

O duelo dos cisnes: a oposição entre o verdadeiro e o falso self

The duel of swans: the opposition between true and false self

Camila Borges Luz¹
Daniela Bergesch D’Incao²
Fernanda Bernd³
Izoli Osório⁴
Karina Recktenvald⁵
Maria Célia Detoni⁶
Renato Luiz Dutra Costa⁷
Roberto B. Graña⁸

Resumo: O artigo explora dois conceitos da teoria de Winnicott, destacando a oposição entre verdadeiro e falso *self* e as vicissitudes da relação indivíduo-ambiente, estreitando seu foco sobre o desenvolvimento emocional primitivo. Para isso toma como mote o enredo do filme “Cisne Negro”, o qual é analisado numa modalidade essencialmente clínica, ilustrando a forma como as falhas precoces no cuidado ambiental podem resultar na formação de uma organização defensiva do tipo falso *self*, a qual, embora seja de utilidade defensiva sob determinadas condições, implica intenso sofrimento pessoal e um prejuízo generalizado na existência individual, podendo ter como desfecho a morte – física ou psíquica.

Palavras-chave: desenvolvimento emocional primitivo; continuidade de ser; colapso desenvolvimental; falso self; verdadeiro self.

Abstract: This article explores two concepts of Winnicott’s theory, highlighting the opposition between true and false self and the vicissitudes of the relationship between individual and environment, narrowing its focus on the primitive emotional development. The movie “Black Swan” is used as a theme, which is analyzed in an essentially clinical form, illustrating how the early failures in environmental care can result in the formation of a defensive organization such as false self, which, although having a defensive utility under certain conditions, implies an intense personal suffering and individual existence widespread damaged, and may have as its outcome death – physical or mental.

Key-Words: primitive emotional development, continuity of being, developmental failure, false self, true self.

¹ Psicóloga, Psicoterapeuta, Especialista em Teoria Psicanalítica e as Psicoterapias da Infância, Adolescência e Idade Adulta. Endereço para correspondência: camilaluz@hotmail.com

² Psicóloga, Psicoterapeuta, Especialista em Teoria Psicanalítica e as Psicoterapias da Infância, Adolescência e Idade Adulta. Endereço para correspondência: dbdincao@gmail.com

³ Psicóloga, Psicoterapeuta de orientação analítica. Endereço para correspondência: ferbernd@hotmail.com

⁴ Psicóloga Clínica, Orientadora Profissional Clínica, Especialista em Gestão e Planejamento de Recursos Humanos. Endereço para correspondência: izoliosorio@gmail.com

⁵ Psicóloga, Psicoterapeuta, Especialista em Teoria Psicanalítica e as Psicoterapias da Infância, Adolescência e Idade Adulta. Endereço para correspondência: karinareck@gmail.com

⁶ Psicóloga, Psicoterapeuta, Mestre pela UFRGS. Endereço para correspondência: E-mail: mcdetoni@gmail.com

⁷ Psicanalista. Endereço para correspondência: copsico@gmail.com

⁸ Psicanalista, Membro titular da IPA. Membro convidado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre (SBPdePA), Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professor e Supervisor do Instituto Contemporâneo de Psicanálise e Transdisciplinaridade (Porto Alegre). Endereço para correspondência: Rua Prof. Annes Dias, 154/1201, Centro, Porto Alegre/RS. E-mail: rbgranha@cpovo.net

Introdução

Este escrito propõe-se a uma reflexão que talvez não possa ser qualificada como “psicanálise aplicada”, propriamente, na medida em que destacará, sobretudo, a forma como se espetaculizam cinematograficamente duas categorias psicanalíticas, ou duas noções teóricas que servem à psicopatologia psicanalítica – categorias abstratas, por assim dizer –, no filme “Cisne Negro”, do diretor Darren Aronofsky, o qual põe em cena a dramática da relação mãe-filha, ressaltando os laços que estruturamos desde as nossas origens e que conduzem a destinos, mais ou menos funestos, para os quais tendem a se orientar as nossas vidas. A psicanálise aplicada, diferentemente, ocupa-se de interpretar personagens, ou enredos, buscando caracterizar os conflitos em que estes se vêem envolvidos como edípicos, pré-edípicos, narcísicos, anaclíticos, etc. ou explicá-los a partir da metapsicologia psicanalítica, adotando, portanto, um caminho inverso ao que aqui se propõe. Não seria surpreendente que, nos anos 70, um Winnicott *sempre surpreendente* houvesse encomendado este filme ao diretor para ilustrar cinematograficamente a sua tese sobre a dissociação (splitting) do ego.

