

## DO MARAVILHOSO AO INSÓLITO: *CISNE NEGRO* COMO ADAPTAÇÃO VELADA DE CONTOS DE FADAS

FROM A MARVELOUS TALE TO AN UNCANNY TALE:  
BLACK SWAN AS VEILED ADAPTATION OF FAIRY TALES

Cynthia Beatrice Costa<sup>1</sup>  
Fernanda Aquino Sylvestre<sup>2</sup>

**RESUMO:** A adaptação depende do repertório do receptor para ser apreendida como tal: não há como identificar uma adaptação a menos que se reconheça nela coincidências com obras anteriores. Quando há uma mudança de gênero entre a nova obra e aquelas das quais ela se apropria, o reconhecimento é ainda mais dificultado. Com apoio nas reflexões de Thomas Leitch e Linda Hutcheon, esse fenômeno – aqui chamado de “adaptação velada” – é ilustrado com o filme *Cisne negro* (2010), de Darren Aronofsky, que se constitui como um amálgama de contos maravilhosos, tal qual classificados por Vladimir Propp. Costurados em uma narrativa psicologicamente tensa, esses contos transmutam-se em insólito. Para examinar essa premissa, é empreendida uma revisão bibliográfica extensiva sobre a qual se baseia a análise do filme. A partir dela, são elencados seis recursos cinematográficos principais que mostram como se configura essa passagem de um gênero a outro, da estrutura narrativa aos temas adaptados para a pós-modernidade.

**Palavras-chave:** Adaptação cinematográfica; contos de fadas; insólito; *Cisne negro*; pós-modernidade.

**ABSTRACT:** Adaptation depends on the receiver’s repertoire to be apprehended as such: there is no way to identify an adaptation unless the audience recognizes coincidences with previous works. When there is a change in genre between the new work and those it appropriates, recognition becomes even more difficult. Based on the reflections by Thomas Leitch and Linda Hutcheon, this phenomenon – here entitled “veiled adaptation” – is illustrated with the film *Black Swan* (2010), by Darren Aronofsky, which constitutes an amalgamation of marvelous tales (or wondertales), as classified by Vladimir Propp. Stitched into a psychologically tense narrative, these tales are transmuted into the uncanny genre. To examine this premise, an extensive literature review on which the analysis of the film is based is undertaken, leading to six main cinematographic resources that show how this transition from one genre to another is configured, from the narrative structure to themes adapted for postmodernity.

**Keywords:** Film adaptation; fairy tales; unusual; *Black Swan*; postmodernity.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e docente da pós-graduação em Estudos Literários da UFU e da pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP – Araraquara). Professora do Instituto de Letras e Linguística da UFU e docente da pós-graduação em Estudos Literários da UFU.

## Introdução

Multifacetado, o filme *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010), do nova-iorquino Darren Aronofsky, pode ser examinado por diversos ângulos. Trata-se da jornada árdua de uma bailarina que aos poucos enlouquece conforme é consumida pela pressão de protagonizar uma montagem ousada de *O lago dos cisnes*,<sup>3</sup> de Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

O objetivo central deste estudo é examinar *Cisne negro* partindo da premissa de que o filme se constitui como uma teia intertextual de diversos contos provenientes do folclore europeu que, amalgamados e costurados em uma narrativa tensa, transmutam-se em insólito. Como esse insólito é instaurado é o que nos interessa descrever neste artigo.

Para tanto, recorreremos a uma revisão bibliográfica extensa e multidisciplinar, passando pelos estudos da adaptação, por reflexões sobre os gêneros maravilhoso e insólito, pela teoria do cinema e pela fortuna crítica do filme. A partir dessas leituras, propomos um termo, “adaptação velada”, para descrever a relação de *Cisne negro* com variados contos de fadas; além disso, organizamos um conjunto de seis recursos cinematográficos principais que, conforme propomos, contribuem para o insólito do filme.

Começamos debatendo a noção de “adaptação velada”. Em seguida, abordamos o maravilhoso em que se baseia o filme para, depois, examinar como esse maravilhoso se transmuta em insólito por meio de recursos próprios do cinema. Por último, apresentamos nossas considerações finais.

## 1 Adaptação velada

Propomos ler *Cisne negro* como uma adaptação múltipla pelo fato de percebermos, no filme, um subtexto constituído por uma rede de contos de fadas. Mas, principalmente, como uma adaptação velada, pois 1) não se trata de uma adaptação autodeclarada; e 2) esse subtexto é reconhecível apenas por aqueles que porventura identificarem as narrativas maravilhosas com as quais se relaciona o roteiro.

Por que, então, simplesmente não considerar o longa de Aronofsky uma obra intertextual, como tantas outras? Por uma razão principal: sua estrutura emula a de um conto maravilhoso, enquanto a atmosfera insólita a disfarça. Por meio de uma história ambientada na Nova York dos anos 2000, o filme reúne funções (cf. PROPP, 1984, a isso retornaremos na próxima seção), temas e simbologias presentes em um conjunto de contos de fadas compilados entre os séculos XVII e XIX. Esse subtexto está velado porque o gênero – comercialmente definido como “terror psicológico” e sugerido por nós como insólito – oculta sua raiz maravilhosa no contexto da pós-

---

<sup>3</sup> *Lebedinoye Ozero*, em transliteração do russo, é um balé dividido em quatro atos, composto entre os anos de 1875-76 e montado pela primeira vez em fevereiro de 1877 pelo Teatro Bolshoi, em Moscou. Apesar da má recepção inicial da coreografia de Julius Reisinger, a música de Tchaikovsky foi apreciada; ele escreveria mais dois balés, *A bela adormecida* e *O quebra-nozes*, formando sua trilogia de composições para dança. Foi apenas pouco depois de sua morte que *O lago dos cisnes*, agora coreografado por Marius Petipa (atos I e III) e Lev Ivanov (atos II e IV), apresentado em São Petersburgo, alcançou o sucesso de que desfruta até hoje – com frequência, é considerado o balé mais popular de todos os tempos. (cf. WILEY, 2007; PONZNANZKY, 1999)

modernidade.

Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon considera a “autodeclaração” um critério fundamental para que possamos considerar uma obra como adaptação: “Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Esse critério, porém, é discutível, uma vez que releituras do folclore e dos contos de fadas<sup>4</sup> e até de obras autorais muito conhecidas – como peças de Shakespeare<sup>5</sup> – com frequência não dão crédito às suas “fontes”. Nem por isso deixamos de considerá-las como adaptações, já que “adaptação” é um termo abrangente e flexível.

Do ponto de vista acadêmico, o campo da adaptação é tão atraente quanto indefinido. A adaptação disputa território com a tradução (cf. GAMBIER, 1992) e com a intertextualidade,<sup>6</sup> para citar somente dois campos fronteiriços. Estudiosos da adaptação relutam em traçar uma separação clara e irrevogável entre o que é adaptação e o que é releitura, reinterpretação (HUTCHEON, 2013, p. 156), apropriação (cf. SANDERS, 2006), “citação, alusão, evocação”<sup>7</sup> (MUSSER, p. 231), entre outras tantas possíveis relações que podem ser estabelecidas entre obras. Intuímos o que é uma adaptação: quando há muitas coincidências entre duas obras, levantamos a hipótese de estarmos diante de uma adaptação. Traçar normativamente limites intransponíveis, como se “em algum lugar na selva intertextual [houvesse] uma linha brilhante que separa a adaptação de todo o resto”<sup>8</sup> (LEITCH, 2012, p. 89) não é frutífero, como argumenta Thomas Leitch ao abordar a proposição de Hutcheon (2013). Leitch ressalta que impor restrições disciplinares ao conceito prejudica o campo de estudo, já que este “floresce com mais sucesso quando mil flores desabroçam”.<sup>9</sup> (LEITCH, 2012, p. 103)

Em consonância com a argumentação de Leitch, pode-se replicar, ainda, que circunscrever o conceito de adaptação para abarcar somente obras que se dizem oficialmente adaptações pode levar a um equívoco: nem toda obra se vê – ou deseja ser vista – como adaptação, mesmo quando o é. Partimos da premissa de que *Cisne negro* é adaptação e se apresenta como tal já no título, apesar de não declarar seu roteiro como “adaptado”. Dizer-se uma adaptação de *O lago dos cisnes*, que se encontra em domínio público e pode ser adaptado por quem quer que seja, poderia ser redundante. Nesse sentido, *Cisne negro* não se difere de outros filmes não infantis baseados em contos de fadas: em geral, o crédito é mesmo dado apenas no título,<sup>10</sup> como se fosse suficiente

<sup>4</sup> Há um sem-número de exemplos. Para citar alguns: *Freeway – Sem saída* (*Freeway*, 1996), escrito e dirigido por Matthew Bright, é uma versão contemporânea de *Chapeuzinho vermelho*; *Beatrice e o monstro* (*No Such Thing*, 2001), de Hal Hartley, e *O doce amanhã* (*The Sweet Hereafter*, 1997), de Atom Egoyan, adaptam, respectivamente, *A bela e a fera* e *O flautista de Hamelin*.

