

Crise de identidade: o sujeito fragmentado em *Cisne Negro*¹

Nícolas Paulino Pinto MENEZES²

Naiana Rodrigues da SILVA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE.

RESUMO: A era moderna trouxe consigo um novo padrão de pensamento baseado na racionalidade do homem e em sua afirmação como centro de si mesmo. À luz da razão, o tecnicismo e o cientificismo se estabeleceram como métodos exemplares de representar e compreender o mundo real. Além disso, foram criados mecanismos de vigilância para assegurar a disciplina do sujeito moderno e, assim, manter estáveis as dinâmicas sociais e a continuidade das relações de poder. No entanto, a chamada pós-modernidade surge para desfazer esses conceitos e afirmar fragmentações e deslocamentos na subjetividade dos indivíduos, cada vez mais complexos e heterogêneos. O objetivo deste artigo é contribuir para a discussão acerca da construção da subjetividade e repensar a identidade unificada defendida pelos autores modernos tendo como objeto Nina Sayers, personagem central do filme “Cisne Negro” (2010).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; disciplina; identidade; pós-modernidade; subjetividade.

Introdução

O mundo moderno é idealizado como uma arena de crises filosóficas e existenciais; novas indagações surgem e mais problematizações são criadas, ainda que nem todas possam ter respostas consistentes. A modernidade marca um tipo de pensamento ancorado na racionalidade humana, que dá ao indivíduo poderes ilimitados sobre si mesmo e sobre a natureza que o rodeia. Sem orientações ou direcionamentos divinos, juntos, homem e razão se propõem a reduzir o mundo a suas categorias mínimas para então controlá-lo. O método científico surge então como ponto de apoio para essa necessidade incessante de ordenamento baseada em números matemáticos e na tecnologia. Esse padrão transpõe o mundo físico e alcança a esfera moral, configurando novos valores de expectativa da vida e oferecendo novas compreensões dos processos humanos, sejam eles econômicos, religiosos, sociológicos, políticos ou culturais.

Porém, o mais importante nesse panorama é que a era moderna ofereceu ao homem a oportunidade de, por meio de sua consciência racional, representar e regular a realidade. Essas implicações modernas definem uma subjetividade enraizada na verdade, na unidade e

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante do 4º semestre de Jornalismo da UFC. E-mail: nicolaspaulinom@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFC. E-mail: naianarodrigues@gmail.com

na identidade. Nesse sentido, “a verdade no mundo moderno não é mais revelada, ela é tecida por um pensamento racional, por um *cogito*, ao modo de Descartes, que tem certeza de sua identidade, que é pensamento, que se efetiva pela interioridade do *eu penso*” (BRITO, 2012, p. 4).

Percebe-se, pois, que a subjetividade é uma ideia ligada à consciência individual, à atividade lógica, à formação de uma identidade própria sólida e centralizada, capaz de chegar ao conhecimento tido como exato através das “luzes” da razão.

No entanto, a transição do século XIX para o XX guardava uma reviravolta repentina na ideia de identidade, que se deslocou do centro cartesiano para a fragmentação pós-moderna. O mundo pós-moderno emerge da falência das representações e das grandes metanarrativas, da perda de referências nas instituições reguladoras, do abandono da noção de identidade unificada e incorruptível. Cada vez mais é notável a desfiguração do sujeito sólido, estabilizado, universal. Obras como as de Deleuze e Guattari (1996) não poupam denúncias à crise do homem moderno: o “eu” está em diluição. É relevante agora considerarem-se subjetividades descentralizadas, instáveis, múltiplas, retalhadas, compostas por uma miríade de componentes que não cabem mais num entendimento simplista e estruturalista de como ela é formada e nem de qual é sua real extensão.

