tenta se explicar, porém sem êxito. Leroy chama a bailarina de covarde e fica extremamente irritado diante de seu pedido de desculpas, mandando que eles voltassem a dançar e se retirando do recinto.

Em seguida Nina aparece andando, com o foco em suas costas, e entra no camarim das bailarinas, exigindo a Lily que falasse com ela naquele exato momento. Ao entrar, Verônica faz um comentário mal intencionado dirigido a Nina que, ao invés de se abalar como faria inicialmente, simplesmente o ignora e continua a dirigir a palavra a Lily. Ela sai, de forma descontraída e despreocupada para falar com Nina, que a confronta a respeito de sua conversa com Thomas, Lily tenta explicar que havia apenas dito a ele que Nina estaria trabalhando muito e se sairia bem, porém a primeira bailarina responde agressivamente que ela não deveria ter dito nada. Lily apenas concorda e entra novamente no camarim, visivelmente irritada.

Aqui Nina parece agir impulsivamente e regida pelo animus, fato que é representado na forma como a bailarina é mostrada: diretamente vemos apenas a parte traseira de cima do seu corpo, ao passo que o grande espelho localizado ao seu lado reflete sua imagem inteira. O fato do espelho nos possibilitar ver Nina como um todo, indica uma mudança em sua organização psíquica, que parece dar os primeiros passos rumo ao processo de individuação à medida que a garota começa a incorporar e agir de forma contrária à inicial.

No momento seguinte Nina aparece no trem, aparentemente sozinha, lixando sua unha, até que se dá conta da presença de um senhor em sua frente. O homem, vestido com um terno preto, começa a mexer com Nina, que se mostra extremamente incomodada; as provocações vão aumentando até o momento no qual o homem começa a fazer gestos obscenos, fazendo clara alusão à masturbação e sexo. Essa cena nos permite pensar na sexualidade como algo não permitido e quase incompatível com a própria Nina, pois enquanto ela lixa sua unha em um movimento de tentar aparar suas “garras” e seus instintos, é a figura de um velho que se mostra como alguém altamente liberado e sexuado.

No instante seguinte há uma grande mudança na forma como a cena é apresentada: o barulhento, claro e perturbador vagão do trem dá lugar à silenciosa, escura e aparentemente calma casa. Porém, essa calmaria ilusória passa a ser cada vez mais submergida, à medida que a redoma protetora da

relação simbiótica entre a jovem e sua mãe é trincada. Nina passa a se comportar de forma totalmente distinta do que fazia antes, parecendo não se preocupar mais apenas em manter a harmonia da casa e a felicidade de sua mãe.

As cenas seguintes tornam essa mudança totalmente perceptível. Esta tem início com Nina e sua mãe na escura sala de dança, na qual ambas arrumam muitas sapatilhas de ponta, de forma exagerada e até mesmo compulsiva. A mãe de Nina pergunta a ela se Leroy teria tentado algo mais durante o tempo que a jovem tem ficado com ele na companhia e, diante do silêncio de sua filha, tenta explicar sua preocupação. O esclarecimento da mãe parece irritar mais ainda Nina, que responde negativamente de forma áspera. A resposta da bailarina parece se dar no sentido de garantir, minimamente, a privacidade compatível com sua idade; a menina passa a externar, portanto, a latente mudança que está sofrendo rumo a tornar-se mulher, favorecendo a movimentação de seu processo de individuação.

Diante da postura desafiadora de Nina a dubiedade materna volta a transparecer quando a mãe, tentando novamente explicar sua preocupação, diz não querer que a filha cometa o mesmo erro que ela cometeu – aparentemente referindo-se a Nina. A garota, ironicamente, agradece o comentário da mãe, que tenta reparar a situação dizendo que se referia à sua carreira e Nina, já tomada majoritariamente pelo poder de sua sombra e pela iminente separação de sua mãe, responde grosseiramente perguntando: “Que carreira?”. A expressão da mãe toma um ar sombrio e ameaçador e a dubiedade aparece de forma mais forte e mais evidente diante da resposta: “A carreira de que eu abri mão para ter você”. Aqui Nina tenta novamente expor sua capacidade de cuidar de si e a possibilidade de se libertar da prisão simbiótica, dizendo que já tem 28 anos; mas ainda assim a garota parece tentar minimamente manter o equilíbrio ao interromper seu raciocínio e sua fala.

Novamente desafiada em seu papel dominador e, em uma tentativa de restabelecer o equilíbrio anterior da casa se mantendo na postura rígida de animus, a mãe passa a se mostrar extremamente agressiva e impositiva,

tocando literalmente na ferida aberta de sua filha ao perguntar-lhe como estaria suas costas. Mais ainda, a mãe tenta trazer a jovem de volta para sua posição submissa, infantilizada e sem nenhuma voz ou privacidade, ao ordenar que ela tirasse sua blusa; porém Nina contraria a ordem da mãe de forma firme, se impondo e manifestando seu animus até então negado e adormecido.

Tal momento de tensão denuncia um conflito iminente a estourar a qualquer momento, porém este é adiado pelo som da campainha. A mãe de Nina vai até a porta e a fecha rapidamente, despertando a curiosidade da filha em relação a quem teria tocado. Diante de uma resposta evasiva dada pela mãe, Nina a desafia e se dirige até a porta e, ao abri-la avista a bailarina Lily a sua procura.

Nina sai de dentro de sua casa e fecha a porta, simbolizando aqui uma tentativa de garantir e evidenciar de forma concreta seu movimento no sentido obter privacidade e cortar o poderoso cordão umbilical que impede seu crescimento, tornando-a apenas uma metade: a parte branca de sua mãe. Porém, no momento em que Lily começa a explicar que veio se desculpar, a mãe novamente invade o espaço de sua filha, abrindo a porta e chamando Nina de forma branda e convidativa para que voltasse; no entanto, Nina exige seu momento a sós com Lily, o que faz com que sua mãe retome a expressão rígida e brava e bata a porta. A atitude da mãe deixa clara sua postura: ela não permitirá facilmente a separação de Nina, pois essa significaria também a sua própria necessidade de reinvenção. A latente mudança, diante de alguém extremamente rígido, se constitui uma ameaça para a psique consciente, pois assim como o ocorrido com Nina, sua mãe ficaria exposta, vulnerável diante do desenvolvimento de uma ferida aberta, pela qual conteúdos inconscientes poderiam forçar a barreira constituída pela couraça da persona.

Assim como quando conversavam a respeito de Leroy, Lily expõe claramente sua opinião a respeito da mãe de Nina, dizendo de forma descontraída que ela seria louca. Porém, dessa vez, a jovem bailarina não se abala e tampouco se deixa tomar pelo seu lado protetor até então vigente, a anima; pelo contrário, a garota se mostra interessada em descobrir o que levou Lily a chegar até ela. Apesar de sua aparente curiosidade, Nina mantém uma

postura desconfiada, questionando o que é falado por Lily e, inicialmente, não aceitando seu convite para saírem para jantar. Porém, no momento em que Lily faz seu segundo convite, para que fossem beber alguma coisa, a mãe de Nina, que parece estar escutando atrás da porta, interfere novamente e alerta a filha que precisaria descansar. Visivelmente incomodada com as constantes intromissões de sua mãe, Nina parece se motivar mais ainda a infringir a ordem da mesma, pegando seu casaco e dizendo que iria sair, a despeito dos protestos da figura materna.

Nina sai pelo corredor, branco e com as portas pretas, como se estivesse finalmente fazendo a travessia para sua liberdade, mesmo que isto significasse a ruptura do até então equilibrado e suficiente vínculo simbiótico. A garota completa dizendo a Lily para que descessem pelas escadas, essas que simbolicamente dizem respeito à relação entre céu e terra, puro e impuro e, nesse caso, sombra e persona. Aqui Nina verbaliza e concretiza sua nova forma de agir: saindo da pureza e brancura dos céus para se juntar a Lily na carnal, escura e suja vida na terra.

5.5 Segundo Ato: O inevitável encontro com o negro

Nina e Lily aparecem conversando em um bar, cuja decoração é predominantemente escura, tendo apenas alguns focos claros de luz; e é desse mesmo modo, negro com alguns relances brancos, que Lily pode ser pensada. A jovem mulher se mostra livre e sem preocupações em ser socialmente aceita, pois manifesta respeito mínimo a regras convencionais e exacerba sua qualidade preferencial ligada ao negro; ou seja, quando comparada com Nina, Lily representa objetivamente a manifestação de todos os conteúdos inconscientes tolhidos na primeira.

Podemos perceber, portanto, que assim como Nina, Lily também evidencia um certo desequilíbrio em suas ações, se identificando quase que exclusivamente com o negro, demonstrado principalmente pela exacerbada manifestação sexual e desrespeito à normas. Por conseguinte, é possível pensar na atração mútua entre as bailarinas no sentido de que uma vive a realização da sombra da outra, algo que se torna fascinante e ao mesmo tempo amedrontador.

Ambas as bailarinas carregam também um aspecto em comum que vai além da dança propriamente dita, esse diz respeito à única figura masculina presente de forma permanente para as duas: o coreógrafo Leroy. E é justamente este o assunto norteador da primeira conversa entre Nina e Lily que comentam, de maneiras distintas, suas impressões a respeito da forma como Leroy se dirigia a Beth, apelidando-a de "princesinha". Enquanto Lily diz que ele deve chamar diversas mulheres do mesmo modo nojento, fator que externa seu ponto de vista malicioso e questionador, Nina se manifesta no sentido oposto, da ingenuidade e fantasia romântica, entendendo o apelido como algo carinhoso e exclusivo de Beth, que não seria estendido a ela. Lily retruca à colocação da colega dizendo que com certeza ela viraria a "princesinha" se lhe desse abertura sexual. Tal comentário, aparentemente, foi feito por Lily a fim de provocar Nina- uma vez que a garota externa um sorriso malicioso ao terminar sua fala- a outra jovem, visivelmente desconfortável, não responde.

A conversa é interrompida pela chegada de um garçom, momento em que Lily continua a expor seu caráter altamente sedutor e despreocupado ao entrar em uma conversa de conotação visivelmente sexual com o homem desconhecido, deixando novamente Nina sem reação. Ainda tentando uma aproximação e abertura, Lily oferece à garota a blusa que carregava em sua bolsa, caso Nina quisesse se arrumar. Porém, mais uma vez sem resposta, Lily volta a falar de Thomas Leroy, questionando Nina a respeito de detalhes íntimos de seu relacionamento com ele, ao que Nina replica de forma extremamente agressiva, dizendo não querer falar sobre esse assunto.

Desde o primeiro contato ocorrido entre Nina e Lily e principalmente a partir da cena em questão, podemos perceber o evidente paradoxo presente nessa relação. A partir disso, é possível pensarmos na comparação das duas bailarinas com o mito de Eva e Lilith, as mulheres de Adão.

Segundo Pires (2002), tal mito conta que Deus criou o primeiro homem e primeira mulher, Adão e Lilith, advindos do pó; o que significaria, portanto, certa semelhança entre ambos. Diante disso, Lilith passa a reivindicar sua igualdade perante Adão, não se submetendo à ordem pré-estabelecida de permanecer em uma posição inferior a ele durante o ato sexual; porém, tal reivindicação teve um alto preço para a mulher que, banida do paraíso, passou a vagar pela noite em busca de homens adormecidos com os quais poderia fazer sexo – ficando sempre por cima- e em seguida matá-los. Esse demônio da noite representa alguém sem medo de se impor e que segue suas próprias regras independentemente das conseqüências; além disso, Lilith carrega em si uma conotação altamente sensual, sexual e sem escrúpulos. Todas as características acima citadas podem ser encontradas também em Lily, mulher sedutora e tomada pela sombra, que invade o aparente paraíso da vida de Nina (sua casa quanto e a própria companhia), questionando e subvertendo a ordem, mesmo que como conseqüência tenha que lidar com a mãe e a própria Nina.

O mito continua após a expulsão de Lilith do paraíso, quando Adão sentindo-se sozinho e pede por outra parceira, que dessa vez é criada de sua própria costela, deixando clara sua posição inferior. Nesse momento Eva toma

vida, inaugurando a imagem da mulher perfeita, pura, quieta e submissa; e é a esse mesmo ideal de mulher que podemos encontrar em Nina. A garota se mostra, inicialmente, como meiga e obediente, nunca questionando a ordem que lhe é imposta; porém, assim como Eva, Nina também é atraída pelo estranho e desconhecido e ao morder a vermelha maçã do desejo é inundada pelas impurezas carnis da terra, tornando insustentável seu antigo paraíso.

Ainda na mesa do restaurante, diante do óbvio desconforto estampado no rosto de Nina e da visível barreira emocional construída por ela, Lily expõe a necessidade de que Nina pudesse relaxar e, para tanto, toma um comprimido que contém algum tipo de droga enquanto oferece o outro à jovem. Nina, expondo novamente sua ingenuidade, pergunta o que seria aquilo e Lily lhe explica incentivando a jovem aceitá-lo, para poder relaxar e perder suas inibições; porém, Nina gentilmente recusa a oferta, mantendo alguma identificação com a “boa menina” idealizada por sua mãe. Nesse momento podemos perceber que Lily, em sua identificação total com o negro inconsciente, desempenha para Nina um papel atraente, convidativo e sedutor, se assemelhando em função desempenhada à própria droga que oferece.

No instante seguinte Nina aparece no banheiro, de frente para o espelho, colocando a blusa emprestada por Lily e no momento em que vê que suas cicatrizes das costas estão expostas, seu celular começa a tocar. O chamado de sua mãe nessa exata ocasião evidencia o papel desta de conter a emergência de todos os impulsos e desejos aprisionados na sombra de Nina; mais ainda, a mãe se mostra no sentido de impedir que o lado negro de sua filha, branca e perfeita, seja exposto ao mundo.

Após desligar o telefone, Nina coloca novamente sua blusa por cima da de Lily e sai do banheiro, evidenciando ter sentido em alguma instância, as influências distantes de sua mãe controladora. Ao voltar para o restaurante a jovem se depara com Lily, cercada por dois homens, conversando com eles ao mesmo tempo em que coloca droga em um copo com bebida. Aqui o foco oscila entre ambas as bailarinas, que aparecem distantes entre si; Nina mostra-se desconfiada e desconfortável com o que está ocorrendo, ao mesmo tempo em que parece estar impelida a se envolver na situação, o que faz com que ela

permaneça no local observando Lily. Nesse momento é possível vermos diretamente o rosto de Nina, além de seu reflexo distorcido no vidro ao lado, evidenciando a cisão iminente ao mostrar pela primeira vez, o reflexo juntamente com o rosto da mesma e não suas costas, como o habitual.