<sup>5</sup> *O rei leão* (*The Lion King*, 1994), animação da Disney dirigida por Roger Allers e Rob Minkoff, não se declara como adaptação de *Hamlet*, mas é fácil perceber que essa é a sua “fonte”. O mesmo se pode dizer de *As patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995), dirigido e roteirizado por Amy Heckerling, que é claramente uma adaptação contemporânea de *Emma*, de Jane Austen – Heckerling, inclusive, admite isso (HARRIS, 2020, s/p), ainda que o filme não credite a autora inglesa como fonte. É, porém, frequentemente estudado como adaptação. (HOPKINS, 2012, p. 241)

<sup>6</sup> Entendida, nesse contexto, como “entrecruzamento” e “dependência recíproca”, partindo do princípio de que textos “nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 9)

<sup>7</sup> Essa e outras traduções foram feitas por nós. Tradução de: “quotation, allusion, evocation”.

<sup>8</sup> Tradução nossa de: “somewhere in the intertextual jungle is a bright line that separates adaptation from everything else”.

<sup>9</sup> Tradução nossa de: “[they will be imposing new disciplinary constraints on a field that may well] flourish more successfully when a thousand flowers bloom”.

<sup>10</sup> Curiosamente, animações e adaptações para o público infantil costumam dar o crédito ao(s) compilador(es) do conto: *A pequena sereia* (*The Little Mermaid*, 1989) e *Frozen – Uma aventura congelante* (*Frozen*, 2013), ambos da Disney,

para que o público reconhecesse a relação. O cisne negro é uma personagem de *O lago dos cisnes*, o que também não é incomum, uma vez que muitas adaptações se apresentam metonimicamente, caso de *A companhia dos lobos* (*The Company of Wolves*, 1984), de Neil Jordan, e de *Espelho, espelho meu* (*Mirror Mirror*, 2012), de Tarsem Singh.

O que talvez o diferencie de outras adaptações cinematográficas de narrativas maravilhosas é que as histórias em que *Cisne negro* se baseia são menos difundidas na contemporaneidade: *Os cisnes selvagens*, *O pato branco* e *Os seis cisnes*, compilados, respectivamente, por Hans Christian Andersen, Aleleksandr Afanasyev e pelos irmãos Grimm. *O lago dos cisnes* também não é largamente conhecido, mesmo entre amantes do balé. Isso porque assistir à performance no palco não permite entender detalhes do enredo contido no libreto. O conto em que se acredita que o libreto foi inspirado, *Der geraubte Schleier* (em português, “O véu roubado”), recolhido por Johann Karl August Musäus no século XVIII, também não se popularizou na contemporaneidade.

Como só é possível reconhecer a existência de uma fonte quando se sabe de sua existência, o estabelecimento de intertextos com outros filmes é mais comum na abordagem não acadêmica de *Cisne negro*. Há inter-relações notáveis com *Os sapatinhos vermelhos* (*The Red Shoes*, 1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger; *A malvada* (*All About Eve*, 1950), de Joseph L. Makiewicz, com o qual partilha os temas da ambição artística e da rivalidade feminina nos palcos; e *Perfect Blue* (*Páfekuto burû*, 1997), *thriller* de animação do diretor japonês Satoshi Kon baseado no romance homônimo de Yoshikazu Takeuch.

*Cisne negro* e *Os sapatinhos vermelhos* assemelham-se na construção da personagem central, na ambientação no mundo do balé e em suas ligações, em diferentes graus, com o conto homônimo de Andersen, no qual uma jovem não consegue parar de dançar ao calçar sapatinhas. Mas o filme de 1948, estrelado por Moira Shearer, possui com o conto uma relação mais próxima e, inclusive, credita o roteiro parcialmente a Andersen. Os dois longas dialogam com o expressionismo alemão:<sup>11</sup> são “notoriamente estilizados” (EDGAR-HUNT *et al*, 2013, p. 132) e traduzem visualmente as ansiedades de suas personagens no contraste de cores e em expressões faciais doloridas. Ambos possuem sequências de balé emocionalmente carregadas, com uso expressivo de maquiagem e figurino.

Está claro, assim, que *Cisne negro* dialoga com uma grande variedade de obras, podendo cada uma dessas relações ser examinada com maior profundidade. A partir do momento em que é apreendida a intertextualidade ou a relação dialógica com outro texto (HUTCHEON, 2013, p. 12), pode-se explorar como e em que grau ela se dá. Na seção seguinte, passamos a nos ater ao filme como adaptação de contos maravilhosos, para depois discutir sua transição para o insólito.

## 2 O maravilhoso e a adaptação cinematográfica

É importante abordar a relação entre o maravilhoso e os contos de fadas e como eles se definem enquanto gênero e são entendidos neste estudo. O roteiro de *Cisne negro*, escrito por

---

declaram seus roteiros como inspirados em histórias de Andersen, mesmo promovendo significativos desvios nas narrativas compiladas por ele.

<sup>11</sup> Consolidado por cineastas como Robert Wiene (*O gabinete do Dr. Caligari*, 1920), F.W. Murnau (*Nosferatu*, 1922) e Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) nos anos 1920, o expressionismo no cinema costuma ser considerado resultado dos efeitos nefastos da Primeira Guerra Mundial. Com frequência, é visto como precursor dos filmes *noir* e do cinema de terror como o conhecemos hoje (cf. McCarron, 2016). Voltaremos ao expressionismo adiante.

Mark Heyman, Andres Heinz e John J. McLaughlin, adapta a tradição de contos passados de geração em geração, como veremos a seguir, mantendo ao menos parte das funções descritas por Vladimir Propp (1984), importante estudioso das estruturas da narrativa de viés maravilhoso, mais especificamente, dos contos de fadas.

O gênero maravilhoso é aquele que, de acordo com Tzvetan Todorov (1992, p. 48), define-se em relação a dois outros, o fantástico e o estranho. Se as leis da realidade são respeitadas, havendo explicação dos fenômenos que pareciam insólitos, estamos diante do estranho. Se há hesitação entre a realidade e o insólito e ela perdura sem uma explicação pautada nas leis do mundo “real”, estamos diante do fantástico. Se estamos diante de um mundo com novas leis da natureza, de cunho insólito, mas aceito desde o início da narrativa pelas personagens e pelo leitor, encontramos-nos diante do maravilhoso.

Entendemos o “conto de fadas”, modalidade inserida no gênero maravilhoso e recuperada por meio de diversas versões no filme *Cisne negro*, como uma narrativa que pode ou não ter a presença de uma fada, mas que sempre apresenta algum elemento sobrenatural, como bruxas, gênios, gigantes, objetos mágicos e metamorfoses. Esse tipo de conto não apresenta tempo e espaço dentro de uma realidade conhecida e, por esse motivo, muitos iniciam-se com a tão conhecida frase “Era uma vez”. O conto de fadas tem como enredo básico provas e obstáculos que precisam ser vencidos e que funcionam como um ritual iniciático, com o intuito de que o herói alcance sua autorrealização existencial, por meio da descoberta de seu verdadeiro eu, através do encontro com a princesa, do casamento ou de qualquer outro final ditoso.