Os autores, obviamente, terão como fundamento, ou plano de referência, para este estudo a obra de D.W.Winnicott⁹.

O filme

Cuando canta el gallo negro, es porque se acaba el día
(Los Miserables)

Dançarina de balé clássico, a personagem principal, Nina, exibe uma aparente leveza e docilidade, enquanto dentro de si lutam os seus desejos e afetos. Isto leva a um martírio íntimo, confusão entre a conquista e constituição de si mesma e a rigidez do comportamento “imposto” (submisso?), fazendo jus aos pés machucados e às sapatilhas gastas e estropiadas; frutos tanto da rigorosidade que a técnica desta dança impõe àqueles que decidem nela aprofundar-se e portar seu encanto sobre o palco, como – metaforicamente – da ação esfolante

⁹ Os autores deste artigo são integrantes do curso continuado Teoria e Clínica Psicanalítica em Winnicott, realizado no Contemporâneo – Instituto de Psicanálise e Transdisciplinaridade, e coordenado pelo Dr. Roberto B. Graña.

e desconstitutiva que o exercício sistemático da tirania narcísica materna é capaz de produzir sobre o *self* espontâneo desde os seus primeiros momentos.

A personagem nos permite acompanhá-la em uma jornada extrema, a busca pela realização de um sonho, o de “prima ballerina”, que vem a coroar tudo aquilo que pertence e, ao mesmo tempo, não pertence a ela. Uma confusão de si com o outro, relação servil ao desejo de sua mãe, ex-bailarina frustrada e melancolizada. O corpo e a mente de Nina estão, entretanto, a serviço e em busca de reconhecimento. Cada personagem que dela se aproxima ajuda-a no reconhecimento de partes de si mesma, acrescenta um novo olhar para descobrir cada uma de suas nuances. Faz-se possível desta forma a abertura de caminhos para uma jornada interna e o desvelar do desejo (genuíno) de seu verdadeiro *self*, que até então estava retraído, mas pulsante. Impossível de haver-se com estas duas dimensões de seu *self* conflitantes e opostas, uma dócil e outra carregada de intensa agressividade latente. A solução que parece apresentar-se é a morte, saída triunfante de cena acompanhada pela fantasia de uma possibilidade de renascimento e integração do *self* dilacerado.

É a partir do primeiro vínculo, o do bebê com sua mãe, e da ideia winnicottiana da constituição sadia de um verdadeiro *self* que se propõe pensar a trágica história de Nina. As cenas e os conflitos serão discutidos através de diferentes “atos”, os quais refletem a respeito do entrelaçamento da vida destas duas personagens, da solidez ou da fragilidade do vínculo entre elas, compondo um feixe de suposições que permitem ilustrar alguns conceitos do autor em questão.

Prelúdio – A condição de ser

*“Não devemos esquecer que todos os que dançam balé tem mãe”
(Kaskell apud Winnicott, 2000, p. 158).*

O ambiente ou a provisão ambiental, sempre foi um fator de maior destaque na teoria de Winnicott, portanto, é preciso iniciar discorrendo sobre ele, sendo que a mãe é seu principal representante. Nina – a bailarina – e sua mãe protagonizam desde o início uma relação “fraturada”.

A vida de Nina, na verdade, começa antes de seu nascimento, isto é, a partir da história materna, repleta de frustrações. Chama a atenção dos espectadores a quantidade de auto-

retratos maternos encontrados em um determinado cômodo da casa – funcionariam eles como espelhos que asseguram a coesão do *self* materno? Seria isso um indicativo da fragilidade psíquica da mãe? Trata-se de um ambiente sombrio, que reflete um clima assustador e certamente esquizofreniforme; seu *self* está pulverizado, disseminado pelas paredes da casa.

