

# A DESMONTAGEM DO SER HUMANO E AS TÉCNICAS DO ROMANCE MODERNO NO CINEMA: O DUPLO EM *CISNE NEGRO*, DE DARREN ARONOFSKY

DISASSEMBLY OF HUMANS AND THE TECHNIQUES OF MODERN NOVEL AT THE MOVIES: THE DOUBLE IN *BLACK SWAN*, BY DARREN ARONOFSKY

Fernando de Moraes Gebra<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo discute o ritual de autoconhecimento e o processo de desdobramento de personalidade da personagem Nina, do filme *Cisne negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky. A teoria do duplo, proposta por Sigmund Freud, Otto Rank e Clément Rosset, permite observar como os desdobramentos de pessoa, espaço e tempo (categorias da semiótica discursiva) operam na construção identitária do sujeito na sua relação com o sistema social em que está inserido. Apesar de o estudo se centrar em uma narrativa fílmica, as contribuições da literatura e da teoria literária são fundamentais, à medida que a representação dos processos mentais de Nina e a desagregação de sua personalidade fazem parte das mudanças estruturais presentes no romance moderno, estudado por Anatol Rosenfeld. Consideramos as hipóteses de trabalho desse teórico da literatura no que se refere ao “espírito unificador entre as artes” para relacionar as dissoluções na estrutura do romance moderno com as técnicas empregadas no filme *Cisne negro*, ambas resultantes do processo de fragmentação das identidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cisne negro*. Duplo. Ilusão. Semiótica. Identidade.

## 1 Introdução

O tema do duplo aparece em diversos momentos da produção artístico-cultural, sendo encontrado em abundância tanto na literatura como no cinema. O projeto de pesquisa Poéticas da modernidade: O duplo em contos brasileiros do século XX (Portaria de aprovação: 022/10-ILC), desenvolvido atualmente na Universidade Federal do Pará, realiza um estudo de narrativas literárias brasileiras a partir de Machado de Assis, em que o fenômeno do duplo se faz presente. Desde 2002, esse projeto tem sido desenvolvido sob forma de ensaios publicados em anais de eventos e periódicos da área de Letras e os seguintes autores têm sido contemplados: Machado de Assis, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná; Professor Adjunto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. E-mail: fernandogebra@yahoo.fr

A partir de 2010, a pesquisa se estende também a outro projeto, intitulado *O cinema e as práticas identitárias* (edital 05/2010-PROEG). Embora tenha um caráter extensionista, o projeto pressupõe o estudo analítico de narrativas cinematográficas, com referenciais teóricos não apenas da área de Cinema, como também da Semiótica, da Sociologia, da Psicanálise e principalmente da Teoria Literária. Essa postura respalda-se no que Antonio Candido propõe em *Literatura e sociedade*: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (1973, p. 7).

A partir dessa perspectiva, o presente artigo centra-se no estudo do duplo (enfoques psicanalítico e filosófico) em *Cisne negro*, relacionando o desdobramento de personalidade da protagonista Nina com as duplicações que ocorrem nas estruturas narrativas (actantes) e discursivas (pessoa, tempo e espaço), presentes em qualquer texto. É sabido que a Semiótica se preocupa em evidenciar como se produz e se interpreta o sentido de todo tipo de texto. Para essa ciência geral da significação, não importa o nível da manifestação, isto é, se o texto é um romance ou um filme; importa a imanência, isto é, como as estruturas discursivas, narrativas e fundamentais geram efeitos de sentido.

Para a Semiótica, existe uma gramática do discurso válida para todos os textos. No entanto, apesar de podermos analisar um texto literário e um texto fílmico com o mesmo arcabouço teórico, devemos fazer uma ressalva no que se refere às suas diferentes semioses: grosso modo, tanto um romance como um filme são narrativas, porém, o primeiro é composto de sintagmas verbais e o segundo apresenta linguagem híbrida, composta de sintagmas verbais, visuais e sonoros.

A literatura e o cinema são artes compostas de diferentes linguagens. É comum essas linguagens se interpenetrarem, havendo contribuições de uma arte para a outra. Temos encontrado muitas adaptações para o cinema de obras literárias, no entanto, também podemos encontrar elementos cinematográficos em romances e contos. Além de o cinema aparecer na literatura como elemento simbólico e contextual da modernidade, há autores que se valem de técnicas cinematográficas, tais como montagens, simultaneidade de ações, cortes rápidos nas cenas. A pós-modernidade parece ter definitivamente quebrado as barreiras, permitindo a interconexão entre as diferentes linguagens.

## **2 A literatura, o cinema e seus duplos**

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

Os elementos teóricos para se estudar o duplo no cinema podem ser os mesmos da Teoria Literária, uma vez que, como já foi dito anteriormente, a partir da modernidade, as linguagens passaram a se interpenetrar. Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno”, relaciona as mudanças estruturais no romance moderno com as ocorridas nas artes plásticas e na sociedade. O autor formula três hipóteses referentes às artes em geral:

1) Em cada fase histórica, existe uma espécie de espírito unificador entre as artes, ciências e filosofia, com grande “interdependência e mútua influência entre esses campos”, além de certa “certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades” (1996, p. 76). Dessa forma, em determinado período histórico, encontramos tanto nas artes plásticas, no cinema e na literatura características comuns, tanto formais como temáticas e ideológicas, descontando, naturalmente, as particularidades nacionais e também de cada obra de arte.

2) No campo das artes plásticas, é de fundamental importância considerar o fenômeno da “desrealização”, surgido com correntes figurativas como expressionismo, surrealismo e cubismo, e com as correntes abstratas. A arte deixa de ser mimética, pois não quer mais ser “a representação mais ou menos fiel da realidade empírica” (1996, p. 76). A arte moderna rompe com a perspectiva clássica, isto é, com a ilusão tridimensional de projetar o mundo a partir de uma consciência individual.

3) “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal” (1996, p. 80). A partir daí, a ordem cronológica dos acontecimentos de uma narrativa começa a se desfazer, de forma que haja uma fusão dos níveis temporais. O passado não é mais visto como passado, mas sim na atualidade presente que abarca presente, passado e futuro. Muitos romances são narrados no próprio presente, por meio de monólogos interiores e fluxos de consciência.