Conforme constata Coelho (1987), o maravilhoso, o sobrenatural e o mágico, com o avanço do racionalismo e da ciência no Iluminismo, foram perdendo espaço. Narrativas como as de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen foram sendo substituídas por um novo estilo, agregando o mágico, o maravilhoso e o feérico a um mundo racional e objetivo. Aparecem, então, contos de cunho absurdo, fantástico, beirando o *nonsense*, causadores de forte estranhamento no leitor. Trata-se de contos que se pautam na leitura de um mundo em que os olhares devem se voltar para as incertezas, para a desconfiança diante da realidade mascarada pela mídia e por uma sociedade que cada vez mais exige a perfeição do ser humano, como ocorre no filme *Cisne negro*. O maravilhoso transmuta-se, então, em um forte estranhamento que leva ao insólito, causando desconforto, assombro e ambiguidade.

O conto de fadas publicado em livros, mesmo quando é fruto da imaginação de um autor, costuma herdar dos antigos contos da tradição oral o interesse de mostrar as dificuldades da vida e o mundo como um lugar perigoso e difícil. Por isso a necessidade de as personagens serem espertas para vencerem os obstáculos sozinhas ou com a ajuda de objetos mágicos, animais encantados e heróis. Fazem-se presentes, ainda, as metamorfoses, em que príncipes, princesas e plebeus são encantados por algo ou alguém maléfico e se transformam, geralmente, em animais – como se verá adiante, é o caso de *O lago dos cisnes*. Temos, ainda, uma preocupação com a sobrevivência do indivíduo (fome, sede, abrigo) e com valores éticos (caridade, solidariedade) e uma nítida separação entre bem/mal, certo/errado, bonito/feio, intensificando a questão do duplo. Há, também, nos contos de fadas, a presença de um herói, vencedor de provas, detentor de poderes extraordinários e de mulheres recatadas, belas e submissas aos pais e maridos. Quando elas não possuem os atributos mencionados, configuram-se como bruxas, madrastas ou outros seres maléficos.

Propp (1984, p. 25) faz uma análise estrutural dos contos maravilhosos, considerando que eles apresentam grandezas constantes e grandezas variáveis: mudam os nomes e atributos das personagens, mas suas ações e funções permanecem. Para o estruturalista, nem todos os contos

maravilhosos apresentam todas as funções que ele determinou,<sup>12</sup> mas a sequência das funções estabelecidas é sempre a mesma.

Partiremos do estudo de *O lago dos cisnes*, de Tchaikovsky, com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer,<sup>13</sup> e dos contos de fadas que, aparentemente, deram origem a essa narrativa para mostrar como a obra do compositor russo e os contos, todos amalgamados, são adaptados veladamente em *Cisne negro*, esta uma obra insólita, afastada em boa parte do maravilhoso em sua vertente conto de fadas tradicional.

Como insólito, entendemos aquelas narrativas escritas ou visuais que trazem um impacto ou por meio da possibilidade do sobrenatural, ou por causar um estranhamento extremo promovido por ambiguidades, lacunas e excessos – voltaremos a falar sobre essas características na terceira parte deste artigo.

O balé *O lago dos cisnes* (cf. WILEY, 1985) tem como enredo a história de Odette, uma princesa metamorfoseada em cisne pelo feiticeiro Von Rothbart, que a condena a viver em um lago formado pelas lágrimas da mãe, na condição animal durante o dia e na forma humana durante algumas horas da noite. O encanto só seria quebrado por um amor verdadeiro e fiel. Se fosse traída, Odette permaneceria eternamente como cisne. O príncipe Sigfried sai então para caçar e depara com alguns cisnes, entre eles Odette, que se transforma em uma linda mulher. Ele se apaixona por ela, mas está condenado a se casar com uma pretendente do baile dado em comemoração aos seus 21 anos. Rothbart planejava casar sua filha Odile, o cisne negro, com Sigfried. Como o príncipe vira apenas uma vez Odette, ele a confunde com sua gêmea má Odile e declara a ela fidelidade, mas percebe logo que fora enganado. Odette, sabendo que seu destino seria viver para sempre como cisne, atira-se do penhasco.

Provavelmente inspirada no livro de Musäus, a peça de Tchaikovsky desperta uma grande carga emocional e move sentimentos densos e universais, como o amor, a esperança, a dor e o desespero, elementos retomados também na adaptação *Cisne negro*. Na narrativa de Musäus, um

---

<sup>12</sup> Propp lista as seguintes funções do conto maravilhoso: 1. Um dos membros da família sai de casa (afastamento); 2. Impõe-se a um herói uma proibição (proibição); 3. A proibição é transgredida (transgressão); 4. O antagonista procura obter uma informação (interrogatório/descobrir algo); 5. O antagonista recebe informações sobre a sua vítima (informação); 6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil); 7. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade); 8. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano); 8-A) Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência); 9. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação) momento de conexão; 10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação); 11. O herói deixa a casa (partida); 12. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador); 13. O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do herói); 14. O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico); 15. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia); 16. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate); 17. O herói é marcado (marca, estigma); 18. O antagonista é vencido (vitória); 19. O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência); 20. Regresso do herói (regresso); 21. O herói sofre perseguição (perseguição); 22. O herói é salvo da perseguição (salvamento, resgate); 23. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnito); 24. Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas); 25. É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil); 26. A tarefa é realizada (realização); 27. O herói é reconhecido (reconhecimento); 28. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento); 29. O herói recebe nova aparência (transfiguração); 30. O inimigo é castigado (castigo, punição, designação); 31. O herói se casa e sobe ao trono (final feliz). (PROPP, 1984, pp. 31-60)

<sup>13</sup> Texto que conta a história encenada em forma de balé. O libreto é concebido de acordo com a música do espetáculo em questão (BRITANNICA, 2018). Não há registros sobre a inspiração exata para o libreto de *O lago dos cisnes*, embora se acredite na relação com o livro de Musäus e com outros contos de fada. Humanos transformados em cisnes, gansos ou patos são comuns no folclore europeu. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 257)

homem apaixonou-se por uma rainha casada e, ao tentar fugir com ela, é descoberto pelo rei e se muda para longe a fim de preservar sua vida. Ouve de um empregado do castelo que Zoe, sua amada, era uma fada e que todo ano ela ia até um rio e se transformava em cisne junto com outras fadas descendentes da princesa grega Leda.<sup>14</sup> O homem muda-se para perto do rio e aguarda por três anos até encontrar Zoe, que não o reconhece e foge. Quando volta ao castelo, o rei, seu marido, recolhe o véu mágico para que ela nunca mais possa retornar ao lago e se transformar em cisne. Tempos depois, o amado de Zoe morre, guardando com ele um véu roubado de uma das fadas. Um amigo que vivera com ele pega o véu e retorna ao lar. Conhece uma moça e por ela se apaixonou, mas, ao colocar sem saber o véu mágico guardado pelo futuro esposo, a jovem se transforma em cisne e sai voando. Desesperado, ele busca pela pretendente e a descobre junto a Zoe em um castelo. Eles se casam e vivem felizes para sempre. O príncipe corta as asas do feiticeiro, fazendo-o perder seus poderes. (MUSÄUS, 2012, pp. 323-362)

Outros contos de fadas, como *O pato branco*, de Afanasyev, *Os cisnes selvagens*, de Andersen, e *Os seis cisnes*, dos irmãos Grimm, também apresentam relações intertextuais com *O lago dos cisnes* e, conseqüentemente, com o filme *Cisne negro*.