Ato 1 – O nascimento de um cisne

Pode-se propor que Nina nasce para desempenhar uma função de suporte para sua mãe, de prótese de um ego permanentemente fustigado por um narcisismo lesado e precário. Frequentemente, essa grave patologia narcísica faz com que a mãe estabeleça com seu filho uma relação denominada por Masud Khan (1989) de “idolizadora”. Esta tem por marca um tipo de agenciamento fetichista que fará com que o filho seja manipulado durante muito tempo, se não sempre, como um objeto inanimado, como se ele fosse um ídolo, um ícone, sem vida própria. Não obstante, ele possui uma importância fundamental na sustentação do arcabouço narcísico desta mãe. Partindo do pensamento de Winnicott (1983, 2000), entende-se que a mãe de Nina percebe-a como um objeto subjetivamente concebido que não chega jamais a tornar-se objetivamente percebido.

Em consequência dessa forma de perceber – ou não perceber – o Outro, a mãe falha de início em sua função de espelhamento. O ideal, segundo Winnicott (1975, p. 154), é que o bebê veja-se refletido no rosto da mãe, entretanto, quando isso não ocorre, ele acaba se acostumando. O autor explica: “muitos bebês, contudo, tem uma longa experiência de não receber de volta o que estão dando. Eles olham e não se vêem a si mesmos”. Este parece ser o caso da personagem principal, que sofre as agruras de ser a imagem distorcida da mãe.

Nina exerce, portanto, a função de depositária dos desejos e frustrações maternas. Ela é uma espécie de lata de lixo desta. Há uma cena do filme em que Nina é acusada pela mãe de ser a responsável pelo fim de sua carreira “promissora” de bailarina. O espectador, então, se depara com a notícia de que o sonho de “prima ballerina” era, em grande parte, materno.

A tristeza de Nina é um signo marcante ao longo de todo o filme, a qual é o espelho e a resultante da problemática da relação da dupla especular. Exerce, portanto, a função de antidepressivo, a quem cabe reparar as frustrações maternas. A partir de sua experiência,

Winnicott (2000, p. 158) concluiu que, muitas vezes, a depressão do filho “é apenas reflexo da depressão” materna.

Se esse filho não ocupa os lugares destinados pela mãe, é ameaçado pela retirada de seu amor – “se é assim, não te amo mais... se for assim, tu morreste para mim, ou eu morri para ti”. São condições estritas, imperativos absolutos maternos para que alguém possa existir ou continuar existindo. O bebê que acaba de nascer vai conviver o tempo todo com esse risco de ruptura, de perda e de “nadificação” porque “se não és aquilo... nada és...”. A mãe consente que o filho viva uma vez atendidas a priori as condições impostas por ela. Caso contrário, a mãe não existe, e logo o filho também não existe. Como sua inexistência decreta também a morte do filho, a *linha da continuidade do ser* se rompe muito precocemente.

Ato 2 – A agonia do cisne e a quebra do ser

As falhas precoces na relação entre a mãe e o bebê – especialmente da função *holding* – provocam uma quebra na linha da continuidade do seu ser. O que deveria ser sustentado num estado mais ou menos linear fratura-se. A isto Winnicott (1994, p. 72) refere-se como “agonias primitivas”; por exemplo, a sensação de “cair para sempre” e de “desfazer-se em pedaços”. A intensidade dessas agonias é tal que o autor chega a chamá-las de ansiedades impensáveis.

Tais agonias e as consequentes falhas no continuar a ser provocam traumas cumulativos, os quais geram fracassos na organização defensiva do indivíduo (Khan, 1994). Esta é a definição de Winnicott (1994) para o termo colapso (*breakdown*). Essa falência defensiva generalizada foi hipoteticamente vivida, mas não representada como morte. Não havendo a oportunidade de reviver o trauma primitivo ou trauma cumulativo com o cuidado e atenção suficientes e necessários – talvez aquele cuidado oferecido pelo ambiente psicanalítico – ele pode levar à morte propriamente dita, a uma morte sempre inomeada.