Guattari (1992) compreende-a como “subjetividade em estado nascente que não cessaremos de encontrar no sonho, no delírio, na exaltação criadora...” (GUATTARI, 1992, p. 16). Ela está sempre se reconfigurando, conectando-se, cruzando significados, uma vez que resulta da interação de diversos fluxos que não podem ser controlados. Seria ingenuidade classificar a subjetividade em pedaços, em dualidades, em identidades fixas, em estados de consciência específicos, enquanto um processo tão complexo cuja definição não pode ser engessada. Nessas constantes dinâmicas e trocas

... se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação (...). Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe. (GUATTARI, 1992, p.17)

Logo, é plausível alegar que a subjetividade promove vivências múltiplas não-fixas e que mantêm relações diretas com o que vem de fora, com o aprendizado e a aceitação da vivência de outros indivíduos, como num quebra-cabeças incompleto: cada impressão adquirida de personalidades exteriores se torna uma peça que pode ser recombinada para formar uma representação da própria subjetividade, que está em constante (re)construção.

No entanto, Stuart Hall (2006) afirma que, ainda que o sujeito esteja sempre dividido e fragmentado, “ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada” (HALL, 2006, p. 38). Segundo o autor, essa é também a origem do caráter contraditório da identidade, pois no inconsciente de cada indivíduo duas ou mais ideias opostas podem coexistir sem que, necessariamente, ele entre em crise. Na verdade, dentro do pensamento psicanalítico, os sentimentos recalçados permanecem com o sujeito por toda sua vida e “encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta” (HALL, 2006, p. 38, 39).

A arte e a criatividade são elementos importantes na formação da subjetividade. Nas pulsões artísticas, valorizam-se a perspectiva da primeira pessoa, a sensibilidade estética e o talento individual. Através da obra, o artista traduz as impressões de sua realidade e apresenta a si próprio no contexto. Em certos casos, ele se deixa consumir por sua arte para entregar um produto perfeito não só para o espectador, mas para si mesmo. Durante esse processo podem ocorrer deslocamentos nos fenômenos psíquicos relacionados à tradução artística, reflexos das contradições internas do indivíduo e externas de seu tempo, que podem implicar na perda da unidade, na desintegração da personalidade do sujeito. Isso pode acontecer em qualquer categoria artística, como na pintura, na música, na escultura, no teatro e nas danças; entre elas, o balé.

Um dos balés mais famosos da história é o russo *O Lago dos Cisnes*, composto por Tchaikovsky em quatro atos, em 1876. O enredo conta a história do amor entre o príncipe Siegfried e a rainha Odette, uma donzela que foi transformada em cisne pelo mago Rothbart. Odette revela a Siegfried que somente o amor e a fidelidade de um homem podem quebrar o feitiço. O príncipe, louco de amores, jura que irá desposá-la. No dia seguinte, em sua festa de aniversário, Siegfried se encanta por outra moça, bastante semelhante a Odette. Na verdade ela se trata de Odile, filha do mago Rothbart. Juntos, pai e filha enfeitiçam o príncipe, que anuncia Odile como sua futura esposa, quebrando assim seu juramento a Odette. A Rainha dos Cisnes, desconsolada com a escolha do príncipe, se joga no lago formado pelas lágrimas de sua mãe e se mata. Siegfried descobre a artimanha de Rothbart e, ao retornar ao lago e ver sua amada se matar, se joga também.

Essa história é a premissa do filme *Cisne Negro* (2010). Thomas Leroy, diretor artístico de uma companhia de balé, decide fazer uma releitura de *O Lago dos Cisnes* e condensar numa só bailarina as duas personalidades, Odette e Odile, a pureza e a ousadia, o Cisne Branco e o Cisne Negro. Thomas escolhe Nina Sayers para o papel, uma das

dançarinas mais dedicadas da companhia e que é a própria encarnação do Cisne Branco. O grande desafio é aflorar também em Nina a face sensual e maliciosa do Cisne Negro, representada com naturalidade por Lily, uma bailarina recém-chegada na companhia.