*O pato branco*<sup>15</sup> é um conto de fadas russo coletado por Afanasyev, sobre um rei que precisa viajar e deixar a esposa recém-casada. Na ausência do rei, uma bruxa má a atrai para um lago em um jardim e a transforma em um pato branco, que constrói um ninho e choca três patinhos, advertidos desde o nascimento para não irem ao castelo. Um dia a bruxa os vê, os atrai e os mata. A partir desse dia, o rei passa a ouvir o pato desesperado e a bruxa tenta persuadi-lo de que não se trata de nada relevante, mas o rei pede que capturem a ave. Seus servos não podiam sair para apreendê-la, por isso o rei mesmo vai pegá-la. Quando a encontra, a ave voa para seus braços e se transforma em uma mulher. Os patinhos revivem depois de serem borrifados com uma água mágica e bruxa é punida com a morte. (AFANASYEV, 2020)

Em *Os cisnes selvagens* (ANDERSEN, 2019), temos a história de um rei viúvo que tem onze filhos e uma filha. Apesar da companhia de seus filhos, o rei sente-se só e resolve casar-se pela segunda vez. Sua nova esposa é má e enfeitiça os onze príncipes, transformando-os em cisnes selvagens para afastá-los do pai. Eles só assumem a forma humana uma vez ao ano por 11 dias consecutivos. A filha do rei, invejada pela madrasta por sua beleza, é mandada para um local distante do reino, sendo criada por um casal de camponeses. Aos quinze anos, ela retorna e descobre que seus irmãos haviam sido enfeitiçados. Com a ajuda da fada Morgana, descobre uma maneira de quebrar esse feitiço e ter seus irmãos de volta. Costura onze casacos de urtiga que seriam entregues a eles na noite do ano em que apareceriam como homens. Ao usar os casacos, eles voltam à sua forma humana.

Em *Os seis cisnes* (GRIMM, 2012), um rei se vê obrigado a casar com a filha de uma bruxa para não ficar condenado a viver perdido para sempre na floresta. O rei tem seis filhos e uma filha e, com medo de a madrasta deles ser má, resolve deixá-los em um castelo escondido. A madrasta acaba descobrindo o castelo e fazendo-os usar camisas de linho mágicas, transforma-os em cisnes. A menina, que estava isolada em seus aposentos, é salva e conta ao pai o ocorrido, fugindo em seguida para evitar que a madrasta também a enfeitiçasse. Na floresta ela encontra os irmãos cisnes. Os cisnes contam à irmã que, todas as noites, por um quarto de hora, transformam-se novamente em humanos. Para que se livrassem do encantamento, a irmã deveria costurar seis casacos com pétalas de crisântemos e, durante esse tempo, não poderia nem falar, nem sorrir. A

<sup>14</sup> Na mitologia grega, a rainha espartana Leda transforma-se em gansa para escapar a Zeus, que, por sua vez, torna-se cisne para seduzi-la. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 258)

<sup>15</sup> Conhecido também como *O patinho branco*. (*The little white duck*; AFANASYEV, 2014, pp. 60-69)

garota assim o fez, passando por diversas provações até quase ser morta na fogueira. No momento em que se encaminha para o fim da vida, apanha os seis camisões, leva-os com ela e os atira para cima. Quando eles atingem os cisnes, estes voltaram à forma humana. A menina pode falar outra vez e conta ao rei tudo o que a rainha má fizera. Como punição, a bruxa é queimada na fogueira.

Como se pode notar, em todas essas narrativas, bem como no balé *O lago dos cisnes*, percebemos variações de uma mesma estrutura e tema, o da transformação de humanos em cisnes (ou aves similares) e vice-versa. Essa transformação, em geral, é tratada como uma condenação, exceto no conto recolhido por Musäus, em que a fada Zoe escolhe se transformar em cisne graças ao seu parentesco com Leda. Entre outros *motifs*<sup>16</sup> repetidos nos variados contos – e em *Cisne negro* – estão o da inveja entre mulheres como propulsora de maldades, o da costura (também presente em *Os sapatinhos vermelhos*, em que as sapatilhas mágicas são fabricadas; ANDERSEN, 2019) e o da roupa como transformadora, um elemento especificamente evidente no filme de Aronofsky. Como todas essas histórias habitam o imaginário popular, não se pode dizer que há um conto de fadas original, o primeiro a formar outros, embora haja uma cronologia de escritura dos contos por Musäus, Afanasyev, Grimm e Andersen.

Do ponto de vista de Propp, notamos que as funções das personagens são constantes e seguem realmente uma ordem. Percebemos, ainda, que nem todas as funções ocorrem em todos os contos. Nas versões elencadas, encontramos o afastamento, o dano causado pelo antagonista, provas pelas quais o herói é obrigado a passar, ajuda de um objeto mágico, o reparo do dano, o desmascaramento do malfeitor e, dependendo da versão, ocorrem a punição do inimigo e o final feliz. Assim, são contempladas, respectivamente, as funções 1, 8, 12, 14, 19, 28, 30 e 31. Quanto a outros elementos inerentes ao conto de fadas como gênero, conforme citados anteriormente, destacam-se nas versões em estudo o desejo de sobrevivência, os valores morais, principalmente o da solidariedade, e a separação nítida das personagens como boas ou más.

*Cisne negro*, embora seja um filme com tendência ao insólito, focando no viés psicológico das personagens e no efeito deste sobre o espectador, levando ao terror, apresenta características próximas ao maravilhoso. Nina – interpretada por Natalie Portman, que ganhou o Oscar de melhor atriz pelo papel – é uma menina perturbada, cheia de desafios a vencer, mas ao mesmo tempo bastante frágil, como as princesas dos contos tradicionais. Não à toa, Thomas (Vincent Cassel), o diretor da companhia de balé, a chama de “princesinha” (*little princess*). Seu mundo interno é caótico e desequilibrado, contrastando com seu quarto angelical, em tons de rosa. A mãe de Nina (Barbara Hershey) coloca-se como superprotetora, mas aos poucos revela sua maldade típica de madrasta ao acusá-la de ser a causa de seu fracasso profissional, já que deixara o balé para ser mãe. O mundo de Nina se entrelaça com o enredo da peça *O lago dos cisnes*, e Nina vai deixando aos poucos seu conto de fadas, adentrando o terror psicológico que a leva a uma experiência perpetuamente insólita.

Podemos dizer, em certo sentido, que a vida de Nina parte também de uma estrutura proppiana, característica dos contos de fadas. Ela se afasta (função 1), sai de casa em busca do sucesso, e recebe uma proibição (função 2): de acordo com Thomas, ela só seria a primeira bailarina (encarnando o papel principal, de Rainha dos Cisnes), caso fosse capaz de interpretar, além do angelical cisne branco, o sensual e perigoso cisne negro. Para tanto, Nina precisa ir ao encontro de seu duplo, do seu lado mais cruel e competitivo. A proibição é vencida (função 3) quando Nina consegue o papel principal como *prima ballerina*. Há uma busca interna de Nina para se descobrir e se tornar forte, e essa busca tem seu ápice quando Nina vai atrás de Beth (Winona Ryder) no hospital, pois Beth é um de seus duplos; Nina sabe perfeitamente bem que,

---

<sup>16</sup> Elemento nuclear que se repete em muitas narrativas. (cf. DAEMMRICH, 1985)



no futuro, terá um destino próximo ao da ex-primeira bailarina, destino de praticamente todas as que envelhecem e são obrigadas a deixar a profissão em seu ápice. O engano (função 7) também se faz presente, quando Lilly (Mila Kunis), um outro duplo seu, seduz Nina para roubar o papel.

Não há objetos mágicos que a ajudem (função 14), mas eles são substituídos pelo envolvimento de Nina com seu diretor, fato que colabora para que ela seja escolhida como primeira bailarina, embora o mérito seja mesmo dela, já que Nina ensaia obsessivamente para conseguir o papel desejado. Percebemos nela um ritual de passagem bastante comum aos contos de fadas: Nina vai se metamorfoseando em cisne negro, como vemos nas cenas intensas do filme que mostram o corpo de Nina tomando a forma de uma ave. O maravilhoso vai dando lugar ao insólito, culminando na dança perfeita como cisne negro ao final.