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro (1996, p. 83).

Em seu ensaio, Rosenfeld descreve as dissoluções nos elementos estruturais do romance moderno: eliminação da cronologia, da motivação causal (leis de causa e efeito), do enredo linear, além da desmontagem da personalidade (1986, p. 85). A “desmontagem da pessoa humana” (1996, p. 86) ocorre por uma mudança de enfoque: com a ruptura da perspecti-

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

va, apenas um dos pólos (homem e mundo) é ampliado, abarcando o outro. No enfoque microscópico, importante para se entender o filme *Cisne negro*, “o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espraia sobre o plano da tela” (1996, p. 87). Tal como um inseto em um microscópio, amplia-se uma parte da personagem. Esta não é mais vista na sua dimensão plástica, com todos os contornos definidos, como era comum no romance tradicional; apenas uma porção dessa personagem é ampliada nesse tipo de enfoque: trata-se da sua vida psíquica, das experiências de seu inconsciente individual e, em alguns casos, das estruturas arquetípicas.

Rosenfeld explica que essa “desmontagem da pessoa humana” pode ser tanto causa como consequência das alterações técnicas nas artes plásticas, no teatro e no romance. Dito de outra forma, de acordo com Stuart Hall, abalou-se a certeza de uma identidade individual, centrada, com um núcleo fixo (sujeito do Iluminismo) ou com um núcleo que se modificava de acordo com as estruturas sociais (sujeito sociológico). As identidades culturais na pós-modernidade (e diríamos aqui na modernidade também) são fragmentadas, descentradas e deslocadas, de forma que o sujeito assume diferentes identidades na medida em que é interpelado em vários contextos culturais (1999, p. 13). Assim, as mudanças estruturais da “modernidade tardia” correspondem às alterações técnicas nas obras de artes.

As reflexões propostas por Anatol Rosenfeld são fundamentais para entendermos as técnicas cinematográficas presentes em *Cisne negro*. Nessa narrativa, entram em jogo as crises de identidade e o desdobramento da personalidade da protagonista Nina Sayers. Devido a essa desmontagem da personagem, outras categorias da narrativa fílmica também são dissolvidas, como espacialização, temporalização e causalidade. Os confins da personalidade de Nina são exteriorizados sob a forma de um duplo, de um estranho que passa a ocupar os mesmos espaços e tempos da personagem. A estrutura paradoxal da ilusão, à medida que as percepções da personagem são desdobradas, torna-se essencial para se compreenderem as estruturas narrativas e discursivas desse filme.

O duplo se relaciona, pois, à ilusão. A proposta do ensaio de Clément Rosset é relacionar a ilusão com o duplo, pois este implica em ser, paradoxalmente, ao mesmo tempo, uma coisa e outra. Dessa forma, se algum elemento do mundo exterior teima em se mostrar, a tolerância é suspensa e esse elemento é colocado em outro lugar, criando um duplo. Isto é, a ilusão, tal como a técnica do ilusionista que visa bipartir as percepções do real, faz com que o sujeito enxergue duplicado, que acredite no duplo projetado pela sua consciência. Essa duplicação aparece em três tipos de ilusão exaustivamente abordados por Rosset ao longo de seu

ensaio: a ilusão oracular (duplicação do acontecimento), a ilusão metafísica (duplicação do mundo) e a ilusão psicológica (desdobramento de personalidade).

No presente estudo, daremos ênfase à ilusão psicológica estudada por Clément Rosset, em sua abordagem filosófica, e por Sigmund Freud e Otto Rank, em suas vertentes psicanalíticas. Nesse tipo, não é mais um acontecimento nem o mundo que são duplicados, mas sim o próprio sujeito. Tem-se, nesse caso o desdobramento de personalidade, que consiste na duplicação do sujeito em seus lados manifesto e imanente. Aquele é o lado apresentado no convívio social e esse último se situa nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que esse lado se manifeste (GEBRA, 2003, p. 112).

O discurso filosófico de Rosset opõe-se à leitura psicanalítica feita por Otto Rank acerca do tema do duplo. Para Rank, o duplo surge em resposta ao medo ancestral da morte, isto é, o duplo traria para o sujeito o alívio de poder continuar a existir, agora já não mais num plano terreno, mas num outro universo. Para Rosset, “morrer seria um mal menor, se ao menos se pudesse afirmar que se viveu” (1998, p. 78). Dessa forma, o duplo asseguraria a existência do sujeito. É no confronto com o duplo que o indivíduo constrói sua identidade. Esse duplo, ou esse Outro, em certos casos, pode ser todo um sistema social. Os outros podem olhar e apreender um determinado sujeito, configurando, nas relações de alteridade, a construção identitária desse indivíduo.

A bibliografia sobre o duplo destaca alguns filmes em que esse fenômeno se faz presente. Em *O duplo*, de Otto Rank, por exemplo, é analisado o filme *O estudante de Praga*, de Ewers, adaptação do conto “História da imagem perdida”, de Hoffmann. Descontadas as diferenças de enredo e personagens, ambas as histórias tematizam o pacto com uma entidade demoníaca e o deslocamento do reflexo do espelho. Sobre esse filme, Otto Rank comenta

Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau, percebemos claramente que nos foi apresentado, de uma forma extraordinariamente dramática, o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria Personalidade (1939, p. 15).

Dessa forma, nas narrativas cinematográficas em que ocorre o desdobramento de personalidade, por meio da representação visual (diferente da literatura que representa pela palavra escrita), os processos mentais da personagem são mais facilmente mostrados pela figura de um reflexo ou de uma sombra que se descola do ator ou da atriz que incorpora essa personagem.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

Clément Rosset, em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, ao discutir o tema do desdobramento de personalidade, atesta o vínculo entre o duplo e os filmes de terror. No filme *Dead of night* (1945), de Cavalcanti, há dois tipos de desdobramento: o temporal e o de personalidade. Sobre o desdobramento temporal, comenta Rosset:

Todos os acontecimentos deste filme são apresentados como já tendo vagamente ocorrido (sentimento de falso reconhecimento), e é apenas no final que o espectador descobre com angústia que tudo o que lhe foi mostrado como repetindo um inapreensível e onírico passado era, de fato, a premonição de um futuro iminente: dispersão do presente segundo o duplo eixo do passado e do futuro, naufrágio vertiginoso do real, ao qual falta todo aqui e todo agora (ROSSET, 1998, p.81-2).