As instituições vigilantes

Já no início da projeção somos inseridos no psicológico de Nina, quando podemos acompanhar um sonho (ou pesadelo) no qual ela, enquanto dança, se encontra acuada e com medo de uma figura escura que a rodeia. Mal acorda e a moça não demora em calçar suas sapatilhas e a preparar seu corpo para os ensaios, revelando o quanto o balé é importante para ela e que todo seu tempo é dedicado à expressão artística. É evidenciada ainda a necessidade exaustiva de ensaios a qual se submetem as bailarinas da companhia, todas concentradas para que tudo se aproxime da “perfeição”. O filme opta por mostrar essa outra vertente do balé, idealizado pela sociedade moderna com uma aura etérea, delicada e esteticamente infalível, mas que demanda sacrifício, agonia, suor e dor de seus *performancers*.

O controle dos corpos é uma das bases das instituições totais (GOFFMAN, 1974), as quais submetem os sujeitos a dispositivos que os neutralizam e os modelam aos discursos legitimadores de seu funcionamento autoritário. O indivíduo perde sua autonomia e seu corpo passa a ser treinado, modelado, adestrado, entra num sistema que o delimita e o força a trabalhar mecânica e automaticamente.

As instituições totais disciplinares tornam-se protagonistas dos processos de dominação a partir do século XVII, implicando na obediência dos indivíduos a instâncias superiores e constituindo um espaço de governo da alma dos sujeitos. Percebe-se que não é mais necessário o uso de violência para disciplinar os sujeitos modernos, mas sim estratégias sutis de persuasão que ajam indiretamente sobre sua conduta de forma a constituir relações de poder baseadas no saber.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais é útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p.119)

Para as disciplinas, o tempo também é um elemento importante. Elas se baseiam no uso fatigante e gradativo do tempo como forma de extrair o máximo de forças úteis dos sujeitos para que se alcance o máximo de eficiência em suas atividades, uma vez que “um

corpo bem disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1987, p.130). O “ensaio” é um método padronizador que impõe aos corpos atividades tão gradativas quanto repetitivas, organizadas em níveis ascendentes de dificuldade.

Além do tempo, o controle disciplinar também se utiliza de visibilidade integral e irrestrita para motivar a vigilância produtiva e a manutenção da ordem social. Ergue-se um aparelho, uma construção observadora que perscruta os indivíduos e os torna completamente visíveis. Não só as figuras onipresentes das instituições executam esse jogo de olhares, como também os próprios sujeitos se avaliam, se vigiam, se controlam, se policiam. Esse monitoramento se dá em duas dimensões: a da vigilância social, que incide sobre os outros indivíduos, e a da autovigilância, na qual o sujeito regula as próprias ações baseado nas normas de conduta impostas pela sociedade disciplinar.

Aquele que se afasta ou escolhe não se submeter às regras gerais passa a sofrer sanções que objetivam reintegrá-lo à norma. As sanções normalizadoras têm como objetivo corrigir essas descontinuidades comportamentais a partir da reeducação e da repetição. Um conjunto de micropunições repressoras começa a ser aplicado sobre os transgressores pelos outros integrantes do sistema, partindo de privações ou exclusões dos processos sociais. Castigar, nesse sentido, é seguir dobradamente a norma. “É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar” (FOUCAULT, 1987, p.156).

A ação da sociedade disciplinar é fundamentalmente a produção de subjetividade moderna. Entendemos a subjetividade como uma incessante construção social, coletiva e, portanto, determinada pela mescla de elementos discursivos simbólicos com elementos não-discursivos, práticos, materiais. Somente disciplinas sólidas conseguem institucionalizar esse processo.

Na hierarquia disciplinar, há sempre uma casta superior que exerce poder e vigilância sobre o sujeito comum: o enfermeiro sobre o paciente, o carcereiro sobre o presidiário, o mestre sobre seu pupilo. Ao desempenhar seu domínio, o superior acaba reunindo informações acerca daqueles que estão sob sua influência e que serão traduzidas em dados normalizadores, em avaliações da validade de ideias e atos.