Ato 3 – O surgimento do cisne branco, o surgimento do falso self

“[...] o colapso original terminou quando novas defesas foram organizadas, as quais constituem o padrão de doença do paciente” (Winnicott, 1983, p. 127).

Na visão de Winnicott (1983, p. 134), uma maneira de tentar encobrir e atenuar as consequências do referido colapso é a construção de uma organização denominada por ele de falso *self*. O objetivo deste é proteger o verdadeiro *self* do infante, pois sua exploração provocaria o seu “aniquilamento”.

Ocorre que a mãe – quando incapaz de desempenhar suas funções de forma suficientemente boa – não consegue “complementar a onipotência do” infante e falha, reiteradamente, em acolher os seus gestos espontâneos. As mães que, por sua frágil e pobre existência, não ofertam a seus filhos este acolhimento para advirem ao mundo, podem acabar depositando neles as suas próprias demandas e esperar a sua complacência. A fim de ilustrar esse aspecto, cita-se uma cena do filme em que Nina é escolhida para dançar como rainha cisne do corpo de balé e, ao chegar em casa, encontra a mãe com um bolo para comemorar. A cena, aparentemente afetuosa, é na verdade tensa, visto que nada pode desapontar a exigência pontual desta mãe (ambígua), ferida e feliz com o sucesso da filha. É por isso que a jovem dançarina concorda em comer a fatia de bolo servida pela mãe – mesmo que contra a sua vontade – para não causar-lhe aborrecimentos. Tais atitudes complacentes, que observamos nos infantes caracterizam a etapa inicial da formação do falso *self* (Winnicott, 1983, p. 133).

Essa dinâmica pode ser observada com clareza na história de Nina – antidepressivo e veículo de sustentação do narcisismo de sua mãe. A fim de adequar-se e proteger-se, Nina organizou um falso *self* que passou a responder às exigências do ambiente externo – especialmente de sua mãe –, aparentemente sem protestos, questionamentos e contestações. Ela se especializou em sua função de enfermeira emocional da mãe. Para Winnicott (1983, p. 46) cada invasão materna provoca uma interrupção do vir a ser do infante levando a “um novo grau e qualidade no ocultamento do *self* central” do mesmo. Um novo grau de qualidade significa, aí, uma maior sofisticação operacional.

O autor (1983, p. 134) sinaliza que nem sempre o ambiente no qual o infante está inserido percebe suas reclamações quando a “ser forçado a uma falsa existência” – o que não significa que tais sinais estejam ausentes desde cedo. Para ele, quadros de intensa irritabilidade, de distúrbios alimentares “e outras funções” podem, até mesmo, “desaparecer clinicamente, mas apenas para aparecer de forma severa em estágio posterior”¹⁰.

¹⁰ Certas condutas de Nina podem ser compreendidas dessa maneira, como se procurará demonstrar na sequência.

Na inversão precoce de papéis – já que a mãe está ausente da sua função protetora – o infante se vê à mercê das estranhezas de um desconhecido (mundo de intensidades) que não tem lugar nele mesmo. É por isso que a criança vai aprendendo o mimetismo do que pode deixar o ambiente menos ameaçador, o que é bem diferente da expressão das suas verdadeiras necessidades. O intelecto, portanto, exerce uma função central nas organizações de falso *self*, pois é o responsável pelas tentativas da criança de prever e compreender o que se passa no seu entorno. A ideia é que, caso consiga prever ou assimilar as atitudes e emoções maternas – bastante inconstantes nesses casos –, ela poderá defender-se e proteger-se melhor. Esse esforço para se proteger da instabilidade materna culmina na “hiperatividade do funcionamento mental”. O pensamento assume o controle e começa a “cuidar do psicossoma, enquanto na saúde é o ambiente que se encarrega de fazê-lo”. Quando o desenvolvimento inicial transcorre sem significativas invasões maternas – isto é, o infante não precisa reagir e interromper seu continuar a ser – a mente não precisa desempenhar as funções ambientais (Winnicott, 2000, p. 345). Aqui, a mente do infante passa a cuidar de si.