O combate de Nina com seu antagonista (função 16) não se revela apenas na disputa com as outras bailarinas, mas com ela mesma e seu lado obscuro, oculto. Podemos dizer que a bailarina, de certa forma, não vence seu antagonista (função 18) como ocorre nos contos de fadas, mas que se une a ele, ou seja, une-se ao seu lado maligno, cruel, competitivo, avassalador. No entanto, também é possível dizer que o antagonista foi vencido se considerarmos que Nina ganhou o papel principal e o dançou perfeitamente bem, vencendo suas concorrentes. Sua última fala é “Foi perfeito”<sup>17</sup> (1h42min40seg). A tarefa imposta a Nina – de representar perfeitamente Odette e Odile, o cisne branco e o cisne negro – é realizada e vencida (função 26), como podemos notar pelos intensos aplausos do público no teatro e pela fala final de Nina. Não temos a presença de um final feliz (função 31) nem na peça de Tchaikovsky, nem na vida da Nina em *Cisne negro*, pois, enlouquecida, ela se fere com destroços do espelho de seu camarim e parece que está prestes a morrer em consequência desse ferimento após concluir a cena final do balé, em que pula do penhasco como Odette. Há, porém, ambiguidade mesmo nesse desfecho, cedendo espaço ao insólito no lugar do maravilhoso.

A arte pós-moderna é dependente do conhecimento prévio das narrativas mimetizadas e parodiadas por ela, é despojada do conceito de obra como representação do mundo exterior ou como símbolo de significados profundos sobre a vida. Hutcheon (1991, p. 19) afirma que essa literatura lida com as tensões e dicotomias como a tradição e a renovação, a cultura de massa, o anti-humanismo e o subjetivismo: “é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”. Notamos que *Cisne negro*, como adaptação velada, promove esse movimento ao instalar a tradição para depois subvertê-la.

O texto pós-moderno, neste estudo também representado pelo texto visual, cinematográfico, alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mais especificamente dos contos de fadas, como forma de explorar suas lacunas. Ao levantar questionamentos acerca dos contos de fadas e dos elementos maravilhosos, Aronofsky remove a voz da autoridade dos textos originais para valorizar vozes que nessas narrativas eram marginais. O cineasta explora a multiplicidade de interpretações, dando novas perspectivas a narrativas que povoam o imaginário dos leitores, frustrando as expectativas daqueles que tentam realizar uma leitura pré-determinada pelo conhecimento prévio que possuem. O espectador conhece um “novo” texto, através da distorção e da subversão das histórias originais. Assim, Aronofsky coloca fim aos contos de fadas já desgastados, às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando-as e tornando-as relevantes às complexidades e dificuldades da vida contemporânea. Percebemos, ainda, com este estudo, que os contos de fadas e o gênero maravilhoso em geral ainda povoam o imaginário das pessoas, seja na forma tradicional, seja nas releituras pós-modernas.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa de “It was perfect”.

### 3 Transmutação: de maravilhoso a insólito

A transformação da personagem Nina em seu movimento de ascensão (a conquista do papel principal) e queda (a perda da sanidade) é envolta por outra metamorfose: a do gênero maravilhoso, no qual o enredo tem suas raízes, em insólito. Diversas estratégias narrativas próprias do cinema colaboram para essa transição. De modo a organizá-las, elencamos a seguir seis recursos narrativos principais – e as estratégias empregadas para construí-los – que consideramos primordiais para que o insólito se instaure em *Cisne negro*.

#### 3.1 Metalinguagem

*Cisne negro* adapta *O lago dos cisnes* ao mesmo tempo em que nos conta a história de uma montagem do balé de Tchaikovsky. Os dois fios narrativos (a vida de Nina e o conteúdo do balé) vão se misturando, e o próprio filme dá dicas sobre isso ao enfatizar algumas semelhanças. Thomas desencadeia o insólito enlouquecimento de Nina ao dizer que uma única bailarina terá de se desdobrar em cisne branco e cisne negro – o que é uma artimanha do roteiro, já que quase sempre a mesma bailarina interpreta Odette e Odile na realidade. Ou seja, ao contrário do que o filme sugere, essa não é nenhuma grande ousadia artística.

Já no início, Nina conta seu sonho à mãe: “Coreografia diferente, porém, mais como a do Bolshoi. Era o prólogo, quando Rothbart joga o feitiço”<sup>18</sup> (3min56seg). É curiosa essa fala metarreflexiva, pois a personagem revela sua origem – *O lago dos cisnes* do Bolshoi – antes de adentrar um novo território. Com isso, o filme anuncia também sua transgressão ao avisar, logo de início, que a coreografia será “diferente”, embora as diferenças de coreografia não sejam significativas. É uma maneira de indicar sua rebeldia, colocando-se como uma adaptação de *O lago dos cisnes* ao mesmo tempo em que se recusa a ser uma adaptação “colada”.

#### 3.2 Ambiguidade

Como já foi dito, o elemento da dúvida é, provavelmente, o mais importante para a instauração do insólito em *Cisne negro*. Constrói-se a dúvida tanto por meio do roteiro quanto pela direção e edição, já que, como espectadores, assumimos unicamente o ponto de vista de Nina. Conforme ela enlouquece, vamos ficando inseguros com relação a tudo que ela vive: não distinguimos o que de fato se passa do que só existe em sua mente. Pode-se argumentar, ainda, que Nina talvez nunca tenha sido sã. Desde o início da narrativa, ela apresenta comportamentos infantis, incompatíveis com sua idade; atitudes antissociais, mantendo-se isolada do grupo de bailarinas com as quais trabalha; transtorno alimentar; cleptomania; automutilação. Há quem avante a possibilidade de outras personagens, inclusive a mãe, serem também fruto de sua esquizofrenia.

Essa é uma diferença crucial entre o maravilhoso do qual o filme descende e o insólito que instaura: enquanto nos contos tradicionais o narrador onisciente neutro desempenha um

---

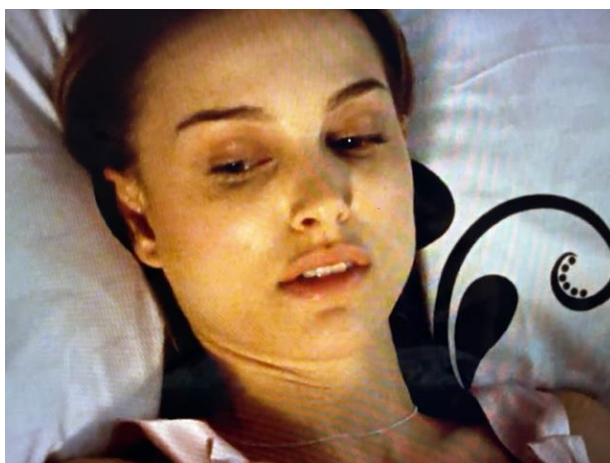
<sup>18</sup> “But it was a different choreography, though, more like the Bolshoi’s. It was the prologue, when Rothbart casts his spell.”

papel relativamente distanciada, o que garante a “veracidade” do que ele relata, o fato de o filme nos prender ao ponto de vista de Nina nos envolve nos acontecimentos de tal forma que não conseguimos distinguir bem o que é o quê. Como observa Landwehr:

*Cisne negro*, um conto de fadas cinematográfico, mistura fantasia e realidade retratando sua história inteiramente através da perspectiva de uma protagonista cada vez mais desequilibrada, a bailarina Nina. Como em um conto de fadas, sua metamorfose de mocinha ingênua para uma mulher e *prima ballerina* ocorre através de seu confronto com muitos adversários – sua mãe autoritária, uma rival desonesta, uma antecessora assombrosa e um diretor de balé exigente.<sup>19</sup> (LANDWEHR, 2021, p. 2; grifos nossos)

O ponto de vista de Nina é muito bem costurado ao longo do filme. Não há cena sem ela. Iniciamos a jornada dentro do seu sonho, com a cena de abertura em que ela dança como cisne branco. Ela abre os olhos:

Captura de tela I<sup>20</sup> – Nina acorda após o sonho



Fonte: CISNE NEGRO (03min30seg)

No roteiro, consta: “Na escuridão, um par de OLHOS. Pertencem a NINA, a mesma dançarina. Ela fica acordada na cama, pensando em seu sonho”<sup>21</sup> (HEYMAN, HEINZ e McLAUGHLIN, 2011). Está estabelecido, assim, o ponto de vista.