Erica, a mãe de Nina, se converte numa metáfora das instituições disciplinares, mais especificamente do panóptico foucaultiano (FOUCAULT, 1987). Ela é a torre central do complexo vigilante. Ex-bailarina, torce pelo sucesso da filha na companhia com excessivo entusiasmo, se revelando uma figura bastante controladora no cotidiano da moça na ânsia

de mantê-la bela, correta e perfeita. Até a privacidade de Nina é negada; a mãe tem acesso total a seu quarto, a seus horários, a seus contatos. O corpo e a técnica da bailarina, avaliados diariamente pelas colegas de companhia, são também submetidos aos olhos rigorosos de Erica.

Por isso a obsessão de Nina em encontrar a perfeição de movimentos. Seu psicológico intrigante resulta do choque das frustrações da mãe, que a treinou para ser uma dançarina estética e tecnicamente irretocável e assumir o lugar que não pode alcançar por conta da gravidez, com as exigências de Thomas para que ela personifique o Cisne Negro. Para Erica, Nina sempre foi uma “garota doce”, uma filha obediente e sem defeitos, um Cisne Branco. Ao vestir sempre preto, além de remeter à sobriedade da carreira que teve que abandonar, Erica se torna a referência do lado maduro, independente e sedutor que Nina tem dificuldade em desenvolver.

Pulsões sexuais narcísicas

Sigmund Freud apresenta seus estudos sobre o narcisismo pela primeira vez no texto *Sobre o narcisismo: uma introdução*, em 1914. Considerando o narcisismo como um importante fator de formação do sujeito, Freud concebe-o como o amor alimentado sobre si mesmo. Para ele, a gênese dessa representação se relaciona ao comportamento sexual na medida em que a libido retirada do mundo externo (através das castrações infligidas pelas sociedades disciplinares) passa a se dirigir ao “eu”. Ou seja, esse amor acometido por nós sobre nós mesmos é primordialmente sexual e pode ser atestado na grande variedade de ações individuais relacionadas à autoestimulação e à autossatisfação, como a masturbação e o embelezamento do corpo. Nosso corpo se transforma em objeto de prazer sexual porque

Em algum recanto de nosso inconsciente existe uma imagem de nós mesmos, que é perfeita, completa, grandiosa: é o Ego ideal, o qual é formado pelos resquícios dos momentos mais primitivos de nossa vida, aqueles em que não tínhamos consciência da limitação, da imperfeição, da finitude, que nos caracterizam como humanos. Ou seja, a vivência da completude, a onipotência, será entendida e fantasiada como o Ego ideal, que pode ser encarnado nas mais diversas figurações empíricas. (BARROS, 2004, p. 66)

Outro apontamento de Freud refere-se à relação entre prazer e sofrimento. Segundo ele, “alguém que sofre de dor orgânica e más sensações abandona o interesse pelas coisas do mundo externo, na medida em que não dizem respeito ao seu sofrimento” (FREUD, 2010, p. 17). Por extensão, o sujeito abandona também as pulsões sexuais relativas a seus

objetos amorosos enquanto sofre e as introverte. Somente quando é “curado” ele as restabelece ao mundo exterior.

Freud desenvolve ainda a ideia de narcisismo primário, aquele desenvolvido enquanto ainda somos crianças porque “os pais são levados a atribuir à criança todas as perfeições [...] e a ocultar e esquecer todos os defeitos, algo que se relaciona, aliás, com a negação da sexualidade infantil” (FREUD, 2010, p. 25). Nessa época, gozaríamos de um amor a nós mesmos por nos percebermos como perfeitos. Esse mesmo amor, na vida adulta, seria deslocado para um novo ideal de “eu”, substituto do narcisismo primário da infância, quando éramos nosso próprio ideal.

Contudo, a formação desse “eu” ideal se afasta do narcisismo primário. Tal fato ocorre através “do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal” (FREUD, 2010, p. 33). Por exemplo, o ideal de “sucesso” é uma construção social que nos é imposta e se torna objeto de desejo porque é capaz de restaurar inconscientemente nossa perfeição narcísica da infância.