No primeiro ano de vida, as falhas da mãe de Nina convocaram a mente da bailarina a agir precocemente, na condição de *caretaker e*, por conseguinte, ocasionaram uma série de outras complicações na constituição de seu *self* individual. Winnicott (1983) explica que tais interferências precoces prejudicam o processo de integração e personalização. A mente – que passou a existir como entidade própria – desvia a psique de seu caminho, “rompendo o relacionamento íntimo que anteriormente existia entre ela e o soma. Disto resulta uma psique-mente” – fenômeno descrito pelo autor (Winnicott, 2000, p. 336) como basicamente patológico, por implicar uma distorção permanente nas formas mais genuínas de expressão individual.

A trama de Cisne Negro retrata de forma impactante a relação fragmentada da bailarina com seu próprio corpo, num admirável desdobramento de cenas – a qual é distintiva da organização falso *self*. Nina parece não sentir a dor dos pés feridos causada pelo excesso de treinamento, nem mesmo importar-se com as feridas causadas pelas suas automutilações. Há um corpo em performance para o balé (Outro) e em agonia para a existência destituída da alegria de sentir a si mesmo. Assim, ao tocar-se, Nina se ataca: arranha suas costas provocando, inclusive, sangramentos e machuca a pele ao redor das unhas das mãos. Sua psique-mente está perigosamente dissociada de seu soma – o qual aparenta ser um mero

instrumento através do qual a personagem principal do filme almeja atingir seu ideal de perfeição: dançar o cisne branco e negro.

Tradicionalmente, as condutas automutiladoras são compreendidas pela psicanálise como uma tentativa do indivíduo de impingir ao corpo uma dor diferente do sofrimento psíquico que já o devasta, ou ainda, como uma forma do indivíduo se sentir vivo, fazer seu corpo pulsar mediante uma dor localizável e nominável. A integração das ideias de Winnicott (1983; 2000) com o enredo exibido em *Cisne Negro* possibilita avançar por um outro prisma: apontar os diferentes graus possíveis de dissociação entre mente e corpo. Além do referido anteriormente, não seria possível pensar as automutilações como formas tardias de protestar frente à necessidade de complacência exigida precocemente pelo ambiente? Ou seja, as automutilações seriam atos violentos voltados contra o próprio sujeito numa tentativa desesperada de exercer algum poder sobre si diante de um ambiente intrusivo que lhe cobrou a desilusão com o mundo antes mesmo de ter podido se sentir criador dele. Assim, a mente toma conta da criança e lhe rouba a máquina inventora de si, autopoética, autoengendrante, restando a esta apenas moldar-se ao ambiente a partir da construção de um falso *self*.

À mente cabe apenas a função de catalogar as reações precoces do bebê, na esperança de que possam ser assimiladas posteriormente (Winnicott, 2000). Tais reações, portanto, não são sentidas como verdadeiras experiências atravessadas pelo psicossoma, mas sim compõem uma espécie de compartimento de armazenamento de informações, empobrecendo a capacidade simbólica e a tonalidade da vida cultural do sujeito.

A dança de Nina caricaturiza sua vida: rígida, movimentos precisos, medo, dor, aflição e busca da perfeição. Mas o que se espera dela é que seja plástica, flexível, erótica, que entenda das artes do afeto e da entrega quando o que aprendeu mesmo é decifrar criptogramas de respostas precisas num ambiente de provisão incerta. Durante os ensaios, o diretor do espetáculo queixa-se, reiteradamente, de que a coreografia que a bailarina executa parece apenas uma sucessão de passos desacompanhada da carga emocional correspondente. Chega a dizer: “sua dança é tão fria como uma geladeira”. Uma explicação plausível para isso pode ser o fato de que, quando ocorreram as invasões maternas, o processo de “fusão de elementos motores e eróticos” estava em “processo de se tornar um fato”, o que dificultou esta integração (Winnicott, 1983, p. 133).

