



Ministério da Educação
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095–2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
Nº. 02 – Ano I – 10/2012
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

A metamorfose do cisne: do ciclo da “noiva animal” ao mito do duplo

Cíntia Paula Andrade de Carvalho
Doutoranda em Literatura e Cultura – UFBA
Profª MSc. de Língua Portuguesa – Departamento de Turismo
Instituto Federal da Bahia (IFBA)
E-mail: cintiapaula1@gmail.com

Profª Drª Nancy Rita Ferreira Vieira
Docente Adjunto do Instituto de Letras da
Universidade Federal da Bahia – UFBA
E-mail: nancyrfv@gmail.com

Resumo: Ao estabelecer uma relação intertextual com o balé *O Lago dos Cisnes*, o filme *Cisne Negro* (2010) apropria-se de alguns símbolos presentes em seu texto de partida, como a figura do cisne, sem, com isso, retomar o enredo do conto no qual se inspira o espetáculo de dança. Nessa operação, a narrativa fílmica esvazia o peso da temática do ciclo da “noiva animal” e explora o tema do duplo. O presente artigo tem a intenção de refletir acerca da diferença da simbologia da metamorfose em cisne sofrida pelas personagens principais de ambas as obras. Para tanto, o texto apoia-se em pressupostos dos contos de fadas, do ciclo da “noiva animal” (BETTELHEIM, 2007; COELHO, 1987; DARNTON, 1986) e do mito do duplo (MELLO, 2007).

Palavras-chave: *Cisne Negro*. *O Lago dos Cisnes*. Metamorfose. “Noiva animal”. Duplo.

Introdução

Dirigido por Darren Aronofsky, *Cisne Negro* (2010) conta a trajetória de Nina, jovem perfeccionista e retraída, que almeja o posto de primeira bailarina do *New York City Ballet*. O papel exige da bailarina a representação das gêmeas opostas Odette e Odille na montagem de *O Lago dos Cisnes*. Nessa incursão, Nina depara-se com o desafio de superar sua vulnerabilidade diante do mundo e enfrentar pulsões intensas relacionadas a um dualismo conflitante de personalidade.

Considerando a evidência de tais aspectos na trama, nota-se que *Cisne Negro*, ao fazer a releitura do famoso balé clássico, não retoma como motivo principal a história de amor entre um príncipe e uma jovem que se transforma em cisne. A narrativa fílmica explora outro assunto: o processo de metamorfose de Nina. O filme acentua situações de limiar psicológico, como realidade e fantasia, consciência e inconsciência, sanidade e loucura.

Nesse sentido, a obra cinematográfica esvazia o peso da temática do ciclo da “noiva animal” e explora o tema do duplo. O objetivo do artigo é justamente refletir acerca da diferença da simbologia da metamorfose em cisne sofrida pelas personagens principais de ambas as obras.

1. Da literatura popular para o mundo das sapatilhas

Lendas de cisnes eram comuns na Antiguidade e assim vieram sendo interpretadas e modificadas ao longo dos tempos. Em algumas das histórias, mulheres eram transformadas em animal, o que representava um empecilho para a união das jovens com seus pretendentes. O enredo de *O Lago dos Cisnes* gira em torno da história de uma moça transformada em ave. No entanto, não existem informações precisas a respeito de qual versão de conto serviu de inspiração para o russo Pyotr Ilyich Tchaikovsky na montagem do balé.

O espetáculo estreou no Teatro Bolshoi, em Moscou, no dia 20 de fevereiro de 1877. A recepção foi morna, não devido à composição de Tchaikovsky, mas à interpretação dos bailarinos. Em 1894, o príncipe Ivan Alexandrovich resolveu homenagear Tchaikovsky, já falecido, solicitando uma nova versão de *O Lago dos Cisnes*. Marius Petipa e Lev Ivanov foram os responsáveis por modificar a partitura

e a coreografia. Em 1895, o balé reestreado no Teatro Mariinsky de São Petersburgo e foi aclamado pela crítica (KATZ, 2011).