A projeção inicial do indivíduo prende-o àquilo que está se propondo ser e exige que abandone as demais pretensões de ser outras coisas. À medida que a interação dos participantes progride, ocorrerão sem dúvida acréscimos e modificações nesse estado inicial [...] (GOFFMAN, 1985, p. 19)

Em oposição à configuração normativa que regula Nina estão Thomas e Lily. Eles são os responsáveis por tirar a moça de seu sistema castrador, por liberar suas paixões inatas, seus desejos inconscientes, e por mostrá-la que nem toda perfeição jaz na técnica e na disciplina. O primeiro é o perfil do artista romântico, que procura o encanto na representação natural. Lily goza no exagero, na imprecisão e na sensualidade. Ambos despertam em Nina uma espécie de violência erótica baseada em ímpetos sexuais. Thomas recomenda-lhe a masturbação como forma de trazer à tona sua sexualidade reprimida e transgredir o panoptismo materno, a constante vigilância que a infantiliza e barra seu amadurecimento.

Aliás, Erica é a única que acompanha de perto a mudança de comportamento da filha e por isso tenta reprimi-la diversas vezes, sabendo que aquilo culminará na perda de sua “garota doce”. As proibições, disfarçadas sob as sugestões libertárias de Thomas, tornam-se ainda mais fortes.

A chegada da outra bailarina à companhia e o destaque que ela ganha ao longo do tempo tornam ainda mais evidente para Nina o quanto ela é aferrada à técnica. A

espontaneidade e praticidade com que Lily trata diversas situações causam-lhe inveja e desconforto, como se a outra fosse o reflexo do que ela nunca foi. Lily desperta-lhe ainda seu lado selvagem, aquele que ela tem receio em adotar. A despeito disso, Nina começa a empregar Lily como uma representação de seu “eu” ideal e cria um alter-ego que possui o rosto da colega. À proporção que se esforça para encarnar Odile, seu alter-ego ganha potência e passa a se revelar fisicamente, substituindo também o rosto de Lily pelo da própria Nina. Este é o prenúncio da metamorfose que ela irá sofrer.

A quebra dos espelhos e a dissolução do sujeito

Durante seu regime exaustivo de ensaios, Nina está também numa constante presença de espelhos, seja na sala de seu pequeno apartamento, no salão da companhia, nos camarins e até mesmo nas janelas dos vagões do metrô que usa para chegar até lá. O objetivo é que os reflexos, ao reproduzirem seus movimentos, ajudem-na a apurar seu método para, assim, garantir a melhor performance como Rainha dos Cisnes.

Constantemente focando o reflexo do rosto da personagem, a direção do filme aborda a dualidade, a personalidade fracionada e multifacetada do sujeito contemporâneo. Nina sofre com sua contradição interna, dividida entre sua educação clássica e a cobrança pelo desenvolvimento de sua criatividade. Contudo, ela não consegue decidir qual delas seguir e torna-se ainda mais melancólica. Os espelhos então denunciam a fraqueza de seus vínculos subjetivos quando o novo sentimento externo lhe é atribuído. Afinal, “a subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 31).

Deleuze e Guattari sugerem a subjetividade criadora, inventiva, que a todo momento se retroalimenta e se reformula, que se arrisca em novos caminhos e não teme abandoná-los, e que pede modos de vida cambiantes, inconstantes, maleáveis, como forma de sustentação. Deste modo não há mais a inteireza e a fixidez da individualidade moderna, mas exercícios de deslocamentos e realocações. A subjetividade não está mais no conformismo e na subordinação do Cisne Branco, mas sim no produto de sua simbiose com o Cisne Negro. Os dois autores criticam a modernidade que procura fixar conceitos, engessar a imagem, produzir um rosto, que é apenas uma superfície, porque

(...) se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino (...) Sim, o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito (...) Ora, o

rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 36, 38)

Os autores defendem ainda a ideia do que eles chamaram de “desterritorialização”. Segundo eles, os conceitos só se sustentam num território fixo, no ambiente próprio que permitiu sua formação. Ao deixar seu território, o sujeito sofre um deslocamento para um novo território e se reterritorializa, num movimento de reconstrução. Percebe-se a fluidez da subjetividade criadora “porque a desterritorialização promove a vida, pois ela trabalha pela criação e recriação de outros movimentos / deslocamentos para além do que foi dado” (BRITO, 2012, p. 1).