No que se refere ao desdobramento de personalidade, Rosset descreve a sequência em que um ventríloquo luta com seu fantoche que “escapa totalmente ao controle de seu mestre e acaba por apropriar-se da realidade deste” (1998, p. 82). Para o filósofo, trata-se de uma “cena alucinatória de desdobramento esquizofrênico, na qual um homem morre sufocado pelo seu duplo, devorado pela sua própria imagem” (1998, p. 82). É o que ocorre com a personagem Nina, protagonista do filme *Cisne negro*, que ao viver em função da dança, acaba sendo devorada pela própria arte, o que será discutido por meio do estudo da linguagem cinematográfica.

### **3 As estruturas da linguagem e as estruturas duplicadas**

Nos textos em que o fenômeno do duplo se faz presente, as estruturas sêmio-narrativas e discursivas se duplicam. A Semiótica de Greimas estabelece um percurso gerativo, mostrando como se interpreta o sentido de um texto do nível mais complexo e concreto ao mais simples e abstrato. Enquanto as estruturas narrativas apontam para um actante desdobrado que pode ocupar várias funções actanciais ao mesmo tempo (sujeito e anti-sujeito, sujeito e destinador-manipulador, sujeito e destinador-julgador), as estruturas discursivas, ao partir do pressuposto de uma relação de implicatura entre enunciação (o contexto de produção do discurso ou uma instância pressuposta pelo enunciado) e enunciado (o texto produzido), distingue proximidades e distanciamentos do enunciado em relação à enunciação.

Como a enunciação se define a partir do eu-aqui-agora, ela instaura o discurso, projetando fora de si os atores do discurso e as coordenadas espaço-temporais, resultando em uma operação chamada de *debreagem*. Dessa forma, ao construir o discurso, a enunciação faz projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço, resultando, respectivamente, nos estudos da *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

actorialização, temporalização e espacialização dentro de um texto, relacionadas à proximidade e ao distanciamento dessas categorias relacionadas à enunciação. "Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos" (BARROS, 2001, p. 54). Essas *debreagens* podem ser relacionadas com as estruturas duplicadas.

Ao estudarmos estruturas duplicadas, estabelecemos os desdobramentos actanciais (desdobramento de personalidade), temporais (fuga da realidade e busca de um passado de plenitude) e espaciais (fuga do mundo sensível e busca de outros mundos possíveis, tanto o mundo inteligível como os ilusórios propiciados por mecanismos de cegueira voluntária, relacionados com álcool e drogas) (GEBRA, 2009, p. 88).

Como o duplo implica em ser, paradoxalmente, uma coisa e outra, seu aparecimento provoca no sujeito sentimentos ambivalentes de proteção e ameaça ao mesmo tempo, posicionamento de Clément Rosset e ratificado por Keppler (*apud* ASSY, 1972), no artigo "O duplo na literatura: reflexão psicanalítica":

o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original, e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca - no original - reações emocionais extremas (atração/repulsa) (ASSY, 2007).

O fragmento supracitado fornece elementos de *debreagem* actoral e espacial, à medida que estabelece o paradoxo do fenômeno do duplo: ser ao mesmo tempo uma coisa e outra, um espaço e outro. O duplo pode, pois, ser *idêntico* e *diferente*, ao mesmo tempo em que representa o *interior* e o *exterior* do sujeito, o espaço do *aqui* e o espaço do *lá*, gerando, no nível narrativo do texto, no percurso passional do sujeito, relações de *atração* e *repulsa*. As configurações passionais são entendidas como "efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de *arranjos sintagmáticos de modalidades* ou *configurações passionais* (BARROS, 2001, p. 33).

Nas narrativas em que o duplo se faz presente, as configurações passionais são marcadas por paixões/sentimentos ambivalentes: o sujeito apresenta medo e fascínio por aquele que ele mesmo duplica. Essas ambivalências estão na base do ensaio de Sigmund Freud, intitulado "O estranho". Para o psicanalista, há aspectos da nossa personalidade que de tão familiares, ao serem recalcados no inconsciente, tornaram-se estranhos. O conteúdo recalcado, devido a censuras do superego, pode, em algum momento, atingir a superfície de forma que aquilo que

estava no espaço do *lá* pode ganhar o espaço do *aquí*, aquilo que era interior passa a ser exteriorizado.

Otto Rank também ressalta os sentimentos ambivalentes (medo e fascínio) que o sujeito apresenta diante do duplo, considerando as crenças primitivas da dualidade da alma. Segundo Rank, o duplo surge do medo ancestral da morte, possibilitando ao indivíduo a proteção que seria assegurada pela alma imortal (1939, p. 98). Dessa forma, a crença na alma provém do desejo de vencer o medo da morte, havendo, assim, a divisão da personalidade em parte mortal e parte imortal (1939, p. 100) No entanto, essa mesma concepção primitiva passa a entender o duplo como um anunciador da morte, uma imagem fantasmática perseguidora, gerando grande temor para aquele que se vê duplicado (1939, p. 104).

#### **4 O cisne negro e os espelhos de Nina**

A temática do Duplo, muito presente na organização das paixões ambivalentes dos atores das narrativas, é visualizada no filme *Cisne negro* (*Black Swan*), dirigido por Darren Aronofsky. Com roteiro original de Andrés Heinz e Mark Heyman, baseado no argumento de Andrés Heinz, anteriormente intitulado *The understudy* (*A substituta*), a história apresenta uma narrativa instigante quanto à temática do Duplo. O filme rendeu um Oscar de melhor atriz para Natalie Portman e foi indicado para outras quatro categorias: filme, diretor, edição e fotografia.