Ao avistar Nina, Lily a chama e rapidamente a apresenta para os homens com quem estava conversando: Tom e Andrew, chamados de Tom e Jerry em uma brincadeira feita por Lily. Nina, porém, logo após ser apresentada, diz que tem que ir embora, fazendo com que Lily se dirija a ela de forma pejorativa ao perguntar se a garota iria voltar para casa com mamãe; em seguida ela completa dizendo a mesma frase falada anteriormente por Leroy: “viva um pouco”. Diante do apelo feito, Nina decide ir além de seus limites e aceita a bebida oferecida anteriormente, após se certificar da curta duração da droga a ser ingerida.

No momento seguinte, todos aparecem sentados e Andrew, tentando iniciar uma conversa com Nina, pede para que ela fale sobre quem é ela; diante dessa pergunta a garota, sem pensar, responde que é uma bailarina, antes mesmo de dizer seu nome. Aqui fica evidente a grande falha na construção da identidade da jovem que abre mão de quem ela é - ou precisaria ser para poder crescer e se desenvolver-, para se tornar somente a perfeita bailarina que sua mãe gostaria de ter sido. Essa perfeição buscada pela garota, porém, diz respeito apenas à perfeição branca, possível somente a partir da negação de sua outra parte integrante, atitude continuada principalmente por seu até então complementar negro: sua mãe.

A conversa entre os quatro continua e mais uma vez a total distinção entre Nina e Lily fica clara. Enquanto a primeira se comporta formal e ingenuamente, mostrando-se até mesmo inapropriada e importuna diante do contexto, Lily maneja a situação com muito mais desenvoltura, consertando as respostas indesejadas de Nina ao mesmo tempo em que externa toda sua sensualidade.

Durante a tentativa de Andrew de iniciar uma conversa a sós com Nina, o celular da garota toca e ela o desliga, mais uma vez. Após esse fato, o homem pergunta a Nina a respeito do que ela e Lily estariam fazendo na

companhia, assunto claramente trazido apenas a fim de desencadear alguma conversa e não devido a algum interesse pessoal; mostrando-se ligeiramente animada com a questão, Nina passa a contar para o homem a história do espetáculo que irá protagonizar. A garota inicia sua descrição dizendo que a história trata de uma menina que é transformada em um cisne e precisa de amor para quebrar o feitiço, porém, o príncipe se apaixona pela garota errada e então a menina se mata. Ao terminar sua fala, Nina é questionada pelo homem a respeito do triste final da história, e então completa dizendo que na verdade seria muito bonito.

A partir desse relato é possível pensarmos no próprio movimento que está ocorrendo com a jovem bailarina: ela vem sofrendo um processo contínuo de transformação e quase mutação em um cisne, figura que simbolizaria a possibilidade de vivência dos opostos anima e animus, sombra e persona. Além disso, a história contada por Nina traz a temática do triângulo amoroso vivido por duas irmãs gêmeas, relacionadas aqui com o consciente e inconsciente da bailarina, cada um deles brigando ao tentar definir a qual figura de amor responder: à mãe ou Leroy. Por fim, esse trágico confronto acabaria com a vitória do negro, buscado e preferido pelo coreógrafo, restando para a ingênua e perfeita cisne branca, apenas a morte.

No momento seguinte, após uma tentativa de aproximação de Andrew que diz a Nina que ela é muito bonita, a garota começa a rir e diz que suas mãos estão suando; nesse instante é possível notarmos dois curativos nos dedos de Nina, tapando totalmente suas unhas. Aqui podemos pensar nas unhas ou garras de Nina, que mesmo cortadas e lixadas, teimam em continuar rasgando a couraça constituída pela persona; fazendo surgir a necessidade de uma pequena contenção física contínua, a fim de buscar garantir a hegemonia branca pelo maior tempo possível. As ataduras utilizadas podem, portanto, serem pensadas no sentido de mais uma tentativa de dominar a iminente manifestação inconsciente em Nina, que se escancara para o mundo a partir das marcas em suas costas.

As risadas, sudorese nas mãos e visão aparentemente desfocada, citadas anteriormente, dão indícios claros de que a droga que havia tomado

sua mente e seu corpo e, percebendo isso, Lily chama a garota para dançar. Ambas vão para a pista e nesse momento as imagens se tornam confusas e misturadas; tal fato faz alusão a própria consciência de Nina, que passa cada vez mais a se misturar e confundir com seu alucinógeno inconsciente. Aqui a sombra da garota passa a se manifestar mais uma vez, quando Nina começa a ouvir vozes femininas e, aparentemente infantis, chamando pelo seu nome; além disso, durante poucos instantes, o rosto atual da bailarina some, dando lugar ao seu marcante semblante carregando maquiagem característica do cisne negro. A metamorfose de Nina e sua tomada pelo inconsciente parece ser evidenciada a partir do contato com a droga, seja ela química ou pessoal, na forma de Lily.

A cena em questão traz mais um paradoxo entre cores, verde e vermelho, que já se fizeram presente em outros momentos, mas que aqui recebem especial destaque. Como dito anteriormente, o verde e o vermelho, cores antagônicas e analogamente complementares, podem ser comparadas, respectivamente, com o arquétipo de anima e animus, cujo primeiro (acolhedor, úmido, sereno, dentre outros) diz respeito à realidade possível para Nina, ao passo que o segundo (agressivo, impetuoso, irreverente, etc.), parece ocorrer apenas em sacrifício de sua integridade psíquica. Podemos pensar, portanto, no modo como a psique de Nina está reagindo, no qual as inevitáveis e rápidas mudanças conscientes e inconscientes interditam qualquer possibilidade de clareamento e distinção da realidade, mesmo efeito causado pelas frenéticas luzes piscantes.

Após aparente *blackout*, Nina “acorda” beijando um homem qualquer e no momento em que se dá conta do que está acontecendo, a garota rapidamente se retira do local sozinha. Contudo, antes que pudesse ir longe, Lily vai atrás dela perguntando-lhe, de forma branda e descontraída, para onde estaria indo. A atitude de Lily é importante de ser considerada, uma vez que se mostra como um cuidado não invasivo, forma de contato que aparentemente nunca esteve disponível para Nina.

A cena seguinte tem início com as duas bailarinas entrando em um taxi: Nina com seu tradicional sobretudo rosa e Lily trajando um casaco preto.

Dentro do carro, Lily passa a instigar sexualmente a garota que, inicialmente, aparenta sentir prazer, mas logo volta a se conter, segurando a mão de Lily e impedindo-a de continuar, ao mesmo tempo em que não permite seu total afastamento.

Chegando em casa, logo ao abrir a porta, a imagem de Nina torna-se visível apenas através do reflexo de um espelho; este não é uma peça única, mas sim um objeto cujas beiras são divididas em diversos pedaços, tornando o reflexo distorcido nas bordas e nítido apenas no centro. O mesmo ocorre com Nina, que mais do que nunca encontra-se em um movimento de cisão em sua psique. Esta ainda consegue minimamente sustentar uma aparência organizada, porém, já se mostra extremamente desorganizada e comprometida, o que evidencia um conflito prestes a explodir.

As bailarinas entram na casa, claramente bêbadas, falando alto e rindo, quando são recebidas pela mãe de Nina, que surge de um corredor escuro com uma expressão extremamente agressiva. A mãe aparece coberta com roupas negras e de coque, como o de costume, com a diferença de que nesse momento seu cabelo já não está mais impecavelmente arrumado, mas sim com alguns fios soltos e desarrumados denunciando a desordem pela qual foi atingida. Possivelmente a fim de ocultar seu abalo e tentar manter-se no controle, a mãe adota um tom de voz relativamente baixo, sério e ao mesmo tempo autoritário, deixando clara sua intenção de permanecer em uma posição de superioridade em relação à filha.

Diante dos questionamentos da mãe Nina passa a dar respostas sarcásticas, sempre com um sorriso em seus lábios e um tom de despreocupação; quando perguntada a respeito de onde esteve, a bailarina responde: “Para a lua e depois voltei”, ao mesmo tempo em que Lily a observa e dubla sua fala, como se ambas tivessem ensaiado o que fazer nesse previsível momento de conflito. A mãe continua seu inquérito, que se torna cada vez mais agressivo, enquanto Nina replica de forma cínica, até o momento no qual ela diz ter transado com dois homens e sua mãe, totalmente tomada pela raiva, tenta tampar-lhe a boca com um tapa ao mesmo tempo em que ordena que Nina se cale.

Tal manifestação explosiva e hostil dessa mãe apenas continua evidenciando um padrão de controle por ela exercido desde o início; esse padrão é marcado por sua autoridade absoluta que, ao se sentir ameaçada diante de manifestações as quais não pode controlar – aquelas advindas do inconsciente- age de forma totalmente invasiva, buscando a obediência e silêncio através da força. Aqui a mãe mostra não conseguir tolerar tanto as falhas de Nina quanto sua liberdade e maturidade, fatores que implicam na capacidade da mesma viver e fazer suas próprias escolhas, independente da figura materna. A postura inesperada de Nina claramente tira o domínio da mãe absoluta e interditora que reinava até então fazendo, portanto com que essa se descontrola em uma desesperada tentativa de recobrar seu poder.

Nina, porém, não se rende à agressão física que sofre da mãe e sai correndo para o seu quarto, levando Lily consigo. Ao entrar no cômodo, Nina rapidamente pega o pedaço de pau que havia escondido embaixo de sua cama e o coloca atrás da porta, impedindo a entrada de sua mãe. Pela primeira vez a bailarina se posiciona dizendo que quer privacidade e que não tem mais doze anos de idade e, diante de sua colocação a mãe faz um último apelo dizendo que aquela não era sua Nina, o que de fato seria verdade uma vez que a doce menina pura e branca foi tomada pelas manifestações de seu inconsciente.

Ao mandar sua mãe embora por uma última vez e fechar a porta, Nina olha para Lily em sua cama e corre para beijá-la e, durante um segundo é possível vermos Nina indo em direção a Lily que, por sua vez aparece através do reflexo do espelho; esse momento pode, portanto, ser pensado como o primeiro indicador específico dessa cena de que na realidade Nina estaria envolvida consigo própria, com seu inconsciente, nos instantes de prazer propiciados pela emergência de sua sombra.

No decorrer da cena as bailarinas passam a tirar a roupa, evidenciando novamente os opostos através de suas roupas íntimas: enquanto Lily veste um sensual conjunto negro, Nina se mostra em trajes claros; tal fato pode ser pensado a partir de um caráter complementar, no qual branco e negro tornam sua união possível através de um contato intenso e carnal. A união de ambos os opostos presentes em Nina passa a ser concretamente sentida por ela no

instante em que Lily começa a fazer sexo oral na garota, que tem a impressão de estar olhando para si mesma, mostrando-se extremamente assustada. É então que Nina percebe a tatuagem nas costas de Lily, vista como a forma de duas asas, que passam a crescer e se expandir na medida em que Nina se mostra mais envolvida.

A tatuagem, que originalmente representa duas flores divididas em seu caule ou mesmo o assustador demônio negro visto no sonho de Nina, sofre uma mutação em uma forma, uma vez que o caráter desconhecido e ameaçador da sombra não faz mais sentido ao ser incorporado e vivido pela bailarina. Aqui a brusca tomada pelo inconsciente se apresenta como uma possibilidade real de auto-conhecimento e controle de sua própria vida, fatores determinantes ao pensarmos no processo de individuação da personagem, que apesar de migrar de um polo oposto a outro passa a dar vazão a seus instintos e impulsos pela primeira vez. A recobrada do domínio de sua vida é evidenciada através do surgimento e crescimento da asa nas costas de Lily, representação da sombra de Nina, que permite a manifestação de seu inconsciente abrindo, portanto, a possibilidade de liberdade e emancipação.

Demonstrando cada vez mais sentir prazer, Nina atinge seu ápice; e é nesse momento que Lily toma o foco. Após limpar sua boca a mulher diz as seguintes palavras: “doce menina”, as mesmas proferidas pela mãe de Nina no início da história. Aqui a feição de Lily some, dando lugar a Nina, que parece tentar sufocar a si mesma ao colocar um travesseiro em seu rosto.

A identificação de Lily como sendo a sombra de Nina se faz extremamente evidente nesse momento de metamorfose. Aqui o lado negro, livre e autônomo da jovem bailarina se manifesta com grande força, porém, assim como o desequilíbrio anterior se dava no polo do branco, desta vez ele se manifesta somente através do preto, trazendo a impossibilidade de união entre ambos e a consequente destruição decorrente desse fato.

A ameaça da sombra de Nina à sua persona branca fica evidente no instante em que ela- sombra- olha para a Nina menina, ingênua e branca e a chama de “doce menina”, em seguida essa é sufocada por seu inconsciente

que, uma vez manifestado, comporta-se no sentido de calar e até mesmo matar a persona branca e perfeita.

5.6 Variation: A tomada da Sombra

A cena tem início com Nina em sua cama dormindo sozinha. A filmagem começa a mostrá-la a partir de seus pés e percorre todo o corpo da jovem, até chegar em sua cabeça, momento no qual a bailarina acorda. A partir disso, podemos pensar em uma inversão dos pólos opostos manifestados, que passaram da valorização somente da consciência para a tomada do inconsciente.

Isso se revela na medida em que, anteriormente, Nina era mostrada em sua cama acordando apenas com a focalização da imagem de seu rosto ou, como na primeira cena, seu rosto e em seguida seus pés, indicando nitidamente a única forma possível da garota viver, por meio da consciência e do pensamento. Porém, essa cena traz uma nova forma de se mostrar já que, pela primeira vez, o corpo da bailarina para de ser ignorado, ao ser finalmente considerado para sentir e expressar sentimentos e impulsos internos, ao invés de ser unicamente utilizado como uma máquina de trabalho maleável e sem vida.

Nina acorda sem parecer saber o que está acontecendo e, ao ver o tardar da hora corre para se arrumar. A jovem rapidamente pega uma blusa e uma calça, ambos da cor cinza, sendo que a blusa assemelha-se ao preto; isso pode indicar uma clara mudança de seus valores e personalidade, como se a sombra já tivesse alcançado algum grau importante de manifestação em Nina, mesmo que ainda não seja percebida conscientemente. A fim de sair do quarto, a garota se curva para retirar o pedaço de pau utilizado na noite anterior para fechar a porta, porém ela percebe que ele não está mais lá e, então, observa seu quarto em uma tentativa de entender o que teria ocorrido.