Portanto, a subjetividade raciocinada por Deleuze e Guattari não está presa a unidades ou a essencialidades. Essa ideia debela a máquina reguladora das instituições de controle e suas estratégias de padronização e dominação porque somente uma subjetividade limitada por centros e muros pode facilitar o controle das forças repressivas, que sempre tiveram a necessidade de ordenar, de nomear, de classificar e de registrar seus dominados. Para os autores, a liquidez subjetiva descaracteriza o “eu” centralizado e inibe a influência autoritária por não se estabelecer num território específico que permita sua categorização.

Enfrentar o distante, o diferente, o desconhecido, a imposição e o controle é conseguir construir novos mundos, novos olhares, novas formas de pensamento e de ação diante da vida, formando novos anseios existenciais ligados ao desejo de vir-a-ser o que nunca se foi e explorar as possibilidades que as barreiras disciplinares impediam.

No entanto, Harvey (1993) alerta que “o desconstrucionismo, como qualquer sistema de pensamento e qualquer definição de uma ordem simbólica avassaladora, internaliza certas contradições que, em certo momento, vão ficando cada vez mais auto-evidentes” (HARVEY, 1993, p. 324). Isso porque a racionalidade moderna, em sua busca excessiva pela ordem da realidade, gera a desordem subjetiva; ela tolhe, sufoca, dilacera, mortifica a criatividade, as emoções e a sensibilidade.

Os reflexos de Nina, à medida que seu alter-ego em construção ganha força, passam a revelar a percepção alterada da realidade da bailarina. Suas imagens começam a ganhar vida e vontade própria. A Nina-Odile, agindo fora do controle consciente da Nina-Odette, frequentemente assombra esta segunda que, mais uma vez acuada, não sabe lidar com a situação. A prova disso são as feridas que ela provoca em si mesma, sejam elas verdadeiramente físicas ou imaginadas.

Não se deve acreditar que a subjetivação, isto é, a operação que consiste em dobrar a linha do fora, seja simplesmente uma maneira de se proteger, de se abrigar. Ao contrário, é a única maneira de enfrentar a linha e de cavalgá-la: talvez se vá à morte, ao suicídio... (DELEUZE, 1992, p.141)

Como já foi dito, a subjetividade desterritorializada não recebe o contato com o outro divergente. O sujeito se desfaz de sua consciência, de suas verdades, de seus fatos, e povoa outros territórios, provoca rachaduras em seu rosto. Todavia, tal fenômeno não ocorre sem amargura, sem dor, sem sofrimento. Para Deleuze, sofrer é justamente viver, é encontrar a perfeição na assimetria, é encontrar a santidade no martírio do corpo, vítima de tantas contradições interiores e exteriores.

No dia da apresentação do espetáculo, a Nina-Odette se sai muito bem, como já era esperado. É a preparação para a entrada do Cisne Negro que guarda uma surpresa. A única alternativa de a Nina-Odile aparecer no palco é a eliminação total de seu sistema disciplinar; no caso, a Nina-Odette, a última figura que estava no caminho de seu “eu” ideal: ela mesma. As duas identidades de Nina, sem um ponto de encontro, lutam no camarim, e durante a luta um espelho é quebrado, simbolizando a dissolução da barreira psicológica que apartava as duas personalidades.