O *Lago dos Cisnes* traz a história do príncipe Siegfried, que se apaixona por Odette, uma princesa presa em corpo de cisne. A jovem, que fora enfeitiçada pelo bruxo Rothbart, é destinada a permanecer como ave até ser resgatada por um homem que lhe jure amor eterno. Na véspera de completar seus vinte e um anos, Siegfried vê Odette no lago e, encantado com sua beleza, a convida para a festa de seu aniversário. No entanto, quem aparece no baile é o feiticeiro, como o cavaleiro do cisne negro. Rothbart está acompanhado de sua filha Odille, transformada em Odette. O príncipe nota que a doce moça, nesta noite, encontra-se inquieta e caprichosa, mas não desconfia de nada. Então, faz juras de amor a Odille. Ao descobrir a farsa, Siegfried segue para o lago, onde encontra Odette rodeada pelas outras aves-moças. Pede perdão à jovem e proclama-lhe seu amor. De repente, o casal é surpreendido por Rothbart, que provoca uma tempestade no lago. O encanto de Rothbart se desfaz, mas os dois desaparecem sob as águas (BOGÉA, 2007).

Várias são as versões criadas para o balé. Em algumas, Odette e Odille são irmãs gêmeas, como assim se refere o filme *Cisne Negro*. As finalizações também variam entre si, de acordo com o contexto de cada montagem e época. Em algumas dessas variações, Odette morre, em outras, a princesa consegue retomar a forma humana e o casal alcança o final feliz (CAMARGO, 2010).

Várias também são as versões do conto, no qual se inspira o balé. O enredo dos contos populares geralmente sofre alterações em virtude da propagação oral e das coações culturais dos povos que acolhem as histórias. Os contos de fadas divulgados às crianças, por exemplo, são modificados para atender às exigências dos circuitos infantis (DARNTON, 1986).

Nelly Novaes Coelho (1987) também se ocupa do tema dos contos de fadas e afirma que todas as formas de narrar (fábulas, parábolas, mitos, lendas, entre outras) pertencem ao conjunto de narrativas criadas pelos povos da Antiguidade. Essas narrações, fundidas e transformadas, espalharam-se por todas as regiões do mundo. No entanto, o caudal de literatura histórica e de narrativas novelescas, apesar de possuir origens comuns, assume em cada nação um caráter diferente.

Nos contos de fadas, os argumentos desenvolvem-se no espectro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, anões, metamorfoses etc.)

e têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, a qual está relacionada à união homem-mulher. Como um ritual iniciático, os obstáculos precisam ser transpostos, para que o herói alcance sua realização existencial. Normalmente, um encantamento é o ponto de partida para a aventura da busca.

Ainda conforme Coelho (1987), boa parte dos contos de fadas é de origem celta e surgiu como poemas que revelam amores quase sempre fatais e eternos. Os celtas, originários da Ásia, constituíram-se como povo na região sudoeste da Alemanha. Após se espalharem pela Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Vale do Pó foram dominados pelos romanos entre os séculos II a.C. e I d.C. Ao escaparem do domínio de Roma, fixaram-se na Grã-Bretanha, onde foram se expandindo e mesclando com os bretões. Por conta disso, a sua influência cultural tornou-se mais profunda nesta região.

Os celtas tinham personalidade e cultura diferentes da europeia-cristã. Como não tinham espírito guerreiro, atuaram em todo o processo de formação e transformação da cultura oriental, de maneira mais ou menos “silenciosa”, através de seus valores espirituais e de sua inteligência prática e coletiva. Acreditavam na imortalidade corporal e na existência de outra vida, para além desta (COELHO, 1987).

Foi no seio da criação poética céltico-bretã que nasceram as fadas. Em certos povos, a fada céltica era vista como uma estrangeira do Outro Mundo, que viajava, muitas vezes, sob a forma de um pássaro. Coelho (1987, p. 34) salienta que

Na maioria das tradições, as fadas apreciam ligadas ao amor, ou sendo elas próprias as amadas, ou sendo mediadoras entre os amantes. A partir da cristianização do mundo, foi esse último sentido que predominou, perdendo-se completamente aquela outra dimensão ‘mágica’, sobrenatural.

Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, as fadas podem interferir na vida dos homens para ajudá-los em situações nas quais já nenhuma solução natural seja possível. Podem encarnar o Mal e, nesses casos, apresentam-se como bruxas. No conto *O Lago dos Cisnes*, não há a presença de uma bruxa, mas de um feiticeiro, que, no contexto, representa o Mal.