A bailarina Nina (Natalie Portman), que vive sob a superproteção de sua mãe, uma ex-bailarina decadente, deseja obter o papel principal na nova versão da peça musical *O lago dos cisnes*, de Tchaikovsky. No entanto, o diretor Thomas pretende selecionar apenas uma bailarina para interpretar Odette (o cisne branco) e Odile (o cisne negro). Nina apresenta grande desenvoltura para o papel do cisne branco, porém, precisa passar por uma espécie de ritual de autoconhecimento para representar o cisne negro, tendo que lidar, inclusive, com aspectos insólitos e conteúdos recalcados de sua personalidade. Esse ritual implica em confrontar-se com seu duplo, simbolizado, a princípio, por duas bailarinas: Beth, cujo comportamento autodestrutivo implica no total aniquilamento de sua personalidade, e Lilly, com exacerbada sensualidade e comportamentos transgressivos, como o uso de drogas.

Como vimos anteriormente, nas narrativas em que o duplo se faz presente, as estruturas sêmio-narrativas também se duplicam. Além disso, *Cisne negro* é composto por uma estrutura de *mise en abyme*, isto é, apresenta uma narrativa encaixante (a história de Nina e seu

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.



processo de metamorfose) e uma narrativa encaixada (a história da mulher transformada em cisne branco e a disputa com o cisne negro pelo amor do príncipe). Trata-se de uma estrutura narrativa especular, isto é, os elementos actorais, espaciais e temporais de uma narrativa têm repercussão na outra, de forma que Nina, personagem da narrativa encaixante, acaba, durante o processo de metamorfose, por se identificar com a personagem cisne negro da narrativa encaixada. Os espaços também se confundem, não apenas no momento da morte do cisne branco, que se mescla com a morte de Nina, como também durante o processo de confronto com o duplo, com o lado sombrio de sua personalidade: Nina começa a trazer para a superfície seus conteúdos recalcados, muito próximos da estrutura psíquica do cisne negro.

Nas relações de actoralização, as personagens do filme se relacionam com a dança. Destacam-se: a protagonista Nina Sayers; sua mãe Erica; Thomas Leroy, o diretor da peça *O lago dos cisnes*; a bailarina Lilly; e Beth Macintyre, a bailarina em fim de carreira. Assim, o universo de Nina é limitado e totalmente centrado à constante dedicação à arte. Vida e arte se misturam o tempo todo, a ponto de o filme apresentar várias sequências de ensaios de Nina tentando atingir a perfeição para incorporar o cisne negro. Mais do que isso, não seria apenas uma incorporação, mas sim uma metamorfose, pois Nina quer ser o cisne negro. No entanto, para que isso ocorra, a jovem virgem de 28 anos precisa sair do casulo, precisa confrontar-se com seu lado sensual adormecido todo esse tempo devido aos cuidados extremistas e à superproteção de uma figura materna patológica.

Filha única, com uma mãe superprotetora, Nina não apresenta um desenvolvimento psíquico saudável, desenvolvendo sintomas de esquizofrenia. A superproteção da mãe acaba bloqueando o desenvolvimento psíquico de Nina, como podemos perceber nas seguintes figuras e ações disseminadas ao longo da narrativa: a) os constantes telefonemas para localizar a filha; b) o ato de colocar a filha para dormir; c) o ato de obrigar Nina a comer um bolo e, diante da recusa da filha, ameaçar jogar o doce no lixo; d) a cena do corte das unhas de Nina imposto e realizado pela mãe contra a vontade da filha; e) a tentativa de impedir Nina de receber a visita de Lilly; f) o trancamento à chave do quarto de Nina para impedi-la de comparecer ao teatro no dia da apresentação. Em todas essas cenas, a mãe impede a filha de ser ela mesma, de ter o livre arbítrio na tomada de decisões.

Tanto o roteiro como o filme apresentam algumas lacunas referentes à figura materna patológica. Em uma das sequências do filme, Erica diz a Nina que renunciou a carreira para cuidar dela. Em outra sequência, pergunta a filha se Thomas a teria seduzido. A superproteção e a preocupação de a filha de 28 anos ser seduzida pelo diretor de balé possibilitam algumas

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

inferências. Erica comenta ter renunciado a carreira por ter engravidado de sua única filha, cujo pai não se menciona ao longo do filme. Todos esses índices nos levam a uma pressuposição de que Erica tenha sido abandonada por alguém relacionado ao balé, talvez o pai de Nina. A frustração de Erica por ter tido que interromper sua carreira de bailarina é toda projetada na relação com a filha, como se ela existisse em função de Nina.

Há uma sequência no filme em que Nina obtém uma barra de ferro para poder impedir a entrada de sua mãe em seu quarto. Nessa sequência, Nina depara-se com Erica chorando em seu quarto diante de um espelho com inúmeras fotos da época em que ela foi bailarina. Na continuação dessa sequência, Erica entra no quarto da filha e pergunta: “Você está pronta para mim?”. Nina sorri, há um corte da câmera e se inicia nova sequência. Como não havia chave na porta do quarto de Nina (Erica ficava com a chave), a mãe entrava sempre que quisesse, desrespeitando a privacidade da filha.

Já que não há a presença de uma figura paterna no desenvolvimento psíquico de Nina, a figura masculina mais próxima da bailarina passa a ser Thomas. A relação de Nina com o diretor é marcada pela subserviência, como se observa nos seus reiterados “por favor” e “desculpe”. É ele quem enuncia a Nina o ensinamento do duplo, a necessidade de superar os próprios obstáculos: “A única coisa em seu caminho é você”. Há em Nina uma rigidez inicial nos movimentos, marcada por um desejo constante de perfeição, típico do balé clássico. Na adaptação de *O lago dos cisnes* de Thomas Leroy, não importa o perfeito, mas sim o visceral, como ele mesmo afirma, isto é, Nina precisa sentir mais do que pensar, precisa se libertar dessas estruturas opressivas que atrapalham a fluidez de seus movimentos.

Thomas atua na metamorfose de Nina como a personagem Rothbart de *O lago dos cisnes* que transforma a mulher em cisne. Na narrativa encaixante, o diretor começa a despertar a sensualidade de Nina. Em uma determinada sequência, que se passa na casa de Thomas, o diretor percebe a extrema ingenuidade de Nina e lhe sugere que pratique masturbação, no intuito de desenvolver sua sexualidade adormecida. É a partir dessa sugestão que encontramos cenas de masturbação no filme, porém, seguidas de um forte sentimento de culpa, pois em uma dessas sequências, após atingir o processo orgástico, Nina visualiza sua mãe sentada na poltrona de seu quarto.