Porém, a Nina-Odile, o Cisne Negro, é uma face tão destrutiva e diferente da Nina-Odette que ela não pode conviver com as duas partes. Incapaz de prosseguir em sua insanidade, o único modo de se libertar é matando a identidade que ela mesma criou e que constituía sua subjetividade. Usando um caco de espelho, o símbolo de sua subjetividade estilhaçada, Nina se suicida. Não há nem mais Odette e nem Odile: apenas a “perfeição” de ter entregado ao público uma performance catártica.

Principalmente Deleuze (1996) gosta da ideia do Corpo sem Órgãos (CsO), que não foi conceituada, mas se refere ao abandono da noção de organismo para que a subjetividade alcance sua potência máxima de construção. É o CsO que destrói o eu centralizado e possibilita os desdobramentos da identidade. Sobre os riscos do CsO, os autores alertam:

Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 23, 24)

Logo, é o CsO que é torcido, maltratado e sofre os resultados da reterritorialização das ideias dos sujeitos, em processos que um corpo normal não aguentaria. Os autores

afirmam que é necessário resguardar o suficiente do organismo para que ele possa ser restaurado todos os dias: a subjetivação não pode ser realizada de qualquer maneira, sob o risco de perder-se o CsO. O procedimento correto no processo de reterritorialização seria “experimentar as oportunidades que ele [o território] nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las...” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 24) Somente assim o CsO “se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 24).

Considerações finais

No filme, Nina permite que o Cisne Negro (a face pós-moderna) aniquile o Cisne Branco (a face moderna), demonstrando que ela não pode conviver com a beleza particular de ambos. A metamorfose para sua liberdade se completa no palco, o local que a aprisionava por simbolizar a rotina e a disciplina.

Contra a organização industrial da morte, os animais não têm outro recurso, outro desafio possível senão o suicídio. [...] Descobre-se que o prisioneiro tem necessidade de liberdade, de sexualidade, de *normalidade* para suportar a prisão, do mesmo modo que os animais industriais têm necessidade de uma certa *qualidade de vida* para morrer dentro das normas. (BAUDRILLARD, 1991, p. 162, 163)

A personagem é a metáfora da ave engaiolada que sonha alçar voo, mas é subjugada pelas barras da prisão, representadas pela mãe, pelas outras bailarinas, pelo público, todos ansiosos por conferir seu melhor desempenho. Será que a modernidade ainda tem validade? Sua duplicidade ordem-controle já não se provou nociva o suficiente para o desenvolvimento da subjetividade criativa dos sujeitos?

É certo que o advento da pós-modernidade, com suas propostas de fragmentação e reconstrução de conceitos, não rejeita o ordenamento estipulado pela modernidade. A existência de uma não implica na extinção ou na substituição total da outra. Abrem-se possibilidades de debate e multiplicidade de vozes, as metanarrativas modernas desmoronam e dão lugar às histórias construídas individualmente. A contribuição do pensamento pós-moderno é justamente orientar o sujeito ao respeito às diferenças (abandonado pela modernidade), e não para a destruição da razão, o que nos levaria a um profundo vazio existencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMENDOEIRA, M. C. R. **O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino**. Revista Brasileira de Psicanálise, v.42, n.4, p. 41-54, 2008.

BARROS, M. C. de. **“O espelho”**: entre o si mesmo e um outro. Psychê, São Paulo, ano VIII, n. 13, p. 61-70, jan-jun/2004.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**; tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BRITO, M. R. de. **Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada**. ALEGRAR, n. 9, jun. 2012.

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Arnold Messer e Brian Oliver. Roteiro: Andres Heinz, John McLaughlin e Mark Heyman. Intérpretes: Barbara Hershey, Jamie Wolf, Mila Kunis, Natalie Portman, Vincent Cassel e Winona Ryder. Estados Unidos: Fox, 2010. 1 DVD (108 min), son., color.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia vol. 3**; tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.

DELEUZE, G. **Conversações**; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. **Introdução ao Narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)** - Obras Completas Vol. 12; tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, E. **Manicômios, Prisões e Conventos**; tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GUATTARI, F. **Caosmose - Um Novo Paradigma Estético**; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 11 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**; tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.