A partir do século VIII, os monges da Grã-Bretanha passaram a transcrever as lendas célticas das quais se apropriaram. Em alguns livros, constam versões incompletas e/ou diversas de uma mesma história. Nesse processo de transcrição

das lendas, a Igreja logo se empenhou em apagar os vestígios do paganismo. Segundo Christian Leourier, no livro *Contos e lendas da mitologia celta* (2009), os antigos deuses geralmente eram eliminados ou transformados em figuras folclóricas. O autor cita como exemplos o caso de Ogmios, deus da eloquência, que, nas adaptações, assume a forma diabólica do ogro, e o de Dagda, que, em sua opinião, deu origem ao personagem Gargantua.

O conto *O Lago dos Cisnes* (BÓGEA, 2007), por exemplo, apresenta vários pontos em comum com a narrativa céltica *Um voo de cisnes* (LEOURIER, 2009). Nesta história, Oengus apaixona-se por uma moça. Como se encontram apenas em sonho, o jovem deus entra em depressão. Sua mãe, Boann, institui uma busca pela moça durante anos, até que descobre que ela se chama Caer Ibormaithe e não se trata de uma jovem como as outras. Durante um ano, Caen assume a forma de mulher e, no outro, se transforma em cisne. Ainda assim, Oengus não desiste de seu amor; vai ao encontro da moça e também se transforma em cisne.

Embora existam aspectos em comum em ambos os contos, como a história de amor entre um homem e uma mulher que assume a forma de cisne, são perceptíveis algumas diferenças entre as versões. Uma dessas diferenças é a existência de deuses, no conto celta, convivendo com seres humanos. Os deuses são capazes de amar, adoecer e envelhecer tanto quanto os homens. Isso não acontece em textos sob a influência da ideologia cristã.

Além das marcas do cristianismo instituídas nos textos pagãos, outras alterações foram introduzidas nos contos. Antes de serem repaginados para o público infantil, os contos também eram utilizados para divertir os adultos; as narrativas serviam como uma forma de alerta das classes populares, no sentido de que expunham as condições reais nas quais a grande parcela da população vivia: de muita pobreza e injustiça (DARNTON, 1986).

Os contos de fadas apresentam um universo cheio de simbologia. E os estudiosos diferem em interpretar essa rede de signos. Para Bruno Bettelheim (2007), por exemplo, que analisa os contos de fadas sob a perspectiva psicanalítica, em tais narrativas estão representados desejos inconscientes e inspiração sobre os passos de desenvolvimento necessários à realização de certos aspectos da vida. Já Robert Darnton (1986) aponta que os contos populares difundidos na

contemporaneidade estão longe de ser contados da forma como eram narrados em outras épocas.

Darnton (1986) destaca que é no século XVII, na corte do rei Luís XIV, na França, sob a releitura de Charles Perrault, que a literatura destinada aos adultos transforma-se em textos para crianças. As histórias passam, então, a ter final feliz. Também assinala que Perrault recolheu os contos da tradição oral popular e de que certamente a babá do filho do contista servira de sua principal fonte. De acordo com o historiador norte-americano, as reformulações dos contos, com o passar do tempo, mostra a mudança da sociedade e das mentalidades.

Embora utilizem referenciais epistemológicos diferentes, os estudiosos concordam que os contos de fadas são histórias nas quais são explorados temas relevantes à vida humana, entre eles, o amor. Uma das formas de representar o anseio pelo outro nos contos de fadas é a introdução do mito do “noivo/noiva animal” na trama. A mensagem intrínseca ao mito é a de que o verdadeiro amor transcende a aparência física.

Ao longo dos séculos, muitas narrativas vêm revisitando e modificando o mito do “noivo/noiva animal”, como *A Bela e a Fera*, *O Príncipe Sapo*, *O Lago dos Cisnes*, *Shrek*, entre outras.

2. A reverberação do mito da “noiva animal” em *O Lago dos Cisnes*

De acordo com Bettelheim (2007), em alguns contos de fadas, é comum o uso do artifício de uma fera que se transforma em pessoa. Na literatura dos contos de fadas, este ciclo ficou conhecido como o do “noivo animal” ou “marido animal”; animal durante o dia e humano no leito. Quanto às histórias nas quais a futura parceira, de início, é animal, o mito é conhecido como o da “noiva-animal”. No conto *O Lago dos Cisnes*, há a presença do mito da “noiva animal”, quando uma princesa é transformada em cisne e precisa que um príncipe por ela se apaixone para que possa se libertar do feitiço.