Mais significativo ainda na construção identitária de Nina é sua relação de temor e fascínio por Lilly, personagem com desenvolvida sexualidade. É visível o contraste na caracterização de ambas as personagens. Nina aparece, na maior parte das cenas vestida de branco, enquanto Lilly está sempre de preto. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o branco “é a  
*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

cor da pureza [...], uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado até agora” (2005, p. 143). Já o negro pode ser relacionado ao “Universo instintivo primitivo que é preciso esclarecer, domesticar” (2005, p. 744). Nina precisa realizar-se pela arte, confrontando-se com seu duplo e assumindo os aspectos primitivos e instintivos do cisne negro, os quais estão na base do arquétipo bíblico de Lilith, cujo nome e comportamento transgressor se aproximam muito da personagem Lilly da narrativa em pauta. Para o *Dicionário de símbolos*, Lilith “é comparada à lua negra, à sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros” (2005, p. 548).

O fascínio por Lilly como duplo de Nina pode ser percebido em uma sequência no metrô, quando Nina a observa pelo vidro. Em várias sequências do filme, as superfícies refletoras aparecem como elementos simbólico-figurativos, como figurações do duplo, podendo ser encontradas nos seguintes espaços da narrativa: o metrô, a sala de ensaios da escola de balé e a entrada da casa de Nina, onde há vários espelhos circulares.

Clément Rosset relaciona os espelhos às “perturbações de desdobramento” (1998, p. 80). Em pelo menos duas sequências do filme, Nina vê seu reflexo realizando movimentos diferentes dos dela, como se tivesse uma existência independente. Para Rosset, “o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro” (1998, p. 79).

Nina é limitada a esses espaços plenos de espelhos, responsáveis pelo aparecimento do duplo, que pode se manifestar como um desdobramento de personalidade (na maioria das sequências) ou em relações de projeção e alteridade com a bailarina Lilly e até mesmo Beth. Vale lembrar que Nina quer ser como elas, tanto que furta vários objetos de Beth como se fossem verdadeiros amuletos que lhe garantissem ser Beth.

Ao mesmo tempo em que Lilly lhe causa fascínio, também lhe perturba. Nina chega a tropeçar no seu teste para *O lago dos cisnes*, assim que vê Lilly chegar. Essa personagem representa aquilo que Nina gostaria de ter: uma sexualidade desenvolvida e movimentos mais espontâneos, não tão controlados. Esse desejo de ser como Lilly fica evidente na sequência em que Nina observa sua colega dançar e Thomas chama sua atenção para os movimentos da bailarina recém-chegada de São Francisco: “Observe seu movimento. Impreciso, porém espontâneo. Ela não está fingindo”.

Centramos nossa atenção na sequência em que Nina, desobedecendo as ordens de sua mãe, vai a uma boate com Lilly. É importante frisar que essa sequência se passa durante à noite, período em que há maior incidência de alucinações da personagem Nina. Na boate, Lilly

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

ly oferece a Nina uma cápsula de ecstasy. Nina demonstra não conhecer essa droga, revelando sua ingenuidade excessiva. Após algum tempo, Lilly consegue convencê-la a ingerir uma bebida com a cápsula do alucinógeno dissolvida. O início da metamorfose de Nina é marcado não apenas pela ingestão da droga, mas minutos antes, quando Nina veste uma peça de roupa preta oferecida por Lilly.

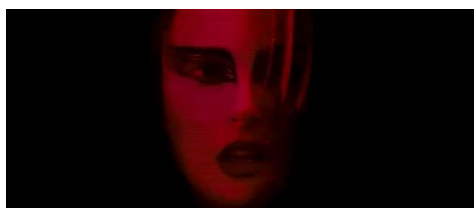
Na pista de dança, sob os efeitos da droga, Nina ouve reiteradamente alguém chamando-a de “doçura”, forma como sua mãe costuma chamá-la em vários momentos do filme. Trata-se de uma sequência longa, com vários fotogramas, muitos deles em negro, intercalando com as aproximações físicas de Nina e Lilly (Fotograma 1), a percepção distorcida de Nina, remetendo ao feiticeiro Rothbart (Fotograma 2) e o aparecimento do duplo (Fotograma 3), com a imagem muito parecida ao papel do cisne negro (que será incorporado por Nina durante a apresentação do balé), como atesta o batom e a maquiagem forte da personagem, que destoa da maior parte das cenas, em que Nina aparece sem maquiagem e vestida de branco. Como podemos observar no Fotograma 4, uma imagem parece se descolar de Nina, gerando o duplo.



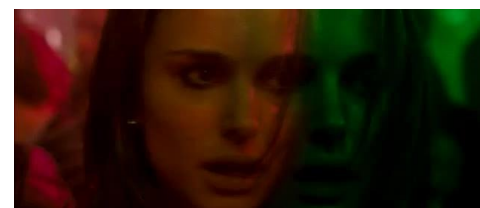
Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

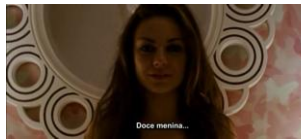


Fotograma 4

Tal como aponta Clément Rosset, “a mulher sem sombra” (e poderíamos também dizer da mulher sem imagem) “é uma mulher com duplo” (1998, p. 77). Quando o espelho ou a sombra descola do sujeito, esse elemento (espelho ou sombra) passa a atuar como um duplo perseguidor do sujeito, como percebemos nas cenas de masturbação, em que o duplo passa a ocupar os mesmos espaços de Nina, despertando-a para a sexualidade.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

Os fotogramas acima são intercalados por muitos outros que realizam rápidos cortes na cena, gerando efeito de sentido de alucinação. Sob o efeito do ecstasy, Nina sai da boate, seguida por Lilly. Ambas tomam um táxi, Lilly começa a tocar o corpo de Nina. A câmera corta e já temos uma cena no apartamento de Nina. Ao chegar tarde da boate, Nina é repreendida por sua mãe que lhe bate quando ouve de sua filha que esta teria mantido relações sexuais com dois homens, o Tom e o Jerry da boate. Nina se revolta e vai com Lilly para seu quarto, onde ambas vivenciam uma tórrida relação homossexual. Novamente, no ápice do orgasmo, Nina escuta Lilly chamando-a de “doçura” (Fotograma 5) e rapidamente Nina vê (Fotograma 6) o rosto de Lilly se transformar no seu rosto (Fotograma 7), como se fosse um outro eu (Fotograma 8). Há um corte de cena (Fotograma 9) e uma nova sequência se inicia.