A garota corre pelo corredor em direção à porta e, ao pegar seu tradicional sobretudo rosa - mantendo as aparências de sua forma “branca” de se manifestar -, Nina vê sua mãe sentada na sala ao lado. Neste momento a garota questiona a mãe a respeito do porque ela não a teria acordado e, em seguida, diz que irá se mudar. Aqui podemos pensar em um momento de

dualidade ambígua para Nina, uma vez que ela já esta tomada, em parte, por sua sombra, ao mesmo tempo em que ainda há um forte resquício de sua persona branca e dependente, manifestada, por exemplo, quando explicita sua dependência ao culpar a mãe por não tê-la acordado ou mesmo quando recorre à sua roupa rosa para poder sair de casa. Assim, por um lado a bailarina expressa sua necessidade de discriminar-se da mãe, por não assume a responsabilidade sobre seus próprios atos. Crescer implica em perdas, como o cuidado sufocante no caso de Nina, para que novos sonhos, como liberdade e autonomia, possam instalar-se.

Porém, dessa vez, a mãe não responde aos apelos da filha e permanece sentada no banco sem reação, demonstrando sua óbvia revolta e insatisfação diante da nova postura da filha.

Ao chegar à companhia, de rabo de cavalo e não com seu coque perfeito como o de costume, Nina ouve uma música e a descreve como sendo “minha música”; a trilha sonora em questão é a de Odille, o cisne negro já presente e manifesto em Nina, fato que fica explícito a partir de sua fala que reconhece aquele momento como seu e não mais como o da personagem em questão. Assim, é como se sua sombra falasse por meio do Cisne Negro.

Quando entra na sala, a mais escura sala de ensaio até então, Nina se depara com Lily dançando em seu lugar e, após pedir desculpas a Thomas, ela obedece sua ordem e vai se aquecer. Nina aparece fazendo exercícios a fim de se preparar para dançar e nesse instante podemos perceber em seu braço uma espécie de polaina (acessório comumente utilizado nos tornozelos ou pernas a fim de aquecer): esta tem a cor cinza e se assemelha em alguma instancia à penas. Tal fato evidencia o crescimento das asas de Nina, estas que anteriormente eram aparadas por sua mãe a fim de impedir que a jovem alçasse vôo, mas que aqui, finalmente passam a ser possíveis graças à incorporação de sua sombra.

As asas, elemento de extrema importância ao pensarmos em Nina, trazem consigo a conotação de libertação, na qual algo até então proibido consegue finalmente encontrar vazão e seguir seu rumo natural, assumindo uma posição dinâmica e possível de movimento. Chevalier e Gheerbrant (1990)

completam dizendo que as asas aludem à: “(...) libertação de nossas mais importantes forças criadoras: o poeta, assim como o profeta, tem asas no momento em que está inspirado” (p. 91). Nesse sentido, podemos pensar nas asas de Nina como parte integrante de seu processo de transformação, no qual seu lado negro finalmente encontra uma via para emergir à consciência, pondo em movimento todo o conteúdo anteriormente reprimido e ignorado.

Nina aparece fazendo exercícios de aquecimento e, nesse momento, a câmera se afasta, permitindo duas visões: da jovem de corpo inteiro e do local no qual ela está; esse que é extremamente escuro e praticamente sem luz. Anteriormente, quando se encontrava em lugares escuros, Nina sempre aparecia como um contraponto branco; trazendo a noção de um pequeno ponto consciente dentro da grande e marcante inconsciência. Porém, pela primeira vez, a bailarina parece se misturar com o ambiente, trazendo a noção de uma indiferenciação entre ela e seu inconsciente, não conseguindo, portanto se separar ou desvincular do mesmo.

Enquanto realiza os exercícios, Nina observa Lily dançando: nesse momento a jovem tem uma expressão de irritação e ao mesmo tempo preocupação, o que aumenta ainda mais quando, ao final da coreografia, Leroy elogia Lily e demonstra ter-se impressionado com seu desempenho. Após dançar, a bailarina se aproxima de Nina e explica para ela que estava apenas substituindo-a durante sua ausência; porém Nina se mostra irritada e se expressa no sentido de culpar Lily por seu atraso, uma vez que ela teria ido embora pela manhã sem nem ao menos avisar. Nesse momento Lily se mostra um pouco confusa e diz não ter ido para casa de Nina, uma vez que dormiu com Tom, um dos homens que conheceram na noite anterior. É então que Lily parece perceber o que a garota estaria tentando dizer e, diante disso, passa a questioná-la, em um tom de brincadeira e descontração, a respeito de como teria sido a fantasia sexual que Nina teve com ela; envergonhada e irritada, a jovem se retira do local após mandar Lily calar a boca.

Na cena descrita acima fica clara a grande dissociação vivida pela jovem. Nina não é mais capaz de discernir a realidade externa de sua realidade psíquica, fator que passa a delinear o quão comprometida está sua saúde

mental. A esquizofrenia passa a se delimitar à medida que: sua confusão e aflição aumentam e a integração entre conteúdos e conflitos conscientes e inconscientes diminui (Correia, 2011).

Pode-se pensar na sexualidade como um claro causador de tensão para Nina em seu papel único de filha perfeita, pois nessa posição a garota não é permitida e não se permite dar vazão a este aspecto. Portanto, a realização sexual se torna possível apenas com a presença do lado negro, que trás em si a própria mulher presente em Nina; nesse caso o papel do oposto é desempenhado aqui por Lily. A partir disso podemos entender o porquê a realização da sexualidade foi possível apenas a partir da presença- real ou não- de Lily, pois o ato do sexo trás a idéia de união e complementação dos opostos, pressupondo, portanto tanto o animus quanto anima, branco e negro, consciente e inconsciente.

De volta ao ensaio, Nina retoma seu lugar como Rainha dos Cisnes, porém, enquanto dança a mesma parte representada anteriormente por Lily, a jovem observa Leroy e percebe a ambigüidade em seu rosto, enquanto ele a assiste e, em seguida, olha para Lily. Aqui Nina parece entender tal movimento de Leroy como uma possível ameaça a ela, não apenas em relação ao papel principal, mas também à sua psique. Isso ocorre, pois uma vez incorporado o lado negro, Lily não é mais vista por Nina como um complemento, mas sim como um outro que carrega e expõe seu lado negro, se tornando, portanto uma possível ameaça.

A próxima cena tem início com Nina no banheiro de sua casa: a bailarina aparece vomitando, o que levanta mais uma vez a noção de auto-flagelo utilizado aqui como uma manifestação no sentido de permitir que o que está interno, ou inconsciente, tenha vazão e se mostre. Antes de sair do banheiro, Nina se olha no espelho por alguns segundos, dando a impressão de tentar se reconhecer diante das mudanças que está vivendo. Em seguida, a mulher tira um objeto, semelhante a um baú, da frente da porta esse que estaria sendo utilizado para tampar a entrada, a fim de garantir privacidade, mostrando claramente a necessidade de Nina proteger sua intimidade da mãe, colocando uma clara barreira entre elas. Desta forma, ela começa a sair do lugar de

continuidade e realização da mãe, tornando-se, ou buscando tornar-se, ela mesma.

Podemos pensar nesse objeto e na porta, ambos brancos, como barreiras que, quando fechadas, impedem que o que quer que esteja do outro lado se manifeste; o mesmo ocorria com Nina ao ser obrigada por sua mãe e por si própria a esconder e não olhar para o que estava dentro dela em seu inconsciente, o que dava a impressão de que este teria algo temível e ameaçador. Nesse momento a garota claramente já se encontra, em alguma instância, tomada por sua sombra inconsciente, porém o consciente marcado pelo desejo de perfeição ainda está manifesto em grande parte do tempo. Isso pode ser percebido pelo fato de Nina ter aberto a porta, o que inevitavelmente permite a manifestação mais clara de conteúdos latentes em seu inconsciente, como por exemplo, a manifestação de sua sexualidade realizada a partir da presença de seu oposto negro. Porém, a bailarina ainda deixa o baú fechado, evidenciando que alguns aspectos negros ainda estão trancados dentro da redoma de proteção branca.

Em seu quarto, antes de se deitar, jovem coloca sua caixinha de música para tocar, em uma tentativa de continuar a mesma menina de sempre, apenas sem a mãe presente. Porém, essa posição submissa e infantilizada não é mais possível e não consegue se sustentar sem a figura oposta e controladora. Diante disso, Nina dá um tapa em sua caixinha de música e, em seguida, pega todos seus bichinhos de pelúcia e os leva para fora de casa, jogando-os no lixo. Aqui a bailarina finalmente se manifesta no sentido de tornar-se mulher e se libertar da infantilidade e dependência que a cercava ao jogar fora tudo aquilo que a caracterizava concretamente como uma menina.

A cena seguinte começa com Nina passando breu em sua sapatilha, esse pó que é utilizado para deixá-la mais áspera, impedindo que os bailarinos escorreguem. Pode-se pensar nessa ação como uma tentativa da bailarina de manter seus pés firmes no chão, ou seja, manter sua consciência ativa e imperando. Além disso, tal ação se constitui também em uma busca de base e apoio por parte de Nina, que vive um intenso momento de transição. Porém, no instante seguinte a imagem foca em seu rosto e o olhar de Nina, negro e

penetrante se destaca, mostrando a força de sua sombra que, uma vez manifesta, não pode mais ser silenciada. Além disso, Nina aparece novamente com a polaina no braço; no entanto, dessa vez, o acessório parece maior pegando o braço da bailarina até em cima; aqui novamente sua metamorfose é mostrada, indicando mais um passo na invasão total de seu consciente pelo inconsciente.

O ensaio da cena final tem início. Dessa vez ele acontece já no teatro e cenário de fundo preto com objetos cênicos em branco; cuja peça central é uma rampa branca com detalhes pontudos e assimétricos. É importante notar que, em nenhum momento há o destaque de coisas redondas ou fluidas, dando a idéia da própria desconexão e perigo iminente expressos pela mente de Nina.

Aqui, cenário e bailarinos se misturam em uma cena com muito movimento, na qual há uma óbvia organização coreografada, mas que quando mostrada a partir do local onde Nina se encontra (no centro da roda de bailarinos) pode ser confundida com certa desorganização, graças às inúmeras coisas ocorrendo simultaneamente. O mesmo paralelo pode ser feito com a psique de Nina que, aparentemente, ainda é organizada, mas internamente sofre uma guerra “branca” e “negra” com um vencedor iminente.

Nesse momento, é possível ouvirmos, conjuntamente com a música, a voz de Leroy que se dirige à Rainha dos Cisnes, nessa cena atuando como o Cisne Branco. O coreógrafo narra seus movimentos e sentimentos dizendo que aquela seria a dança final e a chance de tocar e agarrar os sonhos, pois o Cisne Negro havia roubado seu amor não restando alternativas para acabar com a dor senão se matar.

Essa narrativa conta exatamente o percurso a ser vivido por Nina que tem seu amor, Thomas, roubado por ela própria, pelo Cisne Negro até então adormecido e então, após sua dança final o Cisne Branco tem de acabar com sua dor, cujo único caminho seria o suicídio. Pode-se pensar também na fala de Leroy como a impossibilidade de Nina em integrar harmonicamente seus lados “opostos”, o que implicaria, inevitavelmente, na morte de um para que o outro pudesse reinar. É como se, desvestindo a persona, o branco deixasse de

ter espaço, sendo impossível a convivência entre conteúdos conscientes e inconscientes de forma dinâmica e flexível.

Durante o ensaio, porém, quando se confronta com o fato de ter que pular de cima da rampa representando o momento no qual Cisne Branco morre, Nina mostra-se apreensiva e contrariada, expondo seu medo de que diante dessa perda sua vida real também venha abaixo. Apenas depois de alguma insistência de Leroy a garota consegue saltar e então, depois de muito tempo recebendo nada mais do que críticas, Leroy demonstra um sinal de satisfação, deixando Nina feliz e aliviada.

A bailarina aparece em uma sala de figurino tirando suas medidas para a confecção das roupas de Rainha dos Cisnes. A cena em questão começa com mais uma inversão, pois dessa vez a imagem de Nina é focalizada de frente e de corpo inteiro, enquanto o espelho reflete a parte de traz de seu corpo. Aqui a Nina de antes ainda existe, mas já se encontra extremamente diferente, pois, uma vez que o inconsciente passa a ganhar mais força que a consciência, passamos a conhecer mais o outro lado da garota, que avança em seu processo de individuação.

É então que a costureira pede para que Nina tire seu bolero e ela, mais uma vez, volta a ser mostrada de costas enquanto olha seu rosto refletido no espelho. Ao lado da cabeça de Nina, colado no canto do espelho, encontra-se uma foto que, aparentemente, diz respeito à Rothbar, o feiticeiro demoníaco encontrado nos sonhos de Nina e que pode ser pensado como seu próprio e ameaçador inconsciente. De início essa ameaça era imperceptível, porém, diante do fato de Nina ter que tirar sua blusa e mostrar os arranhões em suas costas, o demônio inconsciente volta a se tornar presente.

Tal fato nos mostra o desconforto e medo de expor aos outros e a si mesma seus defeitos e aberturas, enfrentados pela perfeita e branca Nina desde o início. Aqui a manifestação de seu inconsciente é escancarada, revelando sua força mais uma vez ao deixar suas costas e cortes expostos. Durante alguns segundos sozinha, Nina olha seu outro lado no espelho, o que se torna evidente quando a menina se vê, através de seu reflexo, coçando suas costas. A jovem volta para a realidade quando chamada pela costureira

que, após tirar mais uma medida e comentar que Nina teria emagrecido mais, diz que teriam acabado. O corpo da bailarina retrata aqui sua própria vida e saúde psíquica, que vão cada vez mais se abstendo diante dos poderosos conteúdos inconscientes que a invadem.

Ainda visivelmente abalada diante de sua alucinação- encontro com seu inconsciente-, Nina ouve a voz de Lily dizendo que veio para tirar suas medidas. Nina rapidamente vai falar com a costureira e pergunta o que Lily estaria fazendo lá: esta que responde que Leroy a havia escolhido para ser a substituta para o papel de Rainha dos Cisnes.

Extremamente angustiada, Nina corre por um corredor pequeno e escuro chamando por Thomas; então, quando o encontra, a bailarina diz a ele que Lily, não poderia ser sua substituta. Tal fato pode ser interpretado no sentido de que, como dito anteriormente, Lily representaria a parte negra de Nina e, portanto, a sua ameaça não se restringe ao roubo do papel principal, mas também a uma invasão e tomada, à força, do lugar dominante de sua psique consciente.

Leroy tenta acalmar a bailarina, dizendo que há sempre uma substituta, porém, Nina se mostra cada vez mais angustiada dizendo que Lily quer roubar seu papel e que está atrás dela; aqui novamente a idéia de uma perseguição e roubo da consciência se faz presente, tornando cada vez mais evidente o desespero preditivo de Nina em relação ao fracasso de sua consciência na batalha interna contra o inconsciente. Tomas continua a acalmá-la dizendo que ela havia se superado durante os ensaios e que teria apenas de se sair bem no espetáculo para não ter de se preocupar com ninguém tomando seu lugar; ele completa ainda aconselhando-a a ir para a casa descansar.

