

## **DOMÍNIO DE SI, TÉCNICA E CRIAÇÃO: UM COMENTÁRIO SOBRE O FILME “CISNE NEGRO”, DE DARREN ARONOFSKY<sup>1</sup>**

DR. NDA. MICHELLE CARREIRÃO GONÇALVES<sup>2</sup>

DR. ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente trata de um comentário sobre o filme “Cisne Negro”, dirigido por Darren Aronofsky, centrando o olhar sobre as questões acerca do domínio do corpo, bem como das relações entre técnica e criação no balé, a partir da personagem principal da narrativa, Nina (Natalie Portman).

### **FICHA TÉCNICA**

**Título Original:** Black Swan

**Diretor:** Darren Aronofsky

**Elenco:** Mila Kunis, Barbara Hershey, Winona Ryder, Vincent Cassel, Natalie Portman, Sebastian Stan, Janet Montgomery, Barbara Hershey, Toby Hemingway, Christopher Gartin, Kristina Anapau, Ksenia Solo, Adriene Couvillion, Marty Krzywonos, Shaun O'Hagan

**Produção:** Brad Fischer, Scott Franklin

**Roteiro:** Mark Heyman, John McLaughlin, Andres Heinz

**Fotografia:** Matthew Libatique

**Trilha Sonora:** Clint Mansell

**Duração:** 113 min.

**Ano:** 2010

**País:** EUA

**Gênero:** Drama

**Cor:** Colorido

**Distribuidora:** Fox Film

**Estúdio:** Phoenix Pictures / Fox Searchlight Pictures / Protozoa Pictures

**Classificação [no Brasil]:** Impróprio para menores de 16 anos

Cisne Negro, que estreou nas telas do mundo inteiro no início de 2011, trouxe à cena o famoso balé Lago dos Cisnes, mas de forma muito singular. Dirigido por Darren Aronofsky e estrelado por Natalie Portman, vencedora do Globo de Ouro e do Oscar de melhor atriz, o filme apresenta o cotidiano de uma companhia de balé a partir da trajetória de uma de suas componentes, Nina, promovida à primeira bailarina para a tradicional coreografia de

Marius Petipa e Lev Ivanov<sup>4</sup>. Seu desafio: interpretar os cisnes branco e negro, personagens principais da obra, um significando o bem, o outro, seu oposto.

Interessa-nos neste comentário alguns aspectos da construção da protagonista, a medida de seu trânsito entre a representação de si e a incorporação da personagem. Nesse contexto, a tensão entre a técnica e a imaginação atualiza um componente essencial da dramaturgia, que é o empenho – e a correspondente recusa – em procurar a personagem, ou, dito de outra forma, deixar-se encontrar por ela, buscando dentro de si algo cuja existência seja difícil de suportar. Esse movimento se erige como um sacrifício efetivado em favor da expressão.

A seqüência inicial do filme apresenta um sonho em que Nina dança suavemente, em imagem etérea, deslizando nas pontas dos pés em seu vestido branco, tradicional cena dos balés românticos. Tudo vai bem até que ela se depara – imaginando-se como Odette, personagem principal do Lago dos Cisnes – com o mago Rothbart, que a enfeitiça e a transforma em cisne, assim como o fará, aliás, com as donzelas que a acompanham, que permanecerão nesta condição até que a ama encontre um verdadeiro amor. Ao dançar com ele um *pas-de-deux* um tanto amedrontado, Nina desperta abruptamente, mas não se desfaz da fantasia que a perseguirá até o desfecho final.