**Fotograma 5**



**Fotograma 6**



**Fotograma 7**



**Fotograma 8**



**Fotograma 9**



**Fotograma 10**

O rosto projetado nos fotogramas de 7 a 9 não é o de Lilly (como aparece no Fotograma 5), mas sim o da própria Nina, com as mesmas expressões fisionômicas (Fotograma 9) que aparecerão quando ela finalmente incorporar o cisne negro no espetáculo de balé, portanto sem as feições da “doce garotinha”. Se observarmos com minúcia os fotogramas 5, 7, 8 e 9, veremos que no plano central há um espelho atrás de Lilly (Fotograma 5) e do duplo de Nina (Fotogramas de 7 a 9), pregado em um papel de parede com desenhos de borboleta, símbolo da metamorfose. O confronto com o duplo permite, assim, o processo de autoconhecimento do sujeito, assegurado pela sua gradativa metamorfose ao longo da narrativa fílmica.

A análise dessa sequência (considerada polêmica pela conservadora crítica hollywoodiana) permite a compreensão dos componentes recalcados de Nina. É interessante perceber que a chegada de Nina à sua casa é marcada por fotogramas que colocam em evidência os

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

vários espelhos constantes do *hall* de entrada. Além disso, em nenhum momento da cena da entrada de Nina e Lilly no apartamento, a mãe interage com Lilly, podendo ser esta apenas projeção dos estados alucinatorios de Nina, causados também pela ingestão de uma bebida com ecstasy, substância que causa efeitos alucinógenos.

## **5 O ponto de vista do eu, o enfoque microscópico e as metamorfoses de Nina**

O foco narrativo, isto é, a perspectiva da qual a história é transmitida, situa-se no que Norman Friedman chama de “eu-protagonista” (2002, p. 176-7), pois é o ponto de vista subjetivo de Nina (seus pensamentos, percepções e sentimentos) que domina todo o filme. É um “eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (1996, p. 84), como propõe Rosenfeld, e nós diríamos “tela real da película”, pois tudo se passa na mente da personagem, marcada pelo delírio, por uma estrutura esquizóide.

Em *Cisne negro*, por meio do enfoque microscópico, proposto por Anatol Rosenfeld, temos acesso, de forma ampliada, apenas a certos mecanismos psíquicos de Nina, marcada pela estrutura da ilusão. A personagem desdobra as percepções da realidade, criando duplos, os quais estão nas suas relações de alteridade travadas com Lilly e Beth e no desdobramento de sua própria personalidade. Tal como o ilusionista que visa bipartir a realidade para enganar a platéia, o iludido enxerga duplicado, confundindo, assim, os fatos reais com os fatos imaginados.

Como afirmamos anteriormente, a superproteção patológica da mãe, além da extrema dedicação de Nina ao balé, a ponto de confundir vida e arte, podem ser elementos responsáveis pelo processo de esquizofrenia da personagem, a ponto de a consciência de Nina se desagregar, chegando a misturar o plano da realidade com o da alucinação. Clément Rosset atribui o fenômeno da dupla personalidade aos casos psiquiátricos de esquizofrenia, em que a ilusão psicológica se faz presente, a ponto de o sujeito não discernir o que é real do que é alucinação. Esse desenvolvimento psíquico patológico é resultante dessa superproteção da mãe que impede Nina de vivenciar de forma saudável sua sexualidade. A teoria freudiana postula que grande parte daquilo que nos é impresso na infância pode ser recalçado e voltar na vida adulta sob forma de comportamentos estranhos, já que o sujeito não mais se reconhece. É durante o processo gradual de metamorfose de Nina que comportamentos estranhos passam a se manifestar.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

O tema da metamorfose aparece tanto na literatura como no cinema, podendo ocorrer de duas maneiras: física e psíquica. No primeiro caso, seriam as mais impressionantes e ocorrerem sobretudo nas narrativas que exploram o fantástico e o maravilhoso. Já no segundo, ocorrerem mudanças de comportamento do sujeito. No filme em análise, embora não haja uma transformação física, há cenas em que Nina aparece com traços identitários do cisne negro. Podemos entender a estrutura do filme como próxima de um ritual de autoconhecimento, em que o sujeito precisa passar por provas qualificantes, que o permitam realizar a ação principal, no caso, o espetáculo de balé diante de um grande público.

Nina demonstra fragilidade por não conseguir dar conta das exigências de Thomas. Tudo o que ele deseja é a metamorfose de Nina no cisne negro. Em um dos ensaios de Nina, Thomas aprova sua *performance* como cisne branco, porém comenta: “Mas eu sabia que o cisne branco não seria problema. O trabalho de verdade será a metamorfose para a gêmea perversa”.

A metamorfose de Nina é acompanhada de símbolos, necessários para a iniciação ritualística. Na Dissertação de Mestrado intitulada *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*, entendeu-se ritual como uma transformação de estados em que o sujeito Neófito adquire saberes que não seriam possíveis pela leitura de livros. Tem-se no ritual um conjunto de símbolos. “Nas iniciações esotéricas há rituais que têm como função o despertar da visão psíquica do sujeito” (GEBRA, 2003, p. 52).

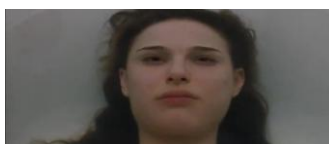
Em *Cisne negro*, os símbolos também apresentam uma dimensão potencializadora do sujeito, ocorrendo em conjunto com outros sistemas semióticos, como a trilha sonora. Em muitos momentos quando Nina (e aqui não sabemos se é realidade ou ilusão) observa no espelho cortes nas suas costas, encontramos os símbolos recorrentes do processo gradativo de metamorfose, em conjunto com uma música tensa, de suspense. Esses arranhões são interpretados por Erica como se Nina se coçasse constantemente, chegando ao ponto de sua mãe autoritária cortar-lhe as unhas. No entanto, mesmo com as unhas cortadas, há sinais de arranhões nas costas.