Quando Nina duvida de algo que vê, duvidamos junto com ela. É assim que o maravilhoso – ativado por sua figura de moça “princesesca” que precisa vencer obstáculos – vai se transformando em insólito a cada experiência, instalando-se na ambiguidade, no paradoxo entre o que pode ser real e o que pode ser imaginado, alucinado.

<sup>19</sup> Tradução nossa de: “Black Swan, a cinematic fairy tale, mixes fantasy with reality by depicting its story entirely through the perspective of an increasingly unhinged protagonist, the ballerina Nina. As in a fairy tale, her metamorphosis from naïve ingénue to a woman and prima ballerina occurs through her confronting many adversaries—her overbearing mother, a devious rival, a haunting predecessor, and a demanding ballet director”.

<sup>20</sup> As capturas de tela foram feitas a partir do *streaming* do filme atualmente em cartaz no canal Telecine.

<sup>21</sup> Tradução nosso de: “In the darkness, a pair of EYES. They belong to NINA, the same dancer. She lies awake in bed, thinking about her dream”.

### 3.3 A visão do duplo

Com forte presença em contos de fadas, o duplo aparece em tantos sentidos no filme de Aronofsky que não seria possível cobrir todas as possibilidades neste espaço. Procuramos ilustrar algumas ocorrências-chave. A primeira delas dá-se quando Nina cruza com sua réplica a caminho para casa, após não ter conseguido completar a coreografia do cisne negro em seu teste para o papel principal:

Captura de tela II – Nina encontra seu *Doppelgänger*



Fonte: CISNE NEGRO (15min53seg)

Esse encontro é construído por meio de um truque cinematográfico, pois, como se vê, é de fato a atriz Natalie Portman que avistamos rapidamente de preto. A duplicação da atriz nos permite sentir o que ela está sentindo, ou seja, o assombro diante de outra versão de si caminhando livre pelas ruas, seu *Doppelgänger*.<sup>22</sup>

À luz da psicanálise, costuma-se entender a presença dessa réplica como fracasso, perda ou negação de si (VARDOULAKIS, 2006, pp. 100-101). Na cena acima, Nina está experimentando a derrota no teste quando cruza com sua outra versão, vestida de preto, de cabelo solto, sorrindo maliciosamente para ela. Pode-se inferir que, para suportar a tarefa que está por vir (conseguir o papel), só ela já não será suficiente, será preciso se duplicar.

Quando a réplica é representada não por alguém igual a ela, mas por Beth ou Lily, cria-se mais uma camada de dúvida no espectador. Não sabemos até que ponto essas personagens existem da maneira como Nina as vê. No início do filme, ao chegar à sede da companhia de balé, Nina observa Beth como Rainha dos Cisnes:

<sup>22</sup> A figura do *Doppelgänger* (algo como “duplo caminhante”), uma réplica de pessoa ou animal, origina-se no folclore alemão. Encontrar o seu duplo, segundo as lendas, é sinal de morte iminente. Consolidou-se como um tema canônico no romantismo alemão e no gótico. *O duplo* (1846), de Dostoiévsky, é um exemplo de uso desse *motif*. A noção é bastante explorada pela psicanálise. (cf. VARDOULAKIS, 2006; BRITANNICA, 2019)

Captura de tela III – Nina observa Beth



Fonte: CISNE NEGRO (6min02seg)

Como já foi mencionado, Nina forma duplos com Beth, a antiga *prima ballerina* que aparece no pôster, e com Lily, a bailarina novata que é sua rival. De uma, Nina rouba o papel; da outra, teme o roubo do papel. Propositadamente, as três possuem características físicas semelhantes, com cabelos castanhos e olhos expressivos. No início, a diferença entre elas é marcada por meio das cores de suas vestimentas; Nina veste-se de branco e cor-de-rosa, enquanto Beth e Lily usam peças pretas, cinzas e prateadas:

Figura I – Nina e Beth discutem



Fonte: Material de divulgação<sup>23</sup>

Captura de tela IV – Nina conversa com Lily

---

<sup>23</sup> Foto retirada da página de *Cisne negro* no site IMDB  
<<https://www.imdb.com/title/tt0947798/mediaviewer/rm1944749056/>>. Creditada a Fox Searchlight Pictures, 2010.



Fonte: CISNE NEGRO (50min17seg)

Nota-se, nas imagens das personagens de frente umas para as outras, como a *mis-en-scène* colabora para a apreensão do duplo e da rivalidade. Na segunda imagem, Nina está de frente tanto para Lily quanto para o espelho. Estaria ela se vendo refletida de outra forma? Esse tipo de escolha – certamente deliberada por parte do diretor e de sua equipe – define, pouco a pouco, uma atmosfera de insegurança.

A diferença de estilo entre Nina e seus duplos vai sendo gradualmente apagada conforme ela passa a se vestir também como elas, como parte de sua metamorfose – lembrando-se, aqui, que o *motif* da roupa que metamorfoseia quem a usa é muito presente nos contos de fadas com os quais *Cisne negro* se relaciona. Na cena da danceteria, por exemplo, Nina veste uma blusa preta de Lily (1h55seg): é o início de sua transformação em cisne negro.

Beth e Lily operam como duplos de Nina porque rivalizam com ela como inimigas íntimas, representando seu lado obscuro – assim como Odile é o lado indomável e perverso de Odette. Beth pode ser interpretada como o medo que Nina possui do envelhecimento, da decadência e do descarte como bailarina; Lily, por outro lado, possui a irreverência a princípio ausente em Nina, atormentando-a por encarnar toda a voracidade e autoconfiança que faltam a ela. Lily é a sombra de Nina, encarnando aspectos velados de sua personalidade. (LANDWEHR, 2021, p. 5)

Outro duplo, ainda, são as diferentes filhas desejadas pela mãe de Nina. Ao mesmo tempo em que Erica (como ela é chamada no roteiro) quer que a filha obtenha sucesso, ela se ressentiu disso:

A mãe culpa seu próprio fracasso como bailarina por ter tido Nina, e sua atitude em relação à filha é marcada por uma ambivalência mortal: por um lado, ela pode viver através de sua filha, que pode alcançar o que ela mesma não conseguiu; por outro, Nina é uma rival que não pode se sair melhor do que ela.<sup>24</sup> (FISHER & JACOBS, 2011, p. 58)

<sup>24</sup> “The mother blames her own underachievement as a ballet dancer on having Nina, and her attitude toward her daughter is shot through with deadly ambivalence: on the one hand, she can live through her daughter, who can achieve what she herself could not; on the other hand, Nina is a rival who cannot be allowed to do better than she did.”

A interpretação de Hershey contribui bastante para essa ambivalência, ilustrando como atores dão vida ao que consta no roteiro e na visão da direção. A atriz adota um sutil tom de condescendência na cena em que sua personagem consola a filha por uma possível perda do papel principal: “Mas está tudo bem. Não importa o que aconteça. Você provavelmente vai dançar o *pas de quatre* novamente. É um papel tão maravilhoso. Ou talvez ele escolha você para ser um dos cisnes grandes. De qualquer maneira, você vai brilhar”.<sup>25</sup> (HEYMAN, HEINZ e McLAUGHLIN, 2011)

A mãe também se constitui como um duplo se considerarmos a possibilidade de ela existir apenas na cabeça de Nina, já que ninguém mais interage com ela durante o filme. Nesse caso, Erica encarnaria seu superego,<sup>26</sup> oprimindo-a cotidianamente. Mesmo quando Lily vai à casa de Nina (57min15seg; 1h07seg55min) – se é que vai mesmo – a interação não é óbvia.