A perda da espontaneidade é característica das organizações do tipo falso *self* segundo Winnicott (1983). Certa vez, o coreógrafo do Lago dos Cisnes – Leroy – afirma em tom irritado: “você nunca se solta!” Nina não consegue entender que a tão sonhada perfeição não é sinônimo de controle, mas sim “se soltar e ter controle” – como referiu o coreógrafo. A queixa é que ela está controlada demais para dançar o cisne negro – papel que requer mais intensidade afetiva. Na classificação proposta pelo autor, em seu grau mais patológico, o falso *self* começa a falhar justamente quando a ocasião requer a existência de um indivíduo inteiro, integrado e vivaz.

Outra marca da organização falso *self* – caracterizada pela complacência – é tornar o bebê, e futuro adulto, especializado em imitar os demais (Winnicott, 1983). Esse aspecto também pode ser observado em algumas cenas do filme, por exemplo, quando Nina fantasia ser igual a Beth – a estrela principal da companhia a quem estava substituindo.

Winnicott (1983) destaca, por fim, os sentimentos de futilidade que predominam em tais indivíduos provocados pelo falso *self*. Frente às falhas maternas precoces, o bebê “sobrevive, mas sobrevive falsamente” (p. 134). Além disso, identificam-se uma inquietação extrema, dificuldade de concentração, bem como a “necessidade de colecionar ilusões da realidade externa, de modo que a vida toda do indivíduo pode ficar cheia de reações a essas ilusões” (p. 137).

Ato 4 – A guerra entre os cisnes e a busca pelo existir

Nina aparentava ter condições de seguir uma carreira promissora, até que sua aparente estabilidade é abalada quando Leroy instiga-a a se soltar e deixar emergir seu lado “negro”. Essas constantes cobranças levaram-na a um novo colapso¹¹, isto é, a “falência das defesas” que, até então, haviam sido efetivas para assegurar sua existência “normal” (Winnicott, 1983, p. 127).

Como consequência disso, surgem os sintomas de Nina. Ela entra num embate interno: uma guerra com um outro eu que surge. Esta guerra que trava consigo está exposta numa dança que transcende o baile, invade seu corpo e toda sua existência. Seu verdadeiro *self*,

¹¹ Winnicott (1983, p. 127; 1994) salienta que “o colapso que é temido já aconteceu”. Isso quer dizer que a experiência atual é uma espécie de reedição do colapso desenvolvimental original.

somático, corporal surge em forma de desejo, sonho, roubos e alucinações. Todos objetos (significantes) que haviam sido expulsos, “forcluídos” de sua vida psíquica, a serviço dos ditames e desejos maternos, surgem agora em forma de assombrações. Tudo que é da ordem de um desejo não reconhecido, excluído do *self*, aparece no exterior como realização alucinatória deste desejo. Como observa-se, por exemplo, na cena em que Nina se masturba e, ao final, depara-se com a presença física ou alucinada da mãe sentada numa poltrona em seu quarto.

Nina rouba os objetos (batom, perfume) da bailarina Beth, a quem julgava perfeita, numa tentativa de se tornar Beth (Mulher), de se “fantasiar de mulher”. A característica da tendência anti-social é a esperança, e a falta desta é a marca central da “deprivação” que, obviamente, não determina necessariamente uma tendência anti-social nem o aparecimento desta o tempo todo. Nos momentos de esperança, pontualmente, é quando a criança manifesta a tendência anti-social.

Pode-se supor que Nina fora efetivamente um bebê privado. Segundo Winnicott (2000), na tendência anti-social ocorreu uma privação propriamente e não uma simples privação. Na base existe uma experiência inicial boa que foi perdida. Um dos aspectos fundamentais é o de que o bebê tenha alcançado a capacidade de perceber que a causa do desastre foi relativa a uma falha ambiental. “A criança que rouba um objeto não está em busca do objeto roubado, mas da mãe sobre o qual ela tem direitos” (p. 411).