Depois da conversa com o coreógrafo, Nina vai para uma sala e continua a ensaiar. A bailarina traja um bolero, Tutu e blusa rendada cinzas e um collant branco e preto, mostrando mais do que nunca a desordem e mistura por ela vivida, uma vez que branco e preto estão se misturando e batalhando em busca do comando total da psique da bailarina. O ensaio é interrompido pelo pianista que, ao parar de tocar, se dirige a Nina dizendo que teria uma vida para além daquele ensaio; também ressaltou que iria embora, pois já

havia trabalhado demais e teria que descansar para o dia seguinte poder tocar no espetáculo. Ele aparece, portanto, como um contraponto a forma como Nina se relaciona com seu trabalho, pois à medida que o homem diz ter outras prioridades em sua vida, Nina demonstra uma dedicação total, desconhecendo limites e necessidades outras.

Nina continua a ensaiar sozinha; a bailarina começa a fazer pequenos giros e executar com os braços o movimento de bater de asas enquanto se olha no espelho. Porém, ao interromper o passo, se olha no espelho e percebe que seu reflexo ainda continua girando por mais uma vez antes de parar. Muito assustada, levanta um de seus braços e mais uma vez a imagem espelhada não corresponde à sua ação. Acuada e visivelmente angustiada, a bailarina dá alguns passos recuando e se distanciando do espelho em sua frente, mas como se sentisse algo atrás de si, começa a virar seu rosto vagarosamente, enquanto seu próprio reflexo se volta para ela encarando-a. Antes que pudesse se deparar com sua imagem refletida, as luzes da sala se apagam, deixando-a sozinha, jogada ao seu inconsciente.

Na cena acima descrita, pode-se pensar em uma revolta do inconsciente de Nina para com seu lado branco, essa que se mostra exteriormente em suas alucinações. A sombra da bailarina, após não encontrar vazão nenhuma para seus conteúdos, parece se rebelar e buscar novas e mais agressivas formas de manifestação; isso tem início a partir do auto-flagelo exercido por Nina nos momentos nos quais ela não estaria em um estado normal e alerta de vigília e passa a se intensificar afligindo a garota mesmo quando ela se percebe acordada e consciente. Nina começa a ser obrigada a perceber e encarar seu outro lado, que aqui começa a tomar uma forma mais ameaçadora e desorganizadora do que nunca, manifestando-se independentemente da “autorização” de sua persona, como se fosse uma entidade com vontade própria.

Indo ao encontro da idéia dos conteúdos reprimidos e não assimilados do inconsciente tornarem-se um risco, Jung e Wilhelm (1998), dizem que estes:

“(...) se comportam como qualquer outros conteúdos reprimidos: induzem forçosamente a atitudes falsas, uma vez que os elementos

reprimidos reaparecem na consciência sob uma forma inadequada” (p.49).

A queda da luz já havia ocorrido anteriormente enquanto Nina ensaiava o Cisne Negro com Leroy; entretanto, esse segundo momento marca uma fase diferente da psique de Nina, pois dessa vez a única responsável pela repentina emersão do inconsciente é a própria garota. Aqui a sombra inconsciente de Nina já não pode mais ser totalmente silenciada, apesar de seu esforço para continuar a ser a consciente, branca e perfeita bailarina; portanto, cada vez mais ela se aproxima do fim de sua batalha interna, que resultará no ultimato do negro diante do branco.

Nina obviamente amedrontada, corre para fora da sala de ensaio dizendo ainda estar trabalhando; então, ela parece ficar paralisada encarando o grande espaço negro e desconhecido à sua frente. Nesse momento, um grande vulto preto passa em cima do palco por entre as coxias e Nina, parecendo não saber o que fazer, vai em direção ao palco, pedindo em um tom de voz extremamente amedrontado para que, por favor, acendessem as luzes novamente. Porém, diante de nenhuma resposta além do silêncio, Nina anda vagorosamente pelo palco, todo preto com apenas uma luz central: o reflexo da bailarina pode ser visto abaixo da luz, como se estivesse sendo refletido por ela.

Na cena descrita o pequeno reflexo de Nina no meio do palco evidencia o movimento de sua sombra, que independentemente da fuga da garota da sala a acompanha com proximidade e pronta para voltar a se manifestar a qualquer momento. Além disso, ao olhar para o fato de que o reflexo de Nina se dá apenas graças ao ponto de luz no centro do palco, pode-se pensar que a percepção de sua sombra torna-se possível apenas diante de seus momentos conscientes. Isso porque a persona branca percebe os conteúdos inconscientes como extremamente ameaçadores, estes que quando se manifestam com toda a força e tomam o controle total da jovem, a dominam por completo, possibilitando que Nina os viva de forma intensa e natural.

Ouvindo alguns ruídos, Nina atravessa todo o palco e ao chegar do outro lado, se depara com Lily e Leroy se beijando e se despindo, começando a

transar. Além da trilha sonora de O Lago dos Cisnes, é possível ouvirmos gemidos de mulher e, ao mesmo tempo, um som que se assemelha a um rosnado de um animal, dando a impressão de estar ocorrendo um ataque ou uma batalha. A força instintual se faz presente aqui, através dos ferozes rosnados, semelhantes aos de animais, e gemidos de prazer; a agressividade e sexualidade explicitamente expressos nesse momento obrigam Nina a se deparar com seus próprios e ameaçadores conteúdos inconscientes anteriormente ignorados, mas que passam a forçar sua manifestação através das sombrias alucinações da bailarina.

A guerra entre o inconsciente e consciente de Nina mostra-se vencida pelo primeiro uma vez que, novamente, o rosto de Lily dá lugar ao de Nina e Leroy que, inicialmente vestido com uma camiseta branca, fazendo alusão à persona, metamorfoseia-se no negro e demoníaco pássaro representado anteriormente no sonho de Nina, tatuagem de Lily, na estátua vista por Nina em sua festa de apresentação e na pequena foto colada ao lado do espelho na sala de figurinos.

A partir daqui a força inconsciente passa a se impor com mais clareza, porém, é possível olharmos todas suas manifestações anteriores como um sinal de que, apesar de ainda silenciada, a sombra sempre se fez presente acompanhando de perto a garota enquanto tomava forma através de símbolos, todos ignorados por Nina. Os símbolos são o meio através do qual o inconsciente manifesta-se no mundo externo: são a forma encontrada pela psique para tentar harmonizar as divergências os conteúdos latentes inconscientes e a consciência. Como citado por Penna (2003):

“(...) o símbolo tem função de síntese, união e conexão entre conteúdos conscientes e inconscientes; é o produto da tensão entre os opostos em busca de integração” (p. 149).

Tais manifestações não ocorrem de forma clara e tampouco direta, tornando-se imprescindível o esforço do indivíduo e muitas vezes também a busca de ajuda para a compreensão dos mesmos.

Nina corre para seu camarim claramente apavorada e, chorando, recolhe e guarda todas as coisas que roubou de Beth, inclusive os brincos que

estavam em sua orelha. Ao sair da companhia, a bailarina se depara com os cartazes de divulgação colados nas paredes, esses que já foram atualizados e agora contêm sua própria foto, que se assemelha bastante aos anteriores que mostravam o rosto de Beth.

Nesse momento as ações da jovem mostram que ela parece crer que suas alucinações se devem ao fato de ocupar o lugar de primeira bailarina, passando a viver, portanto, regida pelas características de Beth. Em uma tentativa desesperada de recobrar sua consciência “branca”, Nina corre para o hospital para devolver os objetos de Beth anteriormente roubados, a fim de devolver a ela seu caráter negro e impulsivo e ter de volta sua posição submissa e aparentemente organizada.

Ao entrar no quarto do hospital, Nina encontra Beth dormindo em uma cadeira de rodas perto de uma pequena mesa; então a jovem bailarina passa a colocar um por um os objetos na mesa até que é surpreendida por Beth, que acorda e agarra sua mão. A mulher pergunta a Nina o que ela estaria fazendo ali e a garota, chorando, pede desculpas dizendo que sabe como é ter alguém tentando tomar seu lugar substituí-la e pergunta o que deveria fazer. Esta fala demonstra o desespero da bailarina ao ver sua sanidade ameaçada por ela própria, representada por Lily. Isso ocorre porque a consciência de Nina é constituída de tal forma que pode existir apenas enquanto o branco absoluto reinar, portanto, diante da iminente e incontrolável invasão inconsciente, a bailarina teme ter seu conhecido lado branco substituído pela sombra ameaçadora, na forma de uma de uma deposição por Lily.

Ao ver os objetos colocados sobre a mesa Beth, indignada, pergunta a Nina se ela havia roubado suas coisas e a atual primeira bailarina responde que estava apenas buscando ser perfeita como ela; corroborando a idéia do roubo como uma tentativa de incorporar a mulher representada por Beth. Diante da resposta de Nina, Beth pega sua lixa de metal enquanto diz, em um tom triste, que não é perfeita e que na realidade não seria nada. Inesperadamente, ela enfia a lixa em seu rosto gritando “nada!” enquanto Nina tenta, desesperadamente segurá-la, em um movimento de estancar e conter os impulsos destrutivos manifestos. Porém, ao tentar impedir a auto-destruição de

Beth, a garota se depara consigo mesma, trazendo a idéia de que a tentativa de calar os conteúdos inconscientes é inútil, pois as feridas causadas pelo auto- flagelo, uma vez expostas não podem mais ser escondidas e tampouco ignoradas.

O episódio em que Beth passar a se furar, dizendo que ela não é nada, faz alusão ao fato da aparente e construída perfeição não ser algo real, não conseguindo se sustentar ou permanecer em evidência por muito tempo. Nesse momento, o encanto e ilusão do branco absoluto se esvaem com a mesma rapidez e intensidade que a pele psíquica é ferozmente rasgada, abrindo um caminho sem barreiras para a libertação desenfreada do inconsciente.

Diante disso Nina corre para o elevador, porém, antes que pudesse ir embora, a bailarina percebe o sangue presente em suas mãos e, em seguida, deixa cair no chão a lixa de unha com a qual Beth e/ou ela própria, estariam se furado. O sangue escorre e se esvai, juntamente com a sanidade de Nina, anunciando os acontecimentos dramáticos e fatais que irão ocorrer.

Esse instante não deixa dúvidas de que a destrutividade e a raiva inundam a bailarina com tal rapidez que ela não consegue assimilá-la, então, essa passa a se manifestar explicitamente em “suas sombras”, personagens cujas características marcantes integrariam o inconsciente de Nina e que passam a ser mescladas com seu próprio rosto. Aqui o real e as alucinações se misturam sem clareza alguma, evidenciando novamente a total desordem e dissociação psíquica vivida por Nina. A esquizofrenia volta a ser delineada, uma vez que Nina não consegue mais resistir à invasão de sua consciência pelo poderoso inconsciente e passa, pelo contrário, a identificar-se com os conteúdos trazidos por seu lado negro. Como completa Correia (2011), falando da visão de Jung acerca da esquizofrenia:

“(…) provoca a perda de áreas completas de conteúdos psíquicos que normalmente estariam controlados – além de provocar a fragmentação da personalidade, impedir a sequência normal e coerente de fala e pensamentos, reduzir o limiar da consciência de modo a permitir a entrada de conteúdos do inconsciente que, normalmente, estariam reprimidos (...)” (p. 150).

A bailarina, portanto, sofre a enorme pressão de seu inconsciente para que esse seja liberto, porém, ao invés de haver um trabalho por parte de Nina no sentido de aceitar e integrar tais conteúdos, eles simplesmente a invadem de forma chocante e desagradável, fragmentando-a. Aqui pode-se pensar mais uma vez na interrupção do processo de individuação de Nina, que não consegue avançar a medida que a bailarina simplesmente vive suas mudanças, sem no entanto, assimilá-las ou integrá-las a sua personalidade.

Ao chegar em casa, Nina abre a porta com um pano em suas mãos, possivelmente para impedir que o sangue sujasse a maçaneta, denunciando sua frágil condição à mãe. Logo que Nina entra, ela para por alguns segundos em frente a um espelho, o mesmo que refletiu sua imagem quando voltou para casa com Lily; porém, dessa vez não é possível vermos a jovem de corpo inteiro e tampouco seu rosto, pois encontra-se de costas para ele e perto demais de seu reflexo, impedindo que haja clareza em relação ao todo.

Rapidamente Nina vai para a cozinha lavar suas mãos e apagar os vestígios restantes de sangue, enquanto seu rosto denuncia preocupação e medo. Ela sai da cozinha e apaga a luz do local, mergulhando na escuridão do seu inconsciente por vontade própria, pela primeira vez. Porém, a entrega a esse lugar escuro e desconhecido parece perturbá-la, voltando para acender a luz novamente; no instante em que a claridade retorna, Nina se depara com a figura de Beth machucada do outro lado do cômodo. Nina grita e corre em direção ao banheiro, onde passa a vomitar sangue.

Em outros dois momentos anteriores a bailarina é mostrada tentando vomitar, porém, essa é a primeira vez que, de fato, a garota aparece expulsando algo de seu corpo e trazendo esses conteúdos para o mundo externo. Nina vomita sangue como se os cortes e furos feitos por Beth e sua sombra tivessem conseguido atingir e abalar seu lado branco, fato que lhe possibilitou viver o episódio e permitir que seu corpo sinta, sofra e se manifeste enquanto algo vivo e autônomo. Ao mesmo tempo, o corpo que passa a ser considerado também dá seus sinais de fraqueza ao emagrecer, alucinar e mesmo expelir o sangue, que se perde juntamente com a vida da bailarina.

A trilha sonora de O Lago dos Cisnes vai se fazendo ouvir com maior intensidade e ela diz respeito, justamente, ao momento em que Rothbar rapta o inocente Cisne Branco, fazendo-a prisioneira das trevas. O mesmo paralelo pode ser feito com a psique de Nina que, ainda regida pelo branco, tenta desesperadamente fugir, sem sucesso, da sombra que a persegue e se impõe soberana.

Nesse instante Nina começa a ouvir barulhos que se assemelham a um choro de mulher e olhando para o negro corredor à sua frente, em uma desesperada tentativa de manter-se identificada com a Nina menina, a bailarina grita pela “mamãe”, figura complementar à criança, enquanto corre ao seu encontro. Porém, ao chegar no atelier e acender a luz, revelando o que estaria escondido por detrás da escuridão negra, a bailarina não encontra sua mãe, mas sim todos os retratos pintados por ela. Estes passam a se mexer e falar, todos ao mesmo tempo, chamando Nina de “doce menina” enquanto evidenciam seus traços desconexos, cindidos, monocromáticos e melancólicos; exatamente o modo como a mãe vê sua própria filha e a si mesma.