### 3.4 Sons

Do ponto de vista sonoro, o filme de Aronofsky integra o legado de Tchaikovsky, com a música de *O lago dos cisnes* ressoando em diversas sequências. Além disso, a trilha sonora original de Clint Mansell apropria-se de acordes reconhecíveis e dialoga, o tempo todo, com a composição do russo. Até mesmo a caixinha de música de Nina toca o tema de *O lago dos cisnes* (18min45seg).

O principal elemento insólito da trilha, contudo, é o ruflar de asas. Ouvimos esse som estranho, como se aves estivessem revoando ou se debatendo, em vários momentos, como quando Nina está no metrô (5min17seg) e quando vê Thomas e Lily juntos (1h20min28seg).

Outros sons cooperam para o insólito, como o toque irritante do celular de Nina quando sua mãe está ligando (15min30seg; 16min03seg), que depois se torna temático, com um acorde da música de Tchaikovsky (1h01min03seg). O barulho de tesoura cortando unhas (38min56seg; 52min22seg) é aflitivo, assim como o de ossos estalando (03min42seg; 46min27seg). Ademais, os momentos críticos são pontuados por notas agudas, características da trilha de filmes de terror.

### 3.5 Simbologias amplificadas

Parte do insólito em *Cisne negro* se deve à presença maciça de símbolos presentes em contos de fadas e na mitologia, que no filme recebem um tratamento hiperbólico.

É possível observar a dicotomia (ou complementariedade, a depender da interpretação) do preto-e-branco em quase todos os cenários; o apartamento e o escritório de Thomas, por exemplo, são inteiros decorados nesse contraste. O corredor do prédio em que Nina mora tem paredes brancas e portas pretas. Há pianos pretos com teclas brancas em várias cenas. Na verdade, a paleta inteira de cores é limitada, exibindo, basicamente, preto, branco e tons de cinza e rosa. Há alguns verdes no apartamento de Nina, que podem sugerir seu desabrochar, já que “a rosa desabrocha entre folhas verdes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 938). O vermelho aparece estrategicamente no batom que Nina usa para seduzir Thomas e no ápice, quando está se

<sup>25</sup> “But it's alright. No matter what. You'll probably get to dance the Pas de Quatre again. That's such a wonderful part. Or maybe he'll make you a Big Swan. Either way, you'll shine.”

<sup>26</sup> Na teoria freudiana, as críticas, proibições e inibições do superego compõem a consciência da pessoa. As aspirações e ideais do superego representam sua autoimagem idealizada. (BRITANNICA, 2021)

apresentando como cisne negro, quando seus olhos também ficam avermelhados. Há vermelho, ainda, na cena em que a palavra *whore* (vadia) é escrita com batom no espelho do banheiro (24min12seg) e em momentos com sangue, como quando Nina arranca a cutícula (32min35seg).

Além do trabalho com cores, já citado também nas vestimentas, o filme traz em sua cenografia um arsenal de objetos e imagens que ajudam a contar a história em múltiplas camadas, como asas, plumagens, borboletas, pés, unhas, sapatilhas, flores e comidas cor-de-rosa. É tão repetitivo o uso de alguns desses *motifs* que isso chegou a desagradar a alguns críticos, sobretudo no caso dos espelhos: “Outro clichê desgastado em que o filme se apoia é o uso de espelhos e reflexos. Há repetidas tomadas de Nina olhando seu reflexo nos espelhos: em seu quarto, no corredor do apartamento que divide com a mãe, nas janelas do metrô”.<sup>27</sup> (FISHER & JACOBS, 2011, p. 60)

Mas é o cisne, certamente, que reina sobre todos os outros objetos. O cisne está no balé, no escritório de Thomas, em forma de esqueleto, e entre os bichinhos de pelúcia do quarto de Nina:

Captura de tela V – Cisne preto de pelúcia no quarto de Nina



Fonte: CISNE NEGRO (39min15seg)

O cisne negro já está à espreita antes de Nina se tornar um. Nesse sentido, um aspecto interessante do insólito do filme é que o cisne negro é visto como melhor do que o cisne branco. O cisne branco de Nina é incompleto, como analisa Priscilla Cordolino Sobral em sua dissertação sobre o filme:

A imagística do cisne branco no filme configura uma perspectiva ampla, pois ele não é visto somente com aspectos virtuosos e absolutos. A imagem do cisne branco é incompleta, desequilibrada, carente de um contraponto, pois não simboliza somente a pureza, a doçura e a resignação, mas também aspectos considerados negativos, tais como a fragilidade, o medo, a insegurança e a rigidez. (SOBRAL, 2014, p. 53)

<sup>27</sup> “Another worn-out cliché that the film relies on is the use of mirrors and reflections. There are repeated shots of Nina looking at her reflection in mirrors: in her bedroom, in the hall of the apartment she shares with her mother, in metro windows.”



Para Nina, conseguir cumprir a coreografia do cisne negro com a sensualidade e a desenvoltura que Thomas espera dela é o objetivo-mor; de fato, ela ganha asas quando por fim se torna cisne negro:

Captura de tela VI – Nina ganha asas



Fonte: CISNE NEGRO (1h36min36seg)

Essa imagem ilustra outro recurso narrativo próprio do cinema contemporâneo, que é a manipulação por meio de efeitos digitais. Cerca de 100 profissionais realizaram os efeitos de *Cisne negro*,<sup>28</sup> criando imagens que perturbam o espectador, como quando os dedos de Nina se unem como os de uma ave e penas despontam da superfície de sua pele, entre outras ocorrências insólitas.

A simbologia do cisne, bastante estudada, em geral remete à sexualidade. Com seu longo pescoço fálico e corpo arredondado e sedoso, o cisne pode sugerir um equilíbrio ideal entre masculino e feminino, um andrógino (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 257). Por reunir as duas forças, pode representar “a satisfação completa de um desejo, sendo o canto do cisne uma alusão particular ao desejo que provoca sua própria morte”<sup>29</sup> (CIRLOT, 2001, p. 322). Essa interpretação está de acordo com o destino de Nina: a satisfação de seu desejo – ser, finalmente, perfeita – é também a sua morte.

### 3.6 *Expressionismo*

Todos os exageros citados anteriormente, como repetições incessantes nos cenários, nos figurinos, na trilha sonora e em elementos potencialmente simbólicos, estão de acordo com a estética expressionista (ou neoexpressionista) que o filme adota. O expressionismo é, portanto, um recurso “guarda-chuva” que abrange os outros já mencionados.

A valorização do cisne negro em detrimento do branco, já indicada no título e

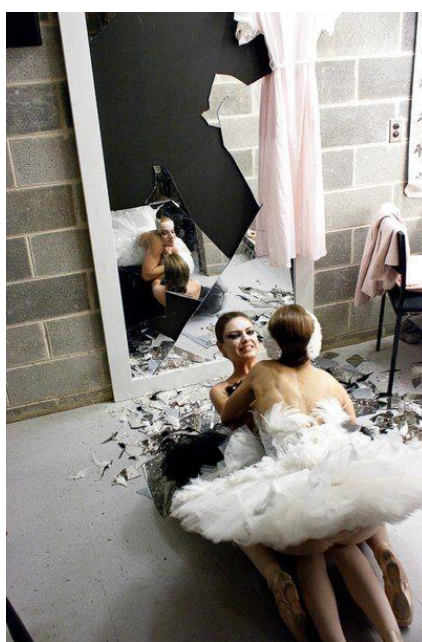
<sup>28</sup> A lista completa da equipe encontra-se no site IMDB: <<https://www.imdb.com/title/tt0947798/fullcredits>>.