Quase sempre há nas histórias do ciclo do noivo-animal traços típicos, como: a falta de informações ou detalhes quanto ao motivo e à maneira como a pessoa é transformada em animal; a figura do/a feiticeiro/a como o responsável por efetuar a metamorfose; o pai como aquele que impõe à heroína unir-se ao animal; a

resignação da filha em unir-se a um animal por amor ou obediência ao pai; e o afeto e a devoção do/a homem/mulher que salvam o noivo/noiva animal do feitiço.

Os contos de fadas servem para ensinar que, para amar, é necessária uma modificação radical nas atitudes prévias mantidas em relação ao sexo. À mulher cabe superar sua visão do sexo como repugnante e animalesco. No entanto, conforme Bettelheim (2007, p. 383), “só o casamento torna o sexo permissível, transformando-o de algo animalesco em vínculo santificado pelo sacramento”.

Segundo a hipótese levantada pelo psicanalista, as mães - geralmente pouco mencionadas nos contos do ciclo do noivo-animal - aparecem sob o disfarce da feiticeira e são as responsáveis por fazer com que as crianças encarem o sexo como algo animalesco. Como quase todos os pais fazem do sexo um tabu, desaparece a razão para castigar a pessoa que transforma o sexo em algo de aparência animalizada. Por este motivo, a feiticeira que transforma o noivo em animal não é castigada no final do conto.

No caso dos contos ocidentais do ciclo da “noiva animal”, cabe ao homem desencantar a mulher transformada em animal, provando amor e coragem. Todavia, nessas histórias, não há nada de repugnante em sua forma animal; ao contrário, a mulher é representada como e por um ser de rara beleza. Por esse motivo, Bettelheim (2007, p. 385) chega à seguinte conclusão:

Assim, parece que, enquanto os contos de fadas sugerem que o sexo sem amor e devoção é animalesco, ao menos a tradição ocidental seus aspectos animais, no que diz respeito à mulher, não são ameaçadores, são até encantadores, no que diz respeito à mulher; somente os aspectos masculinos do sexo são animalescos.

De fato, isso é observável tanto em *O Lago dos Cisnes* quanto em *Um voo de cisnes*, nos quais a mulher é transformada em animal. Em ambas as versões, a moça é representada como um belo cisne, símbolo de elegância. Ou seja, em nada se assemelha a uma fera. Em *Um voo de cisnes* (LEOURIER, 2009, p. 145), a moça é assim caracterizada pelo príncipe, que a vê em sonho:

Esta é a história de uma moça muito bonita. A jovem era tão bonita que Oengus, apesar de ser um deus, sentiu-se seu escravo. [...] Sua túnica branca realçava seu corpo esbelto, seus cabelos pretos e seus lábios brilhantes. Seus gestos tinham a leveza dos juncos acariciados pelo vento. Uma correntinha de prata enfeitava-lhe o colo gracioso.

Por outro lado, a hipótese levantada por Darnton (1986), quanto à simbologia dos contos do ciclo do “noivo animal”, difere da explicação de natureza psicanalítica

defendida por Bettelheim. Associando as versões dos contos que circulavam na França do século XVIII ao que ocorria com os camponeses franceses da época, o historiador destaca que o casamento não oferecia nenhum tipo de fuga; ao contrário, impunha à mulher, além das tarefas domésticas, o trabalho no campo. E mesmo o casamento representando a aceitação de uma carga adicional de trabalho, a moça necessitava de um dote para casar-se. Sendo pobre, os contos narram que a estratégia matrimonial encontrada pelos pais era casar a filha, unindo-a a um lobo, uma raposa ou uma lebre. O animal representava, nesse caso, a figura de um bom provedor; um lobo, por exemplo, estaria em condições de caçar um carneiro e sustentar a família.

São apenas hipóteses. O que fica evidente é que em qualquer uma das explicações quanto ao significado dos símbolos e quanto às estratégias de representação adotadas nos contos, eles sempre lidam com fatos relacionados à vida humana.

3. As relações intertextuais em *Cisne Negro*

Conforme o diretor Darren Aronofsky, no *making of* de *Cisne Negro* (2010), o argumento do filme surge com a associação entre a trama do balé *O Lago dos Cisnes* (inspirada no conto) e na novela *O duplo* (2011), de Fiódor Dostoiévski, de 1846.

O título da novela do escritor russo alude ao drama psicológico enfrentado pelo personagem Goliádkin. Ao penetrar nas profundezas da alma do protagonista, Dostoiévski estava abordando uma das ideias mais marcantes de seu pensamento: a questão do duplo, cuja representação perpassa grande parte de sua obra (VIEIRA, 2010).