Em um ato de desespero Nina grita pedindo para que aquilo parasse, então ela corre para perto dos desenhos, arrancando e rasgando todos aqueles a seu alcance. Porém, ao ficar de frente para um espelho na parede, semelhante àquele colocado perto da porta de entrada, Nina vê novamente a imagem ensangüentada de Beth, que dessa vez avança em sua direção até que a garota dá as costas para o espelho e se depara com sua mãe.

Nesse instante se delimitam as duas opções de Nina: confrontar-se com sua transformação psíquica, que implica em dor, sofrimento e culpa, sugerindo ameaça à sua vida, ou voltar à sua condição de filha perfeita, dependente e idealizada.

Ambas as visões de Nina envolvendo uma desfigurada e ameaçadora Beth, podem ser pensadas enquanto a própria perseguição que está sofrendo por si mesma. Nina é obrigada a se encarar em sua forma real: imperfeita, machucada, destrutiva e carregada de emoções; aqui já não importa mais o quanto a garota corra ou tente se abrigar voltando para casa, pois uma vez acordados, os ferozes conteúdos inconscientes, antes latentes, não podem

mais ser silenciados ou esquecidos. Nesse momento, a batalha interna entre sombra inconsciente e persona consciente é externada na forma das alucinações da garota. É nessa ocasião extremamente desesperadora que, pela primeira vez, Nina vive concreta e concomitantemente ambas suas polaridades psíquicas, oferecendo a possibilidade de encaminhar-se para seu processo de individuação. Porém, isso ocorre de forma totalmente cindida e desorganizadora, sem qualquer integração e assimilação dos conteúdos inconscientes por Nina, denotando mais uma vez a não realização de tal processo.

O fato de Nina olhar para trás e se ver diante de sua mãe vai ao encontro da idéia tratada anteriormente, de Beth carregar uma conotação semelhante àquela atribuída por Nina à sua mãe. Isso porque ambas representam a sombra, o negro, o controle, a impulsão e a força; elementos antes ausentes na garota a assustam, ao mesmo tempo em que a fascinam. Porém, no instante em que sua mãe substitui a imagem sombria de Beth, Nina parece entender definitivamente a figura materna como uma iminente ameaça à sua transformação em curso; então, corre para o seu quarto, tomando a responsabilidade do processo de transformação para si, enquanto sua mãe a chama por apelidos infantis e pergunta o que estaria acontecendo.

Nina entra rapidamente no quarto e coloca o pedaço de pau atrás da porta; nesse instante a bailarina sente uma forte dor nas costas: a metamorfose tem início.

Ao mesmo tempo em que sua mãe começa a chamá-la e pedir para que abra a porta, Nina a manda ir embora e corre para frente do espelho. Nesse momento, a garota percebe o vermelho vivo estampado em seus olhos, mas antes que conseguisse vê-los com atenção, é tomada novamente pela dor em suas costas. Nina se depara com algo vivo se mexendo e furando sua pele e como em um nascimento no qual dor, medo e prazer se misturam: as asas da mulher começam a tomar forma. Porém, dessa vez, ela não tenta conter o movimento de seu corpo, mas vai a favor dele ao puxar um tipo de fiapo de suas costas e colocá-lo na frente de seu rosto: aqui a afiada pena negra é finalmente vista diante dos penetrantes olhos vermelhos de Nina.

Nesse momento o pedaço de pau se quebra e a mãe consegue entrar no quarto em socorro de sua filha, porém, a filha a ser resgatada não existe mais, ela morre no mesmo instante em que uma nova Nina nasce. A jovem expulsa sua mãe do quarto aos berros e agressões sem ser tocada pelos seus apelos; então, de forma impulsiva e inconseqüente, fecha a porta na mão de sua mãe, que fica aos berros do outro lado do corredor. Aqui o negro inconsciente já tomou totalmente o seu lugar, levando embora a “doce menina” arduamente criada, construída e mantida por sua mãe para fazer surgir e dar vazão aos intensos conteúdos até então marginalizados.

Após expulsar o último obstáculo diante da ascensão total de sua sombra, a metamorfose de Nina volta a avançar, dessa vez através de suas pernas que parecem se quebrar, assim como sua psique, assumindo a forma de pernas de um cisne, o Cisne Negro. A rápida mudança, porém, faz com que Nina não consiga manter-se de pé e, após cair e bater a cabeça, fica desacordada no chão.

Em seguida, por um instante antes que o preto volte a reinar, a bailarina da caixinha de músicas entra em foco e apesar de continuar girando, tem sua perna e tronco quebrados, ou seja, a base e o eixo central são destruídos ao mesmo tempo em que isso não a impede de continuar a tocar e girar, exercendo sua função independente da situação. A pequena bailarina, infantil e com roupas rosa, faz alusão direta a Nina e sua transformação; as pernas quebradas tem importante valor simbólico, uma vez que se relacionam com a própria quebra psíquica sofrida pela garota. Sem conseguir alcançar minimamente uma integração, a menina não pode mais vigorar, sendo ferozmente rasgada e despedaçada pela instauração da escuridão total. Ao mesmo tempo, tal quebra não evita que Nina continue sua transformação em direção à libertação Cisne Negro, materializada no espetáculo.

Nina acorda em sua cama, enquanto é acompanhada de perto por sua mãe; essa já não tem mais uma postura de superioridade e um coque perfeito, mas transpira preocupação e aflição. Nesse momento é possível ver a caixinha de música ao lado da cabeceira da cama de Nina: encontra-se aberta e sem tocar mais nenhuma música, evidenciando a bailarina quebrada e seu uso

disfuncional; o foco, porém, vai para seu exterior negro e com ornamentos trabalhados. Pode-se fazer um paralelo entre esse objeto e a bailarina real que, depois de sofrer uma inversão total de opostos, carrega em seu interior a menina quebrada e disfuncional ao mesmo tempo em que exibe beleza e sensualidade adultas, externando seu lado negro.

Ao ver sua filha se mexer, rapidamente a mãe se aproxima e diz delicadamente que estaria tudo bem, pois ela estava por perto; em seguida, completa justificando que colocou as luvas de lã na garota porque ela ficou se arranhando a noite toda. Nesse momento fica claro que, apesar da total transformação vivida por Nina, sua mãe ainda tenta cuidar e manter com a filha o mesmo tipo de relacionamento simbiótico, ambíguo e controlador. A mãe ainda age no sentido de minimizar e tampar os conteúdos latentes em Nina, além de fazê-lo infantilizando a bailarina, que acorda com suas mãos cobertas por luvas rosa e sem dedos- exatamente iguais às feitas para bebês.

Nina levanta a cabeça da cama em busca de seu relógio e diante da ausência do mesmo, pergunta para a mãe que horas seriam. Ao se dar conta de que aquele é o dia de seu espetáculo ela tentar se levantar, porém, é barrada pela mãe que empurra sua cabeça novamente para o travesseiro enquanto diz em voz baixa e carinhosa - do mesmo modo que se fala com uma criança doente - que já ligou para o teatro avisando que ela não iria se apresentar, pois não estava se sentindo bem. Diante do relato de sua mãe, Nina a empurra e levanta-se rapidamente, dizendo ter que ir embora; porém, quando vai abrir a porta, a garota se depara com o sumiço da maçaneta impedindo sua saída.

A mãe se levanta da cama e senta na poltrona do quarto, aparentemente mantendo a calma e sua posição de superioridade, dizendo com uma voz firme que ela irá ficar em casa até se sentir melhor. A figura materna volta a se apresentar de forma ambígua e controladora, o que teria um caráter absoluto a ser respeitado pela filha no início do filme, quando o Cisne Branco ainda reinava em Nina; porém, diante da conquista do Cisne Negro, Nina reage agressivamente perguntando onde estaria a maçaneta, ao mesmo tempo em que a procura. Ao perceber que a mãe teria escondido o objeto em baixo da

almofada da poltrona verde, na qual ela estava sentada, Nina manda que ela saia dali enquanto tenta arrancar à força sua mãe do local. Em uma última tentativa de retomar as posições anteriores, bem estabelecidas e delineadas, a mãe pergunta a Nina o que teria acontecido com sua “doce menina” e, diante desse questionamento, Nina grita respondendo que ela se foi, ao mesmo tempo em que agride fisicamente sua mãe, apertando sua mão machucada na noite precedente. Tal cena evidencia mais uma vez a total inversão de polaridades ocorrida através da transformação de Nina; ela que anteriormente se deixava inibir pelas hostis investidas de sua mãe, travestidas em cuidados amorosos, agora toma a frente em sua vida e usa as mãos e as garras antes contidas e sufocadas, para silenciar as armas de ação de seu agressor - as mãos de sua mãe.

Caída no chão e gritando de dor, a mãe segura as pernas de Nina e pede para que ela fique; no entanto a mulher já não a ouve mais e pela primeira vez mostra-se implacável e rígida, agindo somente em benefício próprio. Nina mostra-se totalmente regida por sua sombra, a qual integra o animus, anteriormente presente apenas em sua mãe. Enquanto pega a maçaneta e abre a porta, Nina manda que a mãe a solte e, diante da alegação feita por essa de que a garota não conseguiria lidar com tudo aquilo, Nina se volta para a mãe dizendo: “Eu não posso? Eu sou a Rainha dos Cisnes. Foi você que nunca conseguiu!”. A fala de Nina ilustra bem sua atual situação psíquica, diante da possibilidade de viver seu outro ser, separando-se e superando a mãe. Enquanto isso, esta permanece presa à unilateralidade monocromática, o que a impediu de ser alguém de fato, de ser a Rainha dos Cisnes.

Aqui, o papel da primeira bailarina pode ser resumido em alguns aspectos básicos: a capacidade de deixar transparecer a emoção, a capacidade de demonstrar dois lados da personalidade, etc.. Porém, a mãe de Nina, assim como pontuado pela garota, não esta e nunca esteve apta para papal de tal importância, uma vez que não se permite conhecer e abrir mão de seu lado negro absoluto para reconhecer-se no calmo e perfeito branco.

No momento seguinte, Nina sai correndo e aparece atravessando o corredor de sua casa, a grande praça com o chafariz no meio da qual a garota se encontrou com Leroy quando ele lhe contou a respeito do acidente de Beth e o corredor de tijolos da companhia, até chegar ao seu camarim. O caminho percorrido pela mulher diz respeito às mudanças por ela vivida e à própria invasão de sua consciência por conteúdos inconscientes. Estes que encontravam uma manifestação praticamente nula quando a bailarina permanecia apenas acorrentada à sua mãe e aprisionada em casa, se fizeram mais presentes após o acidente de Beth que lhe permitiu apoderar-se do lugar da mesma, e finalmente irão tomá-la com toda a força nos grandes corredores, camarins e palco do teatro, nos quais Nina mostrará a si e ao mundo o poder de seu Cisne Negro e as consequências trazidas pela invasão do mesmo.

Ao atravessar o corredor do teatro e chegar ao seu camarim, à bailarina fecha a porta e começa a se arrumar, a despeito das indignadas objeções feitas por Lily, que diz que ela deveria estar doente. Leroy diz a Lily para que ela lhes dê um minuto e entra para conversar com a primeira bailarina perguntando se estaria tudo bem. Nina simplesmente diz que sim e continua a se maquiar, passando seu *pankaque* branco como se nada estivesse acontecendo. O coreógrafo a chama por duas vezes antes de obter uma resposta e então diz a ela que já havia pedido para Lily dançar em seu lugar. Nina, sem se abalar, pergunta a Leroy se ele já havia anunciado a mudança, e diante do silêncio do coreógrafo, questiona-o se ele realmente quer enfrentar outra polêmica depois do que ocorrido com Beth; a bailarina completa afirmando que estaria ali e que iria dançar.

A atitude impositiva e firme de Nina, antes encontrada somente em sua mãe, denuncia a mudança em suas polaridades conscientes e inconscientes; o que antes era exacerbadamente rejeitado emergiu de forma intensa em busca do equilíbrio psíquico e o conteúdo branco que antes reinava é silenciado na imensidão inconsciente. Porém, apesar da posse do negro, a batalha psíquica dentro de Nina não tem fim e a menina/mulher continua a vivê-la de forma externada, intensa e real em suas alucinações.

Diante da nova atitude de Nina, Thomas se aproxima da bailarina dizendo que a única pessoa em seu caminho é ela própria e que aquele seria o momento de se libertar. As palavras do coreógrafo refletem a maneira de se comportar exibida por ele desde o início, de impulsionar Nina em direção ao seu crescimento e amadurecimento independentemente de suas dificuldades. Aqui, no entanto, pela primeira vez tais palavras parecem fazer sentido para Nina, que pode apenas se deixar viver, sem preocupar-se em controlar cada um de seus movimentos ao buscar a perfeição.

A seguinte frase dita por Leroy: “A única pessoa em seu caminho é você”, pode ser entendida no sentido de que a redoma de vidro que protege a frágil menina perfeita e branca, pode ser quebrada somente de dentro para fora, ou seja, é somente a partir da libertação dos conteúdos inconscientes da própria Nina, que sua liberdade, força e intensidade poderão ser alcançadas.

Nesse instante é possível percebermos que a bailarina, regida por sua sombra, não apenas age de forma incisiva e agressiva, mas também se porta de forma sexualizada como uma mulher. Tal fato fica evidente no momento em que Nina, ao observar Leroy falar e se dirigir à porta, demonstra-se quase que hipnotizada pela presença do coreógrafo, exprimindo o sentimento de admiração e desejo sentido por ela, possivelmente, desde o início da relação de ambos. A Nina mulher quer impressioná-lo ao mesmo tempo em que o seduz, e é a partir dessa atitude que o Cisne Negro entrará no palco: destemido e sensual, pronto para expor-se e seduzir o mundo.

5.7 La Grand Coda¹ Final: A última dança dos Cisnes

Nina continua a se arrumar para o espetáculo fazendo não apenas a maquiagem em seu rosto como também em sua pele cobrindo as cicatrizes de suas costas. Aqui, porém, os cortes não são mais tapados a fim de silenciar sua expressão, mas apenas disfarçados buscando uma perfeição diferente, a perfeição corporal em busca da sensualização.

Ao ser chamada para entrar no palco em dez minutos, como Cisne Branco, Nina rapidamente começa a se arrumar e, no instante que se senta e tira seu sapato para colocar a meia calça, a bailarina percebe algo estranho ocorrendo com seus dedos dos pés, que parecem estar grudados uns nos outros. Nina puxa seus dedos e, claramente expressando dor, consegue separá-los. Porém, ao ver seu outro pé, é tarde demais, seus dedos encontram-se totalmente grudados como os pés de um Cisne.