As cenas finais do filme colocam o espectador em contato com a intensidade dos sentimentos da personagem. Em meio ao espetáculo, entram em cena os dois lados cindidos de sua personalidade, misturando alucinações a vivências com emoções de intensidade real. Esse enredo visceral, mobilizador, prossegue até o final, quando Nina diz haver encontrado uma saída: sente ter triunfado quando diz a Leroy “Eu senti!” “O que?” (pergunta o coreógrafo) “A perfeição, foi perfeito!”. É nesse mesmo momento que o espectador descobre que ela cometeu suicídio.

Você provou o gosto de seu sonho, você o tocou, apenas para vê-lo destruído. Seu coração está partido... ferido, sua força vital está se esvaindo, o sangue pinga, só há uma forma de acabar com a dor, você não teme, está absolutamente resignada (palavras de Leroy no ensaio do ato final do balé).

Neste caso, o suicídio pareceu ser a única saída viável para que o verdadeiro *self* de Nina pudesse escapar ao aniquilamento, para que, no “*gran finale*” pudesse ser expresso tudo

aquilo de mais genuíno que pode ser vivido nas duas performances: cisne branco/cisne negro e falso/verdadeiro *self*. Pode-se pensar que, ao tirar sua própria vida, a protagonista consegue de alguma maneira viabilizar a integração entre o cisne negro – portador de toda agressividade, lascívia e desejo – e o cisne branco – dócil, submisso e pueril. Winnicott escreve (1983, p. 131): “suicídio neste contexto é a destruição do *self* total para evitar o aniquilamento do *self* verdadeiro”. Mas para quem viu o filme fica uma pergunta aparentemente ingênua, mas necessária: quis Nina tirar-se a vida ou apostou em uma outra vida? Trata-se aí de morte ou de renascimento? Finaliza-se com a convicção de que a transformação é uma ilusão e que o paradoxo é a inexorável verdade da vida. O triunfo, por fim, sobre tudo e todos, assegurando a posse ilusória de si mesma!

Considerações finais

Para Winnicott, o sujeito é movido pela vida, é orientado para a vida pela *life force*, mas sua existência depende incondicionalmente da presença viva, ativa e empática do outro/ambiente. Se este não desempenhar suas funções de modo suficientemente bom, o desenvolvimento emocional do indivíduo fratura-se de início, e o *continuar sendo* é então interrompido e colapsado. Tolhida na continuidade da plena instauração de seu ser no mundo, a bailarina Nina sofre uma desfiguração precoce do verdadeiro *self*, e vai sobrevivendo de forma mambembe, capenga, transvestida. O que deveria protegê-la – o falso *self* – acaba enfim privando-a das experiências vivas, empobrecendo e falsificando sua existência, o que a conduz, por fim, a um precipitado e trágico desfecho em que libertação e morte paradoxalmente coincidem. Não será excessivo recomendar, finalmente, ao leitor que assista o *Cisne Negro*, brilhante ilustração cinematográfica da patologia do *self* consoante com a esclarecedora descrição winnicottiana deste fenômeno clínico.

Referências

KHAN, M. **Alienación en las perversiones** (F. Setaro, Trans.). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 1989. (Original publicado em 1989).

KHAN, M. (1994). O conceito de trauma cumulativo. In: KOHON G. (Ed.), **A escola britânica de psicanálise: the middle group, a tradição independente** (pp. 88-100). Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas, 1994.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade** (ABREU, J. O. A.; NOBRE, V., Trad.). Rio de Janeiro, Brasil: Imago Ed, 1975. (Original publicado em 1971).

WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação** (ORTIZ, I. C. S., Trad.). Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas, 1983. (Original publicado em 1979).

WINNICOTT, D. W. (1994). **Explorações Psicanalíticas** (ABREU, J. O. de A. Trad.). Porto Alegre, Brasil: Artmed, 1994. (Original publicado em 1989).

WINNICOTT, D. W. **Da Pediatria à Psicanálise: obras escolhidas** (BOGOMOLETZ, D. Trad.). Rio de Janeiro, Brasil: Imago Ed, 2000. (Original publicado em 1958).