Goliádkin é marcado pela frustração de estar dividido entre a vontade de pertencer à hipócrita elite da sociedade russa e a dificuldade de concretizar tal fato. É nesse cenário que o duplo do personagem manifesta-se, despertando sentimentos contraditórios. A personalidade de Goliádkin dissocia-se em duas entidades independentes; com uma, imagina-se um herói conquistador, enquanto, com a outra, sente-se incapaz, visto ser suficientemente medroso para desempenhar esse papel (BEZERRA, 2011).

Ana Maria Lisboa de Mello (2007), no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, expõe que a temática do enfrentamento do duplo não é nova. Inscreve-se na reflexão filosófica desde a Antiguidade, como em *O banquete*, de Platão, e reside em clássicos como o romance *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, e em *Metamorfose*, de Franz Kafka, os quais sugerem o processo simbólico de transfiguração. O duplo apresenta-se como uma figura ancestral na literatura, que conhece a sua apoteose no Romantismo, momento no qual se procurou explorar a contraposição entre os lados racional e irracional do ser humano.

Para Mello (2007), segundo uma acepção psicológica, o duplo representa a projeção do sujeito, que vê a si mesmo como Outro, mas, ao mesmo tempo, idêntico em todos os aspectos. Tal encontro, quase sempre, provoca mal-estar e angústia como também pode servir para solucionar uma cisão interna e proporcionar o alcance da unidade psíquica. Geralmente isso vem representado por meio da projeção da imagem do indivíduo no espelho ou de sua sombra - algo muito recorrente no filme -, bem como de alucinações ou sonhos.

Considerando que o filme aborda como foco do enredo o desequilíbrio de Nina, ao confrontar a eclosão do seu outro “eu”, pode-se afirmar que o filme de Aronofsky dialoga com o conto *O Lago dos Cisnes* sem buscar uma relação de fidelidade. Em *Cisne Negro*, o argumento da produção do espetáculo de balé de mesmo nome é discutido na narrativa fílmica, mas sem se limitar a revisitar o conto por meio de uma aproximação fidedigna.

Aliás, para os estudiosos da teoria da adaptação, como, por exemplo, Linda Hutcheon (2011), uma adaptação é um processo intertextual, por meio do qual uma obra (literária, televisiva, radiofônica, etc.) tem seus elementos considerados constitutivos transpostos para outra mídia ou gênero. Às vezes, a mudança entre o texto adaptado e o que lhe serviu de inspiração é apenas de ponto de vista ou de contexto. Para tal abordagem, pouco importa o grau de proximidade entre a adaptação e o texto adaptado (texto de partida). Isso significa que a adaptação não deve ser categorizada como obra de caráter secundário, mas uma construção textual tão criativa quanto aquela na qual se inspirou.

Com a percepção de que a temática do conto é apenas tangenciado e o que é centralizado no enredo do filme é o conflito de dualidade psicológica vivenciado por

sua protagonista, é possível afirmar que, de fato, a narrativa fílmica estabelece um diálogo intertextual muito mais próximo ao tema explorado na novela de Dostoiévski.

4. O mito do duplo em *Cisne Negro*: a resignificação de metamorfose

Cisne Negro alude à luta de natureza psicológica que Nina enfrenta na busca por perfeição e autoafirmação como bailarina de uma renomada companhia de balé. A personagem envolve-se em violento processo de automutilação e controle mental. Aliás, o filme aciona, como pano de fundo, uma crítica ao mundo do balé e ao sacrifício de muitas artistas na tentativa de alcançar a perfeição e a fama.

Uma vez que o foco do enredo de *Cisne Negro* é a discussão do duplo de sua protagonista e não o enredo do conto/balé, centrado na história de amor entre um príncipe e uma jovem transformada em cisne, não é possível afirmar que na narrativa fílmica ocorre um esvaziamento da temática do mito da “noiva animal” para o mito do duplo? Essa transposição pode oferecer a chave de resignificação do processo de metamorfose explorado no filme. Diante disso, é possível afirmar que a simbologia da metamorfose que Nina deve sofrer não é a de adquirir a forma humana para que possa consumir sua união com o príncipe, mas a de conseguir encontrar um equilíbrio entre as duas faces que travam um embate no seu íntimo.