A metamorfose mais uma vez se manifesta, indicando o caminho sem volta vivido por Nina, na conquista do direito de viver seu Cisne Negro. Aqui a jornada para o palco tem início, esta que irá selar de uma vez por todas o destino do psiquismo de Nina.

Após estar caracterizada com maquiagem e figurinos de Odette, o Cisne Branco, Nina vai em direção ao palco, mas ao invés de se colocar em sua coxia, olha a platéia através de um pequeno buraco. Em seguida a garota faz uma cara de assustada, evidenciando que o seu processo de transformação no Cisne Branco não foi algo que ocorreu apenas externamente, mas que sua consciência volta a ser tomada pela antiga persona. No entanto, nesse momento é possível pensarmos em uma tentativa da psique de Nina de adaptar-se à realidade, buscando a possibilidade de representação da perfeição branca no palco.

¹ Encerramento do ballet clássico, no qual todos os personagens principais aparecem novamente.

O fato de a caracterização externa de Nina se traduzir também em sua personalidade, trás a idéia da fragilidade e fragmentação extrema pela qual ela passa. A bailarina parece não ter uma totalidade psíquica, o que demonstra claramente que seu processo de individuação não pôde ser completo, mas sim fragmentos de sua personalidade que atingem sua consciência de forma descontrolada e até mesmo autônoma- marcando assim o comprometimento de sua saúde mental.

Aqui algum ínfimo sinal de plasticidade é evidenciado, sugerindo a idéia de que, apesar de extrema e desorganizadora, a transformação de Nina foi realmente necessária e, mais que isso, se apresenta aqui a única possibilidade para que a bailarina possa viver e seguir o seu caminho, mesmo que essa liberdade não dure por muito tempo. Porém, é importante destacar que a mudança, caracterizada pela tomada da bailarina por seu lado negro, não significa que de fato houve um grande avanço no processo de individuação; isso porque, apesar de haver a manifestação de seu inconsciente, esta ocorre de forma desorganizada, sem que haja assimilação e tampouco integração destes conteúdos à consciência. Nesse caso, a tentativa de reprimir tudo aquilo trazido pelo inconsciente não apenas impossibilita o processo de individuação, quanto leva à doença mental. Como dito por Jung (1998):

“A loucura é a possessão por um conteúdo inconsciente que, como tal, não é assimilado pela consciência, nem poderia sê-lo, uma vez que nega tal tipo de conteúdo” (p. 50).

Enquanto olhava para o palco com uma expressão de medo, um homem, possivelmente produtor, chama a bailarina e indica a ela o lugar onde ela deveria estar, Nina corre para a sua posição chegando bem a tempo de sua primeira entrada. Aqui a bailarina se mostra um pouco desorientada, como se fosse preciso que alguém lhe indicasse o caminho para que ela pudesse sair do lugar. Tais aspectos condizem com características encontradas anteriormente na persona infantilizada, insegura e sem autonomia da garota, que se pautava sempre na aprovação de uma figura externa para permitir-se qualquer movimento.

Com o início da música do Cisne Branco, Nina entra no palco, onde é recebida pelo público com aplausos. Enquanto a bailarina dança, a expressão

de medo e insegurança transparece em seu rosto e seus movimentos extremamente controlados, mostrando claramente a instauração do Cisne Branco. Aqui há novamente um foco nos pés de Nina, evidenciando mais do que nunca a pequena área de contato da garota com o chão, que pode ser pensada no sentido de sua precária relação com a realidade.

Durante a performance da bailarina como o Cisne Branco, apesar da óbvia predominância de sua persona e silenciamento da sombra, pode-se perceber durante alguns poucos instantes, no momento em que Odette se encontra com o príncipe pela primeira vez, marcas das cicatrizes nas costas da garota - estas que persistem a despeito de terem sido maquiadas e que, pela primeira vez são expostas pela Nina branca.

O cenário utilizado nesse primeiro momento do espetáculo é mostrado logo no início da atuação de Nina e se estende durante toda a sua atuação como o Cisne Branco. É formado pelo fundo preto, alguns painéis representando árvores em branco e uma grande lua cheia: todos elementos que representam a noite.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), a noite é o momento de formação das conspirações, que irão se mostrar durante o dia; ela seria, portanto, o instante no qual os aspectos negros e obscuros estariam em suspensão se constituindo para o ataque final. Os autores completam ainda dizendo: "(...) entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, *as idéias negras*." (p. 640). Nesse sentido, podemos pensar na noite como o inconsciente de Nina que, após ser abandonado novamente por ela para a representação do Cisne Branco, permanece ao redor da bailarina a englobando e envolvendo. Aqui Nina já não tem mais alternativas para lutar contra a força de seu lado negro, pois não se pode fugir da noite e tampouco se esconder do inconsciente.

Além da noite, o aspecto central representado no cenário é a imensa lua cheia, que a partir de seu brilho, atrai a atenção diante do entorno negro. Chevalier e Gheerbrant (1990), falam da lua como um astro que:

"Simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o

sonho, a receptividade, a mulher e tudo o que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel refletor da luz solar” (p. 564).

Nesse sentido, pode-se pensar a lua branca como equivalente a idéia da persona de Nina, ou seja, a menina regida apenas pela anima que exprime principalmente dependência e compaixão, ao mesmo tempo em que simboliza uma instância transitória e fecunda e, portanto, traz consigo a necessidade da mudança. A lua seria a passagem da morte para a vida e, tratando-se de Nina, simboliza a sua transformação ao ver seu corpo, anteriormente morto e sem sentido, atingir a força do sol, símbolo masculino do animus.

Após adentrar a coxia, Nina cruza com algumas bailarinas entrando no palco e, então, a garota ouve risadas altas e perturbadoras, dando a impressão de que alguém estaria rindo dela. Nesse momento fica claro que, apesar do momentâneo retorno do branco à consciência de Nina, sua sombra ainda a estaria acompanhando de perto, não se permitindo calar jamais.

Nina permanece na coxia olhando para as bailarinas quando avista Leroy olhando-a do outro lado do palco; ele faz um sinal de aprovação para a jovem, que retribui com um leve aceno de cabeça. Em seguida, Nina avista o príncipe se dirigindo para a primeira coxia e encontrando-se com Lily que, rindo, aproxima-se do homem e passa a mão nele, exacerbando seu caráter altamente sexual e descontraído, presente também na sombra de Nina, que se encontra novamente reprimida.

Diante do encontro com seu outro lado, proporcionado pela ação de Lily, Nina mostra-se claramente perturbada e com medo ao correr para longe do palco tentando se acalmar. No entanto, a bailarina novamente se assusta ao ser cumprimentada por um bailarino, que passa ao seu lado vestido com o figurino do feiticeiro Rothbar como o pássaro negro de seus sonhos. Tal encontro aproxima novamente a garota de seu lado negro que, ameaçador, porém sempre presente quando Nina está consciente e guiada por sua persona. Aqui novamente temos um indício da interrupção do processo de individuação da bailarina: a integração dos conteúdos conscientes e inconscientes ainda é impossível para ela que, ao viver um de seus lados, percebe o outro apenas como externo a si mesma, seja ao se deparar com Lily

exercendo sua sexualidade ou mesmo com o personagem do feiticeiro Rothbar.

Nina é chamada por um produtor para que se posicione para sua próxima entrada. Ao voltar para o palco, o Cisne Branco e o príncipe se encontram novamente, no momento em que o segundo levanta Nina para o alto e tem de sustentá-la enquanto gira com a bailarina em seus braços. Porém, enquanto a bailarina está suspensa pelo príncipe, ela avista Lily dançando, momento no qual sua visão parece ficar confusa e embaralhada, assim como sua própria psique. A visão de Lily dançando parece traduzir-se em um novo sinal da manifestação de sua sombra, fato que se concretiza no instante em que Nina consegue novamente focar sua visão e se depara consigo mesma dançando e a encarando. Nesse instante a garota cai dos braços do bailarino: aqui o branco, representando a pureza, a inocência e o consciente, já não consegue mais se sustentar.

Nina encontra-se totalmente exposta e sem reação, olhando para a frente sem saber o que fazer; até que novamente alguém lhe mostre o caminho. O bailarino pega a garota do chão e, mostrando-se muito irritado, retoma a dança na qual Cisne Branco e príncipe voltam a se encontrar, até o momento em que Rothbar entra em cena levando embora a jovem bailarina. A persona, antes perfeita, já não encontra mais seu lugar em Nina e nesse instante é levada pelo demônio negro para fora do palco enquanto a bailarina chora diante de sua falha.

Após as cortinas se fecharem Leroy entra no palco extremamente irritado, gritando com Nina e o bailarino ao perguntar o que teria acontecido. Diante da súplica da garota, dizendo que não tinha sido sua culpa, o coreógrafo passa por ela falando do desastre que teria acontecido e que não sabe como pode confiar neles, bailarinos. Nesse momento a bailarina recusa-se a tomar responsabilidade por seus atos, característica representativa de seu lado branco e infantil.

Nina, arrasada, corre chorando para seu camarim e ao entrar e fechar a porta, assusta-se ao ouvir uma voz falando dizendo a respeito do difícil início da garota. A bailarina olha para dentro do quarto e se depara com Lily, vestida

com o figurino de Cisne Negro e se maquiando diante de seu espelho. Nina tenta se impor e diz para que a mulher saia de seu camarim. Lily, porém, continua sua fala, dizendo-se preocupada com o fato de Nina não estar bem para dançar o próximo ato. Aqui vemos diretamente as costas de Lily e enxergamos seu rosto apenas através do reflexo no espelho; mesmo recurso utilizado nos instantes nos quais Nina se depara com seu outro lado apenas a partir de seu reflexo. Isso muda no momento em que Lily completa sua fala perguntando: “o que você acha de eu dançar o Cisne Negro para você?”, instante no qual o rosto da bailarina dá lugar às feições da sombra de Nina, ela própria.

É então que Nina, ainda vestida de Cisne Branco, grita para que a outra bailarina a deixe em paz, enquanto a empurra para trás, contra o espelho, que se quebra em inúmeros pedaços. O espelho, desde o início do filme, teve papel crucial ao minimamente colocar Nina frente seu outro lado; o reflexo da garota apareceu por muito tempo como uma- e praticamente única- alternativa de manifestação de sua psique. Portanto, sua quebra torna-se extremamente significativa no sentido que evidencia o quão insuportável e destrutivo é para Nina esse encontro com seu outro lado; fato evidenciado concretamente na briga entre branco e preto, Nina e Lily, consciente e inconsciente.

A quebra do espelho representa também, a quebra definitiva das personalidades de Nina, essas que representariam sua realidade e desejos inconscientes, possíveis de serem vistos juntos apenas através de seu reflexo. Porém, como citado por Correia (2011): “(...) no caso da esquizofrenia a dissociação da consciência não é apenas muito séria, mas, freqüentemente irreversível, tal como um espelho que foi quebrado.” (p. 149). De fato, nesse momento o espelho da consciência se desfaz virando apenas pedaços soltos, deixando Nina totalmente desintegrada e dissociada; aqui o complexo do Ego perde totalmente sua importante função norteadora, misturando-se a muitos outros pedaços possíveis, sejam eles inofensivos ou totalmente letais.

Após o impacto com o espelho, o Cisne Negro fica caído no chão desmaiado, enquanto Nina como o Cisne Branco, aparece sentada em cima dela própria, sem saber o que fazer. É então que a bailarina, antes

desacordada, abre os olhos e rapidamente agarra o pescoço de Nina, tentando enforcá-la enquanto diz que seria a sua vez. Nesse momento a batalha entre consciente (branco) e inconsciente (negro) se faz mais real do que nunca; o segundo, representado ainda como externo a Nina, busca reprimir e até mesmo matar seu lado branco em uma tentativa de recobrar o poder e manifestar-se livremente.

E é a partir da instauração dessa batalha que o avanço da metamorfose da bailarina acontece: o lado negro, que até então apresentava-se como possível apenas quando ameaçador e externo a Nina, agora é incorporado pela bailarina no momento em que seu pescoço toma a forma do pescoço de um cisne. Então, Nina pega um pedaço de vidro quebrado e o enfia no ventre da mulher deitada no chão, enquanto fala com raiva e com seus olhos injetados de sangue e ódio: “é a minha vez!”: a vez do Cisne Negro.

Nesse momento se torna importante considerar o sentido do ferimento feito no ventre da mulher; este carrega a simbologia do materno ambíguo, que é ao mesmo tempo protetor e devorador e um dominador cruel que oferece refúgio (Chevalier e Gheerbrant, 1990). O ventre é imprescindível para que haja a vida, porém, ele permite o desenvolvimento do feto apenas até certo ponto; depois disso o crescimento dentro do ventre torna-se inviável, restando para o bebe lutar por sua saída em uma tentativa de sobreviver, ou permanecer na simbiose com a certeza da morte.

Ao pensarmos na mãe de Nina, figura materna representativa do ventre, a duplicidade do amor e ferocidade se faz mais evidente do que nunca. Nesse sentido a mãe age exatamente como um ventre que nutre e possibilita o desenvolvimento incompleto de um feto, mas não permite que este saia e cresça diante do mundo, condenando-o à morte ou à difícil luta por seu nascimento e libertação. Aparentemente, o conflito máximo de Nina, desencadeante de sua psicose, deve-se ao fato de que, enquanto a consciência da jovem aceita sua lenta morte simbiótica, o inconsciente da bailarina fervilha, ansiando e se dirigindo para a difícil batalha que poderá libertá-lo. Tendo isso em vista, no momento descrito na cena acima, Nina faz

uma clara escolha por viver o Cisne Negro, porém, para isso a morte do ventre torna-se necessária e mais que isso, inevitável.

No instante seguinte, quando Nina vê Lily cuspidando sangue e caindo morta no chão, Nina se dá conta do ocorrido e, novamente com olhos brancos e desespero no rosto, chora sem saber o que fazer. É então que a bailarina ouve alguém batendo em sua porta avisando que ela deveria estar pronta para dançar o Cisne Negro em cinco minutos; a branca jovem puxa o corpo de Lily para o banheiro e ainda totalmente desestruturada respira fundo como se estivesse controlando seu choro.