Gradativamente, o espectador se depara com a metamorfose física, pois começam a nascer nas costas de Nina pedaços de asas negras e suas unhas começam a constantemente a sangrar, como se houvesse a troca da pele pelas plumas do cisne, constantemente gestado por ela. Outro processo de metáfora colocada em cena: “Enquanto a literatura sugere, o cinema não pode escapar de mostrar” (HOLLANDA, 1979, p. 71).

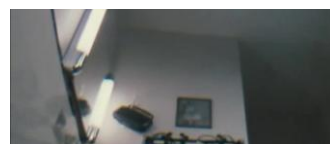
As cenas de masturbação podem ser entendidas como uma espécie de mergulho do sujeito na própria psique, funcionando como um caminho para o aparecimento do duplo, isto é, das componentes recalçadas de Nina, o que explica que ela tenha visto sua imagem em uma das duas masturbações mostradas no filme. Na segunda sequência de masturbação, seis fotogramas nos ajudam a perceber o aparecimento do duplo: no fotograma 11, Nina se masturba dentro da banheira. No fotograma 12, a câmera focaliza de cima e Nina abre os olhos. Como todo seu corpo está imerso na banheira, Nina vê o teto do banheiro pelo reflexo da água no fotograma 13, o que prova não haver ninguém junto com ela. Já no fotograma 14, após Nina fechar novamente os olhos, cai uma gota de sangue sobre a água da banheira. No fotograma 15, Nina abre os olhos e se depara, muito assustada, com seu duplo, isto é, seu reflexo que parece ter se descolado de seu corpo e ter ganhado vida própria. No fotograma 16, percebe que o sangue provém de suas unhas, para, em seguida, constatar os arranhões nas suas costas.



**Fotograma 11**



**Fotograma 12**



**Fotograma 13**



**Fotograma 14**



**Fotograma 15**



**Fotograma 16**

Há um corte muito brusco entre os fotogramas 15 e 16, provocando o efeito de sentido de subjetividade, isto é, percebe-se que o aparecimento do duplo é produto da alucinação de Nina. São as componentes recalçadas que passam a ocupar o mesmo espaço da protagonista. O mesmo efeito de sentido, obtido com a técnica da representação visual dos estados mentais da personagem e do corte brusco da câmera também pode ser observado, mais adiante, na sequência (já analisada anteriormente) em que Nina está sob efeito de alucinógeno e imagina ter uma relação homossexual com Lilly.

Gradativamente, Nina vai se transformando no cisne negro, rechaçando seu lado puro e virginal, recusando obedecer às ordens de sua mãe autoritária, e deixando aflorar as componentes recalçadas de sua personalidade. Após agredir sua mãe, na véspera de sua apresentação

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.



no teatro da Broadway, Nina sente que suas pernas parecem se deslocar, como se uma transformação física se processasse. Na própria apresentação, quando Nina chega ao momento apoteótico de vivenciar a identificação, pela dança, com o cisne negro, vemos Nina com asas negras. Nina se metamorfoseou em cisne negro (Fotograma 17). As asas são projetadas pela consciência de Nina (Fotograma 18) e, no plano material, por duas sombras projetadas pela iluminação do palco (Fotograma 19).



Fotograma 17



Figura 18



Figura 19

No entanto, essa transformação é simbólica, pois, como vimos em Rank, o cinema “permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau” (1939, p. 15). Assim, ao se valer principalmente de sintagmas visuais, usando a imagem em movimento, o cinema possibilita que as metáforas sejam colocadas na própria cena. Esse posicionamento é corroborado por Heloísa Buarque de Hollanda, em seu estudo sobre o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Para a autora, os elementos abstratos são excluídos na linguagem cinematográfica, porque o cinema é composto de imagens e estas não podem, como a palavra, abstrair nem conceituar (1978, p. 68-9). Isso explica o fato de as metáforas serem colocadas na própria cena, como é o caso das asas negras em Nina, representando seu processo mental de metamorfose.

Apesar de o filme mostrar, é na maneira como é feita a montagem dos planos e das sequências, por meio de “alternâncias, superposições, elipses” (1978, p. 71), que o cinema cria efeitos de sentido. Durante o filme *Cisne negro*, não é possível saber se algumas ações de fato ocorreram ou se são apenas imaginadas, produtos de um delírio de uma mente perturbada. O foco narrativo, categoria utilizada nos estudos literários, revela-se um instrumento importante para a análise do filme em questão. Em muitas sequências do filme, em que Nina toma o metrô e caminha em direção à escola de balé, a câmera coincide com o olho da personagem, sendo, portanto, considerado um ponto de vista subjetivo.

## 6 A consciência cindida de Nina e a morte do duplo

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

O duplo está presente ao longo da narrativa, mas se intensifica quando a consciência de Nina começa a se desagregar, a ponto de haver uma confusão entre o plano da realidade e o plano da alucinação, gerando, ao longo da narrativa fílmica, uma absoluta identificação entre Nina e o cisne negro, em que vida e arte se tornam uma só, na perfeita representação mimética. É esse grau absoluto de identificação entre Nina e a peça musical de Tchaikovsky que causa a morte da protagonista, quando, na última cena, vestida e incorporada em cisne branco, suicida-se, tal como a personagem da versão do diretor Thomas para *O lago dos cisnes*.

No caso de Nina, há uma diferença em relação à personagem da peça adaptada de Tchaikovsky: nesta, o cisne branco se suicida após perceber que seu amado optara por Odile, o cisne negro. No longa-metragem, o suicídio de Nina é marcado por várias metáforas e ocorre após o seu confronto com Lilly. Nina julga ter matado Lilly com um caco de espelho, no entanto, após sua excelente *performance* de cisne negro, percebe que Lilly está viva, e quem possui um pedaço de espelho enterrado no ventre é ela mesma. De acordo com Clément Rosset:

E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu “duplo”. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser, como diz muito bem Edgar Poe no final de *William Wilson*, quando o único (aparentemente o duplo de Wilson) sucumbiu aos golpes do seu duplo (que é o próprio narrador) (1998, p. 79).