<sup>29</sup> “the complete satisfaction of a desire, the swansong being a particular allusion to desire which brings about its own death”.

mencionada anteriormente, exemplifica essa estética: “O expressionismo empenhar-se-á em espremer o sumo da Noite, com todas as suas forças. Ele rejeitará os valores do Dia e, por sua própria estética, tentará deslocá-los e rompê-los. Ele conferirá ao obscuro todo o seu quociente de ilógico e de maravilhoso”. (AGEL, 1982, p. 45)

O expressionismo cinematográfico guarda um paradoxo: em sua busca pela “expressão mais expressiva”, recai em um “antinaturalismo” (AGEL, 1982, p. 46), pois exagera a percepção subjetiva da realidade. Filmes expressionistas projetam o estado psicológico de suas personagens em cenários, figurinos e maquiagem. O jogo de luz e sombra e os ângulos pontiagudos são amplamente utilizados, tornando o cenário personagem por si só (McCARRON, 2016, p. 100; cf. SELZ, 1974, p. vii). Observando-se esta tomada:

Figura II – Nina luta com Lily



Fonte: Material de divulgação<sup>30</sup>

Pode-se ver na imagem uma série de traços expressionistas, a começar pela verticalidade do ângulo de câmera e pelas quinas pontiagudas no espelho quebrado. O espelho fragmentado no chão pode representar a fragmentação mental de Nina, assim como a luta entre cisne branco e cisne negro. Vê-se, ainda, o esquema de cores que atravessa todo o filme: preto, branco, rosa e cinza. O vestido delicado pendurado indica o maravilhoso que foi perdido – Nina não é mais “princesesca”.

O emprego do expressionismo pela direção do filme torna o enlouquecimento de Nina palpável. Ela sente seu entorno como ameaçador; sua paranoia é concretizada fora de si. Pode-se apreender o efeito do expressionismo, ainda, pela reação que ele provoca no espectador, isto é, de estranheza, de estar diante de algo insólito. (AGEL, 1982, p. 47)

<sup>30</sup> Imagem de divulgação da Fox Searchlight Pictures retirada do site *Filmmore*, da Western Washington University Word-Press <<https://wp.wwu.edu/brittae/type/image/>>.

## Considerações finais

Partindo de uma revisão bibliográfica da fortuna crítica de *Cisne negro* e de reflexões a respeito das fronteiras da adaptação, do maravilhoso e do insólito, propomos, neste estudo, a hipótese de que o filme de Aronofsky adapta um conjunto de narrativas tradicionais de forma transgressora e velada, o que se traduz, do ponto de vista do gênero, em uma transmutação do maravilhoso em insólito no contexto da pós-modernidade.

Para mapear o modo como essa “adaptação velada” constrói o insólito, organizamos seis recursos narrativos principais e as estratégias cinematográficas adotadas para concretizá-los. São eles: ambiguidade, metalinguagem, a visão do duplo, os sons, as simbologias amplificadas e, por fim, o expressionismo. Graças a eles, a narrativa escapa do maravilhoso para adentrar um novo gênero, colocando-se como escorregadia, aflitiva e assombrosa.

Um estudo como este pode ser desmembrado em muitos outros, tanto a respeito dessa mesma transmutação no caso de outras adaptações, quanto com vistas a aprofundar aspectos insólitos de *Cisne negro* e da obra de Aronofsky como um todo. O aspecto mais frutífero, porém, talvez seja o da investigação teórica do insólito e de como este se instaura em obras literárias e cinematográficas.

## Referências

- AFANASYEV, A. O pato branco. In: LANG, A. *O fabuloso livro amarelo*. Trad. Marcela Saint-Martin, Raul Martins Lima e Veríssimo Anagnostopoulos. Porto Alegre: Concreta, 2020.
- AFANASYEV, A. *Russian Folktales from the collection of A. Afanasyev*. Trad. do russo Sergey Levchin. Mineola (NY): Dover Publications, 2014.
- AGEL, H. *Estética do cinema*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ANDERSEN, H. C. *Os 77 melhores contos de Hans Christian Andersen*. Org. Luciana Sandroni. Trad. Alice Klesck, Pepita de Leão, Thiago Ponce de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. E-book.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. “doppelgänger”. *Encyclopedia Britannica*, 06/08/2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/doppelganger>>. Acesso em: 20/02/2022.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. “libretto”. *Encyclopedia Britannica*, 04/01/2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/libretto>>. Acesso em: 19/02/2022.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. “superego”. *Encyclopedia Britannica*, 15/12/2021. Disponível em: <<https://www.britannica.com/science/superego>>. Acesso em: 19/02/2022.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. Trad. do espanhol Jack Sage. London: Routledge, 2001.
- CISNE NEGRO. Direção de Darren Aronofsky. EUA: Fox Searchlight Pictures, 2010. 107min. Cor.

- COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- DAEMMRICH, H. S. Themes and Motifs in Literature: approaches, trends, definition. *The German Quarterly*, v. 58, n. 4, 1985, pp. 566-575.
- DARTON, R. *O grande massacre de gatos*. Trad. Sonia Coutinho 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- EDGAR-HUNT, R. et al. *A linguagem do cinema*. Trad. Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- FISHER, M.; JACOBS, A. Debating Black Swan: Gender and Horror. *Film Quarterly*, vol. 65, no. 1, University of California Press, 2011, pp. 58-62.
- GAMBIER, Y. Adaptation: une ambiguïté à interroger. *Meta*, Montreal, v. 37, n. 3, pp. 421-425, set. 1992.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. Os seis cisnes. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo I. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- HEYMAN, M.; HEINZ, A.; McLAUGHLIN; J. J. Black Swan. *IMSDb*, 11/01/2010. Disponível em: < <https://imsdb.com/scripts/Black-Swan.html>>. Acesso em: 18/02/2022.
- HOPKINS, L. Shakespeare to Austen on screen. In: CARTMELL, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Blackwell Publishing, 2012.
- HARRIS, W. 'Clueless' Director Amy Heckerling Had to Fight To Keep Females At the Center of Her 'Emma' Adaptation. *Decider*, 20/07/2020. Disponível em: <<https://decider.com/2020/07/20/clueless-director-amy-heckerling-interview/>>. Acesso em: 17/02/2022.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LANDWEHR, M. J. Aronofsky's Black Swan as a Postmodern Fairy Tale: Mirroring a Narcissistic Society. *Humanities*, v. 10, n. 86, 2021, pp. 1-18.
- LEITCH, T. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter. In: CARTMELL, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Chichester (UK): Wiley-Blackwell, 2012.
- McCARRON, P. Fritz Lang - An Auteur of German Expressionism. *ESSAI*, v. 14, article 26, pp. 99-102, Spring 2016.
- MUSÄUS, J. K. A. Der geraubte schleier. In: \_\_\_\_\_. *Volksmärchen der Deutschen*. Barsinghauser: Unikum Verlag, 2012.
- MUSSER, C. The Devil's Parody: Horace McCoy's Appropriation and Refiguration of Two Hollywood Musicals. In: STAM, R.; RAENGO, A. (ed.). *A Companion to Literature and Film*. Malden (MA): Blackwell Publishing, 2006.
- POZNANSKY, A. (ed.) *Tchaikovsky through other's eyes*. Trad. do russo Ralph C. Burr, Jr. e Robert Bird. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jarna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. Nova York/Londres: Routledge, 2006.

SELZ, Peter. *German Expressionist Painting*. Oakland (CA): University of California Press, 1974.

SOBRAL, P. C. Diálogo entre cisnes: de Tchaikovsky a Darren Aronofsky. 2014. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, 2014.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VARDOULAKIS, D. The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'. *SubStance*, v. 35, n. 2, University of Wisconsin Press, 2006, pp. 100–16.

WILEY, R. J. *The Life and Ballets of Lev Ivanov – Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*. New York: Clarendon Press / Oxford University Press, 2007.

WILEY, R. J. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, The Nutcracker*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1985.

Recebido em: 05/12/2022

Aceito em: 10/03/2023