O local escolhido por Nina para esconder o corpo de Lily, um banheiro, pode ser pensado como o único lugar no qual as impurezas próprias do nosso corpo podem ser liberadas com um consentimento social, para depois serem levadas para fora de casa. Nesse sentido, a bailarina tenta depositar tudo aquilo que não lhe serve mais e não tem mais lugar em seu corpo, ou seja, sua própria projeção. No instante em que Nina consegue viver o Cisne Negro de forma intensa, a projeção inconsciente representada por Lily perde o sentido de existir; a bailarina, portanto, carrega o corpo de Lily juntamente com grande parte de seu “lixo psíquico” (pedaços do espelho quebrado) jogando-os dentro do banheiro. Isso é feito, aparentemente, na esperança da bailarina de simplesmente livrar-se dos seus restos ou mesmo ignorá-los- como vinha fazendo anteriormente com sua sombra- sem saber, porém, que os lixos encontrariam uma forma de se mostrarem, transbordando o concreto e se firmando na psique de Nina.

À medida que Nina respira, acalmando-se, o Cisne Negro externamente morto é absorvido e incorporado pela bailarina que, juntamente com o início da música de Odille, olha para frente com sangue nos olhos e a sombra instaurada em sua psique.

Sua primeira entrada no palco como o Cisne Negro tem início com um cenário semelhante a um calabouço; as portas do mesmo se abrem até que o Cisne Negro e o feiticeiro possam tomar seu lugar à frente. O mesmo paralelo pode ser feito com a psique da bailarina que, durante seu processo de libertação, viu-se obrigada a abrir e tirar de sua frente todas as barreiras que

prendiam sua sombra, a fim de que seu lado sedutor, perigoso e impetuoso pudesse ter vazão.

Nina dança o Cisne Negro com precisão, exteriorizando todo o perigo e intensidade de seus impulsos. Após dançar com Rothbar, o Cisne Negro é apresentado para o príncipe como sendo sua irmã gêmea boa, o seduzindo e enganando. Ao sair do palco, Nina recebe o sinal de aprovação do bailarino e os grandes aplausos da platéia. Nesse instante a bailarina tira o pequeno véu negro que cobria o seu rosto e anda para a outra coxia como se estivesse sentindo tudo o que antes estava reprimido em seu inconsciente e, mais que isso, Nina comporta-se demonstrando ter prazer em viver regida por sua nova dinâmica.

Ao ouvir o início da música da Coda final de Odille, ouvimos também alguns barulhos que se assemelham a algo se mexendo, nascendo ou até mesmo rasgando a pele de Nina; mostrando ao mesmo tempo a possibilidade e a possível culpa trazida por esta. É então que Nina, olhando para seus braços, percebe que mais uma vez a transformação toma conta de si, porém, nesse momento a mulher não se assusta, mas demonstra sentir-se incrivelmente satisfeita e completa. Aqui a bailarina entra novamente no palco para o grande final do Cisne Negro e, enquanto executa os perfeitos movimentos de giro, suas asas e penas começam a crescer em seu corpo, tomando-a por inteiro: a metamorfose está completa.

Ao terminar sua variação, a filmagem passa de extremamente próxima da bailarina para o fundo do teatro, nos possibilitando ver tanto o palco inteiro como também a platéia, que se levanta para aplaudir a bailarina. Nina está parada em sua pose final, novamente com um aspecto humano, quando no fundo do palco são mostrados seus reflexos na forma de sombras, ambas com asas, assim como as adquiridas durante sua metamorfose. A manifestação de sua sombra, anteriormente tida como impossível e inalcançável, se materializa nesse momento, no qual o pássaro e as asas até então contidas e aparadas são expostas pelas sombras na parede. Aqui pode-se pensar que a sombra só é possível quando há claridade, ou seja, a sombra precisa da luz para se

manifestar. Estas indicam a retomada total dos aspectos inconscientes de Nina, que agora mostram-se como absolutos em toda sua dinâmica psíquica.

A mulher agradece ao público, claramente vivendo esse momento com muito prazer, quando entra na coxia e, antes mesmo que pudesse receber elogios de Leroy, ela o beija com anseio; finalmente inverte os papéis anteriormente estabelecidos e é capaz de ela própria seduzir o coreógrafo, que se mostra feliz e ao mesmo tempo envergonhado. Aqui há a libertação dos impulsos agressivos e eróticos de Nina, habitualmente interditados, não somente por sua mãe, mas também pela própria sociedade ainda nos dias atuais.

Nina desce para o seu camarim enquanto cruza com outras bailarinas, porém aqui ela parece não se importar mais com as risadas e tampouco os olhares: a mulher exala segurança, sem se pautar a todo instante na aprovação externa.

Ao chegar à porta de seu camarim, Nina olha para os lados certificando-se de que ninguém estaria por perto; então ela entra e, ao se deparar com o vidro quebrado e o sangue saindo por debaixo da porta do banheiro, a bailarina pega uma toalha e a coloca no chão, em uma tentativa de esconder o sangue que escorria. Então, Nina coloca-se em frente ao espelho e começa a se arrumar para o último ato.

Aqui o crime cometido por Nina impõe-se diante dela ao escapar pelas frestas da porta, esse que pode ser pensado como o conflito e sofrimento que invadem e inundam a garota, não se importando com o fato da porta da consciência já ter sido fechada. E diante de tal afronta, a única reação de Nina parece ser a de colocar uma toalha no sangue, ou seja, estancar mais uma vez todo o seu sofrimento na esperança de que ele simplesmente mantenha-se ignorado ou mesmo desapareça.

Porém, uma vez derramado o sangue não pode mais ser contido e tampouco esquecido, pois ele vem denunciar não apenas o sofrimento, mas também, o sacrifício inevitável da consciência e perfeição “branca”, que teve de ocorrer para que a transformação, um ganho, ocorresse. Tal mudança é

sentida como tão incompatível para Nina que é apenas através de uma morte - seja ela simbólica ou concreta - que o Cisne Negro consegue emergir por inteiro. Essa morte que diz respeito tanto a Nina branca e infantil, mas também à sua própria mãe voraz e controladora que se vão juntamente com o sangue que escorre do ventre levando a vida de ambas embora.

Já caracterizada novamente como o Cisne Branco, enquanto terminava sua maquiagem, Nina ouve batidas na porta e, para sua surpresa, ao abri-la Lily estava do outro lado, vestida de branco e pronta para parabenizar a bailarina por sua performance. Aqui o confronto com a realidade bate à porta de Nina, jogando-a ferozmente dentro de sua loucura enquanto denuncia o choque entre seus conteúdos internos, projetados no exterior e a realidade. É apenas nesse instante que começa a ficar claro para a bailarina que, para a emergência do Cisne Negro, não bastaria apenas que ela matasse a projeção de sua sombra- Lily- mas que, de fato, o único sacrifício possível teria de ser dela própria, da incompleta e infantil Nina, o Cisne Branco.

Assustada e paralisada, Nina fecha a porta do camarim e, ao verificar que o vidro do espelho estava realmente quebrado, dirige-se para o banheiro. Para sua surpresa, após puxar a toalha, a bailarina encontra o chão limpo e, ao abrir a porta, depara-se com o banheiro vazio. A sujeira denunciadora de seus atos não pode mais ser vista externamente, mas passa aqui a ser sentida pela bailarina, novamente levada pelo Cisne Branco, na forma de culpa.

Sua sombra projetada morta anteriormente não está mais ao seu alcance, obrigando Nina a se deparar consigo e seus próprios conteúdos sombrios e obscuros. Aqui a bailarina encontra-se totalmente exposta e mais uma vez vulnerável, não podendo mais contar com a rigidez característica de sua persona para se defender de sentir e sofrer; sofrimento que permeia a jovem desde o início de sua história, mas apenas agora para de ser mascarado e, pelo contrário, se escancara diante do corpo e da mente da jovem.

Confusa e sem entender o que havia ocorrido, Nina sai do banheiro e, após alguns segundos, olha para si encontrando um corte fundo que parece pulsar e ganhar vida junto com sua respiração. Chorando incontrolavelmente a bailarina tira o pedaço de vidro de dentro de seu corpo; esse é trazido para

próximo de seu rosto para ser olhado mais de perto - mesmo gesto feito quando Nina tira a pena preta de suas costas - porém, aqui o foco não recai sobre o vidro, mas sim no rosto de Nina e seus olhos que não se encontram mais vermelhos por estarem tomados pelo sangue e pela raiva, mas sim pelo choro desesperado.

A necessidade de que haja o ferimento e morte do Cisne Branco para que o Cisne Negro possa emergir, evidencia claramente a interrupção no processo de individuação de Nina, pois apesar de ela já ter se deparado concretamente com seu lado negro, não ocorre nenhuma reorganização psíquica necessária para que haja um verdadeiro conhecimento deste. Nina vê e vive as manifestações de seu inconsciente, porém, não integra seus conteúdos e tampouco consegue aproximar os opostos presentes em sua sombra e persona.

O pedaço de vidro que se encontrava cravado no interior do corpo da jovem, faz parte do grande espelho anteriormente presente em seu camarim, esse que se quebra juntamente com sua consciência. A psique de Nina, completamente dissociada, evidencia todo o seu potencial destrutivo, construído ao longo dos anos de repressão e rigidez, através dos pedaços de vidro quebrados; esses que passaram de refletores, em uma tentativa de unir sombra e persona, para destruidores, na medida em que se tornam armas afiadas a partir da libertação desenfreada da agressividade da bailarina.

Aqui pode-se pensar em todo o conteúdo que estava reprimido na sombra inconsciente de Nina, que quanto menos encontrava uma forma de manifestação consciente, mais enchia-se de espinhos pontiagudos na desesperada tentativa de rasgar a couraça emocional da persona. E é apenas a partir da quebra da psique e declínio do Ego que o lado negro pode se estabelecer, porém, sua posição estaria assegurada somente diante de um único fato: a morte à consciência branca e tudo o que ela representa.

E é diante disso que justamente o centro do branco perfeito, rígido e obediente - o ventre - é aquele que traz o sinal da perda da batalha contra a sombra. A barriga ferida marca a negação do Cisne Negro diante do controle exercido pela mãe perante a menina Nina, que sem conseguir crescer e se

desenvolver em contato com o mundo exterior permanecia como um feto, indo apenas até onde o cordão umbilical lhe permitia. Porém, uma vez rasgado o cordão e dilacerado o ventre estes não podem mais ser reparados e a volta para a posição anterior é totalmente insustentável levando, portanto à própria morte do feto que ali habitava. Nina se depara pela primeira vez com uma realidade sem volta advinda de suas próprias ações, obrigando-a a se responsabilizar e encarar todas as conseqüências advindas disso.

É interessante refletir que a bailarina só começa a sentir a dor do corte quando tenta tirar o pedaço de vidro de dentro do seu corpo; isso pode ser pensado no sentido de que apesar de o ferimento estar exposto e aberto, o pequeno recorte da personalidade anterior de Nina ainda permanecia dentro dela estancando o sangue e impedindo sua dor. Porém, é no instante em que esse último fragmento é retirado que o tamponamento de suas emoções, aflições e sofrimentos tem fim, os sentimentos da jovem encontram vazão por sua grande ruptura da persona e transbordam os olhos de Nina na forma de tristes lágrimas.

Ainda entorpecida, Nina dirige-se para frente do espelho e senta em sua cadeira voltando a passar o *pankaque* branco em seu rosto. Aqui, conforme a garota assume novamente a forma do Cisne Branco, seu choro cessa e dá lugar a um certo riso e até mesmo alívio, pois pela primeira vez sabe o que deve fazer. Nina experimentou e viveu seu sonho, alcançando tudo aquilo a que aspirava; porém, o Cisne Negro roubou seu amor, deixando-a com o coração partido; uma ferida aberta que não pode mais ser fechada, havendo apenas um caminho para acabar com sua dor. Esse amor que, ao invés de gerar frutos e possibilidades, gera sua própria morte.

De volta para o palco, a bailarina tem sua dança final e após subir a grande montanha negra, amparada pela luz do sol que impiedosamente denuncia as atrocidades ocorridas durante a noite, Nina olha para Rothbar, o príncipe e sua mãe na platéia - todos vestidos de preto representando a sombra que novamente encontra-se externa à jovem. E diante de todos, seu corte fica maior e o sangue escorre por seu corpo até que Nina, sofrendo, porém sem hesitar, pula e parece finalmente ser inundada por um sentimento

de paz ao mesmo tempo em que sua vida se esvai e escorre através de seu corte aberto.

Nesse momento a bailarina encara por uma última vez todo o seu percurso vivido até então, no qual: o monstro impiedoso- seu inconsciente negro- aparece inicialmente em seus sonhos alertando-a de sua desordem interna; em seguida o príncipe toma seu lugar na história na pele de Leroy que a todo o instante instiga e força Nina na direção do encontro com sua sombra; e por fim, Nina avista sua mãe na platéia, chorando enquanto é obrigada a encarar a autonomia e conquista de sua filha. O último e importante olhar de Nina lançado à sua mãe carrega não apenas a impossibilidade da mesma de voltar a ser a filha perfeita, mas também a culpa advinda disso. E é essa culpa que servirá de disparadora para que o sangue de sua ferida comece a jorrar, evidenciando o insaciável paradoxo entre a vida que apenas é possível de nascer diante da morte e renúncia da Nina vigente até então.

Ao pousar no colchão, dando fim ao último vôo do Cisne Branco, Nina recebe os aplausos de toda a platéia e das bailarinas que se aproximam dela. Juntamente com elas Leroy chega, transbordando em alegria enquanto diz: “minha princesinha, eu sempre soube que tinha isso dentro de você”; porém, ao se distanciar de Nina e chamá-la para receber agradecer, todos se deparam com o sangue e a vida, escorrendo pela barriga da bailarina: denuncia o fim da batalha entre o branco - rígido e insensível - contra o negro – impulsivo, sexual e corporal - na qual o segundo impõe seu movimento final ao transbordar o corpo de Nina na forma viva e vermelha do sangue.

Desnortado, Leroy grita para que alguém vá chamar ajuda e, em seguida, se volta para a bailarina perguntando a ela o que ela teria feito, então Nina responde: “eu senti, perfeito... eu fui perfeita”; voltando novamente a tratar de sua incessante busca pela perfeição. Porém, é importante considerarmos que inicialmente a perfeição buscada por Nina era unicamente a perfeição branca absoluta, na qual reinava a dedicação, sacrifício e, sobretudo, o controle; no entanto, os momentos finais da bailarina tornam possíveis outras perfeições até então ignoradas. Essas dizem respeito a tudo aquilo vindo de

dentro, ou seja, a perfeição inerente ao real e impulsivo, possíveis somente diante do deixar-se levar.