A metamorfose das personagens femininas tanto do conto/balé quanto do filme vem representada por meio de sua transformação em cisne. No caso de *Cisne Negro*, a metáfora de mulher presa no corpo de um cisne serve como uma representação do tipo de aprisionamento ao qual o seu Outro se encontra. Na peça, o cisne branco é uma jovem ingênua e virgem, que se apaixona pelo príncipe e é por ele correspondido, enquanto o cisne negro é a maligna, sensual e prodigiosa irmã que rouba o amor do príncipe. No filme, o foco da história é sobre uma bailarina que assume a tarefa de interpretar tanto o cisne branco, que representa a inocência e a doçura, quanto o cisne negro, que denota a malícia e a impetuosidade. No entanto, para explorar a cisão do “eu” que consome Nina, sua face primeira é associada ao cisne branco. Conseguir representar o cisne negro significa dar vazão ao encontro com a natureza mais íntima e aterrorizante de seu ser.

O personagem Thomas Leroy atua como um dos desencadeadores da metamorfose de Nina. Para o diretor artístico do balé, Nina uma profissional

talentosa para representar tal papel; considera-a a personificação do cisne branco. Por outro lado, Leroy suspeita da competência da bailarina para incorporar a personagem cisne negro e faz questão de explicitar sua incredulidade para a jovem. A fim de convencê-lo do contrário, Nina tenta seduzir o diretor, inspirando-se em personagens mais seguras da trama, como Beth, bailarina a quem substitui na companhia, e Lily, sedutora bailarina, a quem vê como rival.

O artifício da sedução feminina, no intuito de conseguir o quer, é muito utilizado na literatura. Eric Auerbach (2011), ao refletir a respeito do teatro cristão medieval, já localiza, entre as peças natalinas do século XII que procuravam retomar o *Gênesis*, a questão da sedução pela personagem Eva. Nessas representações teatrais, o objetivo de Eva é fazer com que Adão coma o fruto proibido, cometendo, assim, o pecado original, embora Eva desenvolva sua ação de persuasão, influenciada pela serpente.

Neste caso, mesmo que estejam situadas em contextos narrativos diversos, Eva e Nina enfrentam o mesmo desafio. A tarefa de Eva é convencer Adão a comer o fruto proibido; a de Nina é convencer o diretor do balé de que tem competência para representar a faceta sedutora e maliciosa do cisne negro. Eva, assim como Nina, pode ser descrita como uma personagem que transita entre a ingenuidade e a malícia. A figura da serpente poderia ser transposta para a do diretor do balé, que a todo o momento deseja despertar em Nina o seu lado mais sensual, até mesmo apelando para a questão da sua sexualidade.

Ainda que seja possível uma aproximação da simbologia de personagens de *Cisne Negro* com personagens do universo bíblico, no que diz respeito à sedução feminina, certos valores cristãos que atravessam o texto da Bíblia não se apresentam no filme. Como exemplo, cita-se a luta entre o Bem e o Mal representada como forças polarizadas localizadas entre diferentes personagens. Aliás, o mesmo pode-se afirmar em relação ao conto *O Lago dos Cisnes*, bem como no balé, no qual é evidente uma visão teológica de mundo. O filme, por sua vez, segue um percurso diferente do conto e do texto bíblico, já que os opostos habitam o âmago de uma mesma pessoa. No entanto, os opostos se revestem apenas do significado de antagônicos, esvaziando-se de qualquer ligação com o significado de “bem” ou “mal”. O desafio de Nina, por exemplo, é encontrar o seu lado obscuro (aquele que se desconhece), o cisne negro, mas não necessariamente o lado “mal”.

Uma das estratégias utilizadas pelo filme, para enfatizar a fragmentação da personalidade de Nina, é o uso constante de espelhos (onipresentes no mundo do balé) e reflexos em outras superfícies. Aos poucos, esse Outro, o cisne negro, vai tomando vida própria e agindo fora do controle consciente da bailarina.

A simbologia das cores, na narrativa, também é emblemática. Na incursão pela descoberta de si mesma, a retraída Nina acolhe-se de tons claros, como o branco e o rosa bebê. À medida que seu duplo passa a exteriorizar-se, explora-se o preto, cor que denota tudo aquilo que durante algum tempo esteve recôndito na personagem – o desejo, a malícia e a sedução.