Se o duplo é entendido, pelo viés filosófico de Rosset, como algo projetado pela mente da personagem, relacionado, portanto, à ilusão, a morte do duplo ocasiona a morte do próprio sujeito que destrói, por assim dizer, uma componente de sua personalidade: no caso de Nina, o lado puro e virginal.

Real ou simbólica, a morte da protagonista da narrativa encaixante pode ser entendida como a destruição dos seus aspectos de pureza e virgindade, como é figurativizado na sequência em que Nina se livra de todos os bichos de pelúcia e destrói a bailarina da caixinha de música do seu quarto. Destruir a bailarina branca, que aparece toda quebrada em destaque em uma sequência de um único plano, significa recusar a permanecer com a ingenuidade excessiva e os comportamentos infantis.

Os discursos literário e cinematográfico se cruzam na estrutura de *Cisne negro*, no entanto, há algumas diferenças. No conto de Poe, o sujeito mata o seu lado autêntico, isto é, o que ele “desesperadamente tentava ser”, permanecendo nas trevas. Já no filme, Nina, ao ima-

ginar ter matado Lilly, que seria seu duplo perseguidor, mata na realidade o seu lado de cisne branco, a sua pureza, a sua virgindade, entregando-se aos aspectos mais luxuriosos e primitivos de sua personalidade. Ela não mata, conforme Rosset analisa sobre o conto de Poe, o lado que ela “desesperadamente tentava ser”, mas o lado que ela tanto queria negar (a “doce garotinha”, o cisne branco) para poder incorporar o cisne negro, no processo de metamorfose, descrito anteriormente.

Na interpretação dada pelo diretor de *Cisne negro*, há uma diferença em relação ao conto de Edgar Allan Poe. Teria Andrés Heinz lido a obra de Poe e encontrado os elementos fantásticos para a composição do roteiro? Embora não possamos responder com exatidão a esse questionamento, a intertextualidade, mesmo não tendo sido deliberada, faz-se presente, pois em ambas as narrativas, a personagem mata aquele que julga ser seu duplo, mas que na realidade acaba por causar sua própria destruição.

Há várias referências intertextuais ao longo do filme, como obras literárias (e poderíamos também pensar em *O retrato de Dorian Gray*, pois nessa narrativa, ao destruir o retrato, o protagonista acaba por se autodestruir, já que o retrato era o seu duplo) e também narrativas folclóricas como “O lago dos cisnes”, que teria inspirado a composição musical de Tchaikovsky, ou ainda arquétipos referentes aos instintos primitivos femininos, como o caso de Lilith, que coincide com o nome e os comportamentos de Lilly.

## **7 Considerações finais**

Estudar a temática do duplo e compreender como ela se manifesta nos discursos literários e cinematográficos significa por à tona questões ontológicas inerentes ao ser humano. Significa compreender como a construção identitária das personagens se manifesta e se desdobra ao longo da narrativa. O próprio Rosset informa que a noção do duplo está ligada ao desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranóica) (1998, p. 21). Esse desdobramento está relacionado ao processo de autoconhecimento do sujeito. Logo, é necessário haver o duplo para garantir o conhecimento de si mesmo.

Ana Maria Lisboa de Mello afirma que, nas narrativas mais contemporâneas, “o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna” (2000, p. 121). Em *Cisne negro*, por meio de um ritual, a personagem Nina passa por uma metamorfose, assumindo suas componentes recalçadas e se transformando no cisne negro, em absoluta identidade entre vida e arte. A autora esclarece também as consequências da presença do duplo na vida do sujeito. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

jeito: “Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade” (2000, p. 121-122).

No filme estudado, os dois lados da personalidade de Nina são mostrados em muitas cenas em que ocorrem estados alucinatórios. A técnica cinematográfica não se centra apenas nos recursos típicos do cinema para garantir os efeitos de sentido das alucinações e dos desdobramentos, como também se vale de recursos que a Literatura trouxe para o romance moderno (distensão temporal, ruptura com a noção de causa e efeito, enfoque microscópico, dentre outros), advindos das contribuições da Psicanálise e principalmente de um processo mais amplo de desmontagem do ser humano, das fragmentações identitárias.

Até mesmo processos específicos de um autor são utilizados, como a morte do duplo no conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. Como vimos no decorrer da análise, Nina precisou fazer morrer seu lado branco para que os conteúdos recalçados, representados pelo lado negro, pudessem ganhar o espaço da cena do balé, na perfeita mistura de vida e arte. Mesmo que a morte do seu lado angelical lhe custasse a vida, foi isso que lhe trouxe a glória da perfeição.

**ABSTRACT:** This article discusses the ritual of self-knowledge and the process of unfolding the personality of the character Nina, in the film *Black Swan* (2010), directed by Darren Aronofsky. The theory of the double, proposed by Sigmund Freud, Otto Rank and Clément Rosset, allows us to see how the ramifications of person, space and time (categories of semiotic discourse) operate in the identity construction of the subject in its relation with the social system in which is inserted. Although the study focuses on a filmic narrative, the contributions of literature and literary theory are essential, as the representation of mental processes of Nina and the fragmentation of her personality are part of the structural changes present in the modern novel, studied by Anatol Rosenfeld. We consider the assumptions of this theoretical work in literature that refers to "the unifying spirit of the arts" to relate the dissolution in the structure of the modern novel with the techniques employed in the film *Black Swan*, both from the process of fragmentation of identities.

**KEYWORDS:** *Black Swan*. Double. Illusion. Semiotics. Identity.

## Referências

CISNE Negro. (Black Swan). Direção: Darren Aronofsky. EUA. Produção: Protozoa Pictures/Phoenix Pictures/Cross Creek Pictures/Fox Searchlight Pictures. Distribuição: 20th Century Fox Film Corporation Distribuição, 2010. 1 DVD (103min).

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.

ASSY, Nájla. O duplo na literatura: reflexão psicanalítica. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>. Acesso em: 25 abr 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19. ed. (Coord.) Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio 2002.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. Curitiba, 2009. 243 p. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Paraná.

\_\_\_\_\_. *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*. Londrina, 2003. 122 p. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Londrina.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Macunaíma: Da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978. (Cinebiblioteca Embrafilme).

MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello. As faces do duplo na Literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 36 a 57, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 de maio; aceito em 10 jun. 2011.