Aqui a fala de Nina marca o final de seu conturbado e intenso ciclo, cujo papel de Rainha dos Cisnes permitiu que ocorresse. A polaridade inicial da bailarina, o Cisne Branco - infantil, desamparado e totalmente regido pela anima - instaura-se com força graças às intervenções de sua mãe repressora, evidenciando, portanto um desenvolvimento interrompido, no qual a individuação não consegue ser colocada em movimento, permanecendo, portanto tão rígida quanto a persona de Nina. Porém, é importante pensar que quanto mais polarizado fica um aspecto da psique, com mais força seu outro lado irá se manifestar e é diante dessa lógica que o Cisne Negro ordena seu espaço, impondo-se drástica e dramaticamente. Isso torna-se possível apenas diante do envolvimento de terceiros que tiram Nina da exclusividade simbiótica e é através do envolvente coreógrafo apresentando-a à liberdade, e da controversa bailarina Lily, personificando e escancarando para Nina tudo aquilo presente em sua sombra, que o lado branco desaparece, dando lugar ao seu outro extremo.

O processo de individuação é assim interrompido pelas dificuldades de integração das polaridades, este que insinua-se no momento final sem, no entanto, realizar-se, dando lugar à doença mental. Nina não pode mais esquecer sua insaciável sombra, principalmente a partir da perda de controle de sua psique; esta que ao não conseguir mais suportar as guerras e conflitos internos se quebra, abrindo espaço para a iminente manifestação da esquizofrenia. O complexo de Ego, antes com grande força, agora já não tem mais soberania sobre nenhum outro, misturando-se a eles em alternados capítulos conscientes e inconscientes que mostram claramente a enorme dissociação psíquica de Nina.

Após a última fala de Nina, a cor branca vai tomando toda a tela até tornar-se absoluta novamente, como se escapasse e se esvaísse de dentro da psique para o ar, exatamente do mesmo modo que a vida da bailarina. E é juntamente com a última retomada do branco que a platéia aclama por Nina, o

mundo que pela primeira vez consegue vê-la e finalmente pode aplaudir sua linda tragédia.

6. Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo principal analisar o filme O Cisne Negro no que concernem questões relativas à sombra e a persona vividas pela personagem principal: Nina. E foi diante dessas bruscas mudanças e transições observadas através do comportamento da bailarina que seu processo de individuação foi, também, considerado.

A persona é algo inerente a todos nós e tem um importante caráter adaptativo, porém, em Nina essa instância mostrou-se absoluta e rígida, evidenciando seu desenvolvimento interrompido. A menina claramente não consegue encarar o mundo de forma direta, pois esse traz conteúdos “proibidos”- como a imperfeição e a sexualidade- que seu Ego frágil não consegue suportar. O desenvolvimento do Ego de Nina deve-se principalmente ao fato de ela não conseguir se guiar e viver a partir de conteúdos e questões próprias, pois está extremamente atravessada pelas questões da mãe.

O relacionamento simbiótico entre a personagem principal e sua mãe se apresenta como o grande delineador de sua condição frágil e cindida, isso porque os comportamentos ambíguos da mãe, que variam entre o ódio e super proteção, se traduzem em Nina em uma ansiedade sem tamanho em busca de uma perfeição inalcançável, no sentido de realizar o que a mãe sente ter “abortado” em si, por causa da gestação da filha. A mãe restringe seus afetos a coisas muito específicas, como por exemplo o momento no qual Nina conseguiu o papel, além de manifestá-los de forma imprópria ou exagerada. Tal fato surte extremo efeito em Nina, que tem suas potencialidades e capacidades de sentir e gostar cerceadas.

A simbiose cumpre um papel determinante na rigidez de ambas as personagens, isso porque qualquer mudança realizada ou sofrida por uma afeta diretamente a outra. Daí a assiduidade da mãe em garantir que Nina permanecesse em sua posição branca, infantil e frágil, como um perfeito Cisne Branco; pois o outro lado negro e impositivo já estaria arraigado nessa mãe, sendo, portanto exclusivo dela. Porém, a perfeição parcial não basta para a psique de Nina que passa a manifestar-se corporalmente e através de seus sonhos em uma tentativa de se fazer ouvir.

Todos os personagens importantes retratados no filme - a mãe, Verônica, Lily, Leroy e Beth- aparecem nitidamente como oposições completas à figura perfeita e branca de Nina, cada um exacerbando um ou mais dos seguintes pontos inacessíveis à persona da garota: a ambigüidade, imprevisibilidade, impulsividade, agressividade, sexualidade, dentre outros. No entanto, a forma como estes manifestam seus atributos presentes na sombra de Nina, são determinantes na manutenção de sua rígida persona ou na libertação de seu outro lado.

É apenas a partir da interferência dos personagens Leroy e Lily, que Nina é levada a deixar sua condição pré estabelecida para se chocar com seu outro lado ignorado, porém jamais silenciado. A sombra da bailarina passa a se colidir com sua persona arduamente construída, graças às ações ameaçadoras, porém prazerosas e convidativas realizadas por ambos os personagens mencionados.

Porém, com o desenrolar da história, Nina passa a se identificar demasiadamente com a figura de Lily, que torna-se, portanto, insuportável e extremamente ameaçadora. Lily é vista como a própria sombra de Nina, como se fosse uma extensão da mesma, tomando a posição da Irma gêmea má de Odette: o Cisne Negro. E essa atribuição pode ser modificada apenas após o assassinato simbólico de Lily, permitindo à Nina a retirada e posse de tudo aquilo representado pela mulher.

Por outro lado, Leroy, única figura masculina de referência para Nina, é visto por ela inicialmente com grande admiração; sendo que a única forma encontrada por Nina para conseguir a atenção do coreógrafo foi por meio de sua dedicação à dança. Porém, a partir da tomada de sua sombra e instauração do Cisne Negro, Nina permite-se sentir algo mais, dando vazão ao seu desejo concretizado no final do filme, quando finalmente a bailarina consegue ocupar o lugar de mulher sensual e sexual diante de Thomas.

O coreógrafo tem uma função de extrema importância no processo de individuação de Nina, pois desde o início se coloca em uma posição de desmontar a imagem de perfeição por ela idealizada. Portanto, pode-se pensar em Leroy como a pessoa que atua como o desencadeante da crise da bailarina, obrigando-a a sair de seu lugar de conforto para encarar seu próprio mundo e aquele que a cerca.

No entanto a crise sempre tem dois lados, o que diz respeito às possibilidades bem como à iminência da desestruturação e destruição; no caso de Nina, seu colapso se instaurou a partir da necessidade de se confrontar com sua sombra e como as demais crises têm também seus opostos.

Tratando-se das possibilidades, a bailarina consegue finalmente viver sua sombra e portar-se como uma mulher, além de passar a considerar seu corpo como fonte de prazer e sentimento e não mais como uma máquina ou a concretização de sua imperfeição. Já ao pensarmos nas conseqüências dessas mudanças, é importante trazer a necessidade de Nina de lidar com sua própria imperfeição e a culpa advinda de sua desobediência e desordem, fatores decisivos na impossibilidade de integração da psique da garota que sofre a morte de seu Ego diante da impossibilidade de suportar sua condição total.

Tal fato é mostrado principalmente a partir das últimas falas ditas por Nina, de que ela teria sido perfeita, pois apesar de todas as mudanças e dramas vividos pela bailarina no final tudo parece ter sido válido ao se resumir à perfeição. Essa que foi possível somente a partir da invasão da sombra, pois Nina em toda sua rigidez, é capaz de representar papéis, mas vive o Cisne Branco e o Cisne Negro apenas quando se torna os próprios personagens.

O processo de individuação ocorre quando há um aprofundamento, conhecimento e integração de conteúdos anteriormente inconscientes. Nesse sentido é possível afirmar que Nina realmente viveu e foi obrigada a deparar-se com sua sombra e aspectos inconscientes, porém, é importante ressaltar que aparentemente não houve integração destes conteúdos, principalmente devido ao Ego frágil e rígido que não estava pronto para suportar o que viveu. Portanto, conclui-se que o processo de individuação da bailarina mostrou-se interrompido, uma vez que não houve um real conhecimento dos conteúdos inconscientes e tampouco uma reorganização psíquica que possibilitasse a assimilação e integração dos opostos consciência e inconsciente.

No entanto, se imaginássemos livremente o decorrer do filme como um recorte temporal, e se concretamente a bailarina não tivesse morrido, ainda poderia haver alguma possibilidade para que a integração de fato acontecesse. Isso se tornaria mais viável diante de alguma intervenção psiquiátrica e/ou psicológica, se fazendo presente a importância do processo terapêutico no conhecimento da sombra e desenvolvimento das potencialidades do Ego.

O presente trabalho suscitou em mim interesses, como por exemplo, qual seria importância da atuação do psicólogo junto a atletas e bailarinos, que encontram-se constantemente sob pressão e são diariamente estimulados a competirem. Outra questão importante a ser considerada é a seriedade do papel do psicólogo em contextos familiares, principalmente quando há a possibilidade de atuar não apenas com um dos integrantes da família, mas sim com todos envolvidos nela.

O Thriller Psicológico mostrou-se intenso e muito bem construído, na medida em que cada detalhe constituinte do cenário, figurino ou mesmo dos personagens, mostrou ter grande riqueza simbólica. Pode-se afirmar, portanto,

que a amplificação simbólica foi parte determinante do estudo, possibilitando o aprofundamento da temática proposta.

No entanto, a ampla gama de símbolos e significados traz também a impossibilidade de se atentar a todos eles dentro de seus diferentes sentidos. Desse modo, fazem-se necessários outros estudos que visem abarcar temáticas diversas: que podem variar desde o enfoque no relacionamento mãe e filha e a ausência da figura paterna, até a importância da utilização da restrita trilha sonora de *O Lago dos Cisnes* na composição do filme. Além disso, seriam relevantes estudos que tratassem especialmente do aspecto psicopatológico de Nina, visando perceber os seus desencadeantes, aspectos relativos às crises e mesmo alternativas para a compreensão e o tratamento dos fortes sintomas apresentados.

Por fim, podemos pensar na importância e no sucesso do filme *O Cisne Negro* por trazer conteúdos que perpassam a história da Humanidade e revelam-se ainda na atualidade, pois são arquetípicos, e, portanto, universais. Ressaltamos novamente a potencialidade e a riqueza da continuidade do trabalho de pesquisa com o presente filme para a compreensão aprofundada do ser humano em transformação, em busca de si-mesmo; nesse sentido, a psicologia analítica apresenta-se como uma abordagem primordial e inesgotável para a sua análise.

“A vida é um todo indivisível.”

Mahatma Gandhi

Referências Bibliográficas

Azevedo, T. (2001). **Paixão: Uma vivência transformadora no caminho da individuação**. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Bogéa, I. (2007). **Contos do Balé**. São Paulo: Editora Cosac Naify.

Brito, M. (2002). **Adolescentes Modelos: Persona e Sombra na Passarela**. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Byington, C. (1980). **Estrutura da personalidade Persona e Sombra**. São Paulo: Editora Ática

Byington, C. (1987). **Desenvolvimento da Personalidade: símbolos e arquétipos**. São Paulo: Editora Ática.

Campbell, J. (1997). **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Editora Cultrix.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1990). **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

Correia, I. (2011). **Os Deuses Tornaram-se Doenças? Despatologizando a *Communio Spiritus***. Pesquisa de Iniciação Científica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Departamento de Psicologia do Desenvolvimento.

Derrida, J. & Foulcault, M. (2001). **Três tempos sobre a história da loucura**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará.

Edinger, E.E. (1992). **Ego e Arquétipo**. São Paulo: Editora Cultrix.

Freud, S. (1920). Conferências introdutórias sobre psicanálise. Conferência XVIII: Mais Além do Princípio de Prazer. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Editora Imago.

Foucault, M. (1978). **História da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva.

Graves, R. (2008). **O Grande Livro dos Mitos Gregos**. São Paulo: Editora Ediouro.

Guimarães, C.A.F. (1999). **Carl Gustav Jung e a Psicologia Analítica**. [HTTP://br.geocities.com/carlos.guimaraes/jung.html](http://br.geocities.com/carlos.guimaraes/jung.html). Data de acesso: 12/09/2011.

Jaffé, A. (1995). **O Mito do Significado na Obra de C.G. Jung**. São Paulo: Editora Cultrix.

Jung, C.G. (2011). **Estudo Sobre o Simbolismo do Si-mesmo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Jung, C.G. (2007). **Fundamentos da Psicologia Analítica**. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Jung, C.G. (2000). **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Jung, C.G. (2008). **O Eu e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Jung, C.G. (2008). **Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 18^o edição.

Jung, C.G. e Wilhelm, R. (1998). **O Segredo da Flor de Ouro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 5^a edição.

Morano, C.D. (2003). **Crer depois de Freud**. São Paulo: Editora Loyola.

Oliveira, L. (2007). **Coisas de Menina: Análise simbólica da personagem Buffy- A Caça Vampiros**. Pós Graduação em Psicologia Clínica. Núcleo de Estudos Junguianos.

Penna, E. (2003). **Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C.G. Jung**. São Paulo. Dissertação de Mestrado em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Penna, E. (2009). **Processamento simbólico arquetípico: uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica**. Doutorado em Psicologia Clínica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Petta, F. M. F. (2000). **O Símbolo do Bode Expiatório na Propaganda: uma análise junguiana da dinâmica do bem e do mal na sociedade**. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pires, V.F. (2002). **Lilith e Eva: Imagens Arquetípicas das Mulheres na Atualidade**. Mestrado em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Ramos, L.M. (2002). **Apontamentos sobre a psicologia analítica de Carl Gustav Jung**. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v.4, n.1, p,110-144, dez. 2002. Data de acesso: 12/09/2011.

Rocha, E. T. C. (2003). **Loucura e Espelhamento: a construção do imaginário em relação a loucura ao longo da história e na contemporaneidade**. São Paulo. Especialização Lato Sensu.

Roza, G., (1993). **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor Ltda.

Sanford, J.A. (2007). **Mal o lado sombrio da realidade**. São Paulo: Editora Paulus.

Sicuteri, R. (1998). **Lilith A Lua Negra**. Coleção Psiquê; v 2. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Stein, M. (2006). **O Mapa da Alma**. São Paulo: Editora Cultrix.

Tavares, R.M. (2007). **A Psicologia Hospitalar e o Mito de Demeter**. Trabalho de Conclusão de Curso de pós Graduação do Programa de Estudos Pós Graduados em Psicologia Clínica: Psicologia e Saúde: Psicologia Hospitalar da PUCSP.

Tognini, M. I. (2007). **A dor crônica e a vivencia do feminino: Redescobrimo-se através da dança do ventre**. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Whitmont, E.C. (2002). **A busca do símbolo - conceitos básicos de psicologia analítica**. São Paulo: Editora Cultrix.

Zweig, C. & Wolf, S., (2000). **O jogo das sombras: iluminando o lado escuro da alma**. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