Para o balé, a liberdade - redenção - surge quando o cisne branco pula do penhasco. Para Nina, o encontro dessa liberdade surge quando consegue representar os antagônicos cisnes, que representam diretamente o afloramento dos dois lados de sua conturbada personalidade. Sua redenção, ironicamente, vem marcada pelo suicídio, semelhante ao destino da personagem do balé.

Nessa perspectiva, o sentido de redenção da personagem no filme é construído sobre a égide da unificação do duplo, o que permite o alcance da perfeição.

Considerações finais

É evidente que, de imediato, pelo título e pela referência explícita à adaptação da montagem de *O Lago dos Cisnes* no enredo de *Cisne Negro*, uma primeira leitura da relação intertextual seja estabelecida entre o conto, o balé e a película. No entanto, não há como não perceber que a discussão mais acentuada no filme seja o mito do duplo e, não, a temática do ciclo da “noiva animal”. Darren Aronofsky desloca para a protagonista do filme muitas características e angústias do personagem da novela de Dostoiévski.

Nina, a bailarina do século XXI, enfrenta dilemas, em certa medida, semelhantes aos vividos por Goliádkin, no século XIX. Ambos são personagens introspectivos e inseguros que buscam ser bem sucedidos na sociedade a que cada um deles pertence. No caso de Goliádkin, trata-se do desejo de pertencer à elite de São Petersburgo. E, para Nina, a vontade de brilhar no exigente mundo do balé profissional.

Outra aproximação entre filme e a novela russa é luta dos protagonistas com o lado obscuro de sua personalidade. Tanto Nina quanto Goliádkin precisam entender o seu outro “eu” que, outrora oculto, passa a se manifestar cada vez mais. Para tanto, envolvem-se em uma estranha experiência de autoconhecimento.

De todo modo, é interessante perceber, na rede intertextual que se estabelece entre conto, balé e filme, a revelação do próprio mecanismo de representação, na qual os elementos simbólicos não sejam vistos em função de uma referência direta, mas na sua capacidade de interação, o que conduz a possibilidades de deslocamentos de sentidos. E isso é o que, de fato, ocorre em *Cisne Negro*, pois, embora o texto esvazie o enfoque sobre o mito da “noiva animal” presente no conto, se utiliza de elementos do universo desse mesmo texto para representar o dualismo enfrentado pela personagem Nina: o cisne branco e o cisne negro.

Abstract: By establishing an intertextual relationship with the ballet *Swan Lake*, the movie *Black Swan* (2010) appropriates some symbols found in the “original” text, as the figure of the swan, without thereby resuming the plot of the story which inspires the dance. In this operation, the filmic narrative empties the weight of thematic cycle “bride animal” and explores the theme of the double. This paper intends to reflect on the difference in the symbolism of the metamorphosis undergone by the swan main characters of both works. Therefore, the text relies on assumptions of fairy tales, the cycle of “bride animal” (BETTELHEIM, 2007; COELHO, 1987; DARNTON, 1986) and the myth of the double (MELLO, 2007).

Keywords: *Black Swan*. *Swan Lake*. Metamorphosis. Bride animal. Double.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 21 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio (posfácio). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**: poema petersburguense. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 237-248.

BOGÉA, Inês. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. O cisne como demarcador ideológico na construção da memória da dança. **O cisne como demarcador ideológico na construção da memória da dança**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/dancacorpo/Andr%E9ia%20-%20O%20cisne%20como%20demarcador%20ideol%F3gico%20na%20constru%E7%E3o%20da%20mem%F3ria%20da%20dan%20E7a.pdf>>. Acesso em: 11/06/2012.

CISNE Negro (Black Swan). Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer e Brian Oliver. Intérpretes: Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis e outros. Roteiro: Mark Heyman e Andres Heinz. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2010. DVD (108 min), widescreen, color. Produzido por Protozoa e Phoenix Pictures.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Geral, 1986.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**: poema petersburguense. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KATZ, Helena. A pouco conhecida história dos cisnes. In: **O Estado de São Paulo**, 18 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-pouco-conhecida-historia-dos-cisnes,667524,0.htm>>. Acesso em: 20/05/2012.

LEOURIER, Christian. **Contos e lendas da mitologia celta**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

VIEIRA, Carolina D. M. Dostoiévski e a questão do duplo. In: **Psicanálise & Barroco em revista**. v. 8, n.1. p. 14-32, jul. 2010. Disponível em:
<<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Detoni.pdf>>
Acesso em: 11/06/2012.