É certo que Cisne Negro explora muitos clichês, principalmente no que se refere à personagem principal: ela é infantilizada pela mãe, uma ex-bailarina que interrompeu uma suposta carreira por causa da gravidez e que, ato contínuo, transferiu para a filha o peso de sua frustração; suas roupas são sempre muito claras (brancas ou rosas) e seu cabelo está sempre muito bem arrumado na forma de um coque, como se Nina vivesse eternamente no palco ou nas salas de dança; é submissa, meiga, frágil, aquela que anda de cabeça baixa, que segue as normas, que jamais se diverte. Como seu duplo e oposto aparece Lily (Mila Kunis), a nova integrante da *troupe* que impressiona a todos com seu desprendimento: atrasa-se para os ensaios; não tem o cuidado de aquecer-se antes de iniciar os trabalhos, como é de costume; fuma, bebe e é dada a consumir alucinógenos; come desreguladamente; porta uma tatuagem; sai para divertir-se e volta tarde para casa, mesmo tendo que estar cedo no teatro no dia seguinte; usa sempre roupas escuras, principalmente pretas; chega, inclusive, a dançar de cabelos soltos. Lily é tudo aquilo que Nina não é: espontânea,

divertida, não seguidora das regras e, também, uma bailarina sem absoluta perfeição técnica.

Um olhar preliminar identificaria, de imediato, quem representa o bem e quem representa o mal, assim como ocorre com o próprio balé Lago dos Cisnes. Mas não é exatamente isso que se coloca no decorrer da trama. Apesar dos lugares comuns e de uma convencional montagem que pretende mimetizar o ritmo do exercício mental da protagonista, Cisne Negro tem o mérito de apresentar, por meio de uma narrativa cheia de suspense e problemáticas psicológicas, o dia-a-dia de trabalho no balé, permeado por muita disciplina, conflitos, abdições, dores e sofrimentos.

Mas voltemos ao início. Nina sonha, como todas suas colegas de companhia, em tornar-se a *prima ballerina* do grupo, dançando um clássico do balé russo: o Lago dos Cisnes. Seu sonho começa a tornar-se realidade quando o diretor artístico da companhia, Thomas Leroy (Vincent Cassel), resolve substituir Beth (Wynona Rider), a então primeira bailarina, por outra mais jovem. A necessidade do novo, que acaba por contrastar com o caráter tradicional do balé, faz com que Nina seja a escolhida, ao destacar-se pela aprimorada técnica corporal. Técnica esta apreendida por meio de uma rotina extremamente regulada, caracterizada pelos cuidados com o corpo fora das salas de dança, não propriamente em relação à saúde, mas ao desempenho. Nina recusa-se, por exemplo, a comer um pedaço de bolo oferecido pela mãe quando recebe o papel de Odette e, em algumas cenas, aparece a sugestão de que ela estaria vomitando. A magreza se apresenta como requisito para ser bailarina, recurso material e simbólico demarcado nos corpos esguios e nos rostos encovados, mais ou menos como acontecia na estetização dos tuberculosos pelos poetas românticos, há dois séculos<sup>5</sup>. Além disso, Nina vai para a cama muito cedo, não se excede, não bebe, fuma ou faz uso de outros narcóticos. Seu corpo é sempre mantido, além de magro, branco, limpo, sem marcas – daí também a obsessão da mãe em manter as unhas da filha curtas para que ela não se arranhe, para que a pele esteja perfeita para entrar no figurino –, esculpido pelas horas diárias de aulas e ensaios (ocorridas em grande parte no teatro, mas também em casa, onde Nina tem à sua disposição uma sala com um grande espelho e barras, para que possa preparar-se também nos momentos extra-companhia).

Tal rotina é marcada por um extremado domínio de si e por um constante dilaceramento corporal, resultado de intensa repetição de gestos. A dor deve ser dominada e mesmo esquecida, pré-condição para a extenuante tarefa de moldar o corpo e potencializá-lo para a máxima performance. Duas breves sequências mostram, de modo exemplar, o duro trabalho corporal a que bailarinas (e também bailarinos) se submetem diariamente: Nina retira as sapatilhas após o ensaio e seus pés estão sangrando; aparece sendo atendida por uma fisioterapeuta, ou coisa que o valha, única vez em que reclama de dores.

Entretanto, outros dois momentos são ainda mais marcantes. O primeiro é o em que Nina, com o auxílio da mãe, prepara as sapatilhas, suas ferramentas de trabalho<sup>6</sup>: para torná-las mais macias, mais seguras, mais perfeitas para cumprirem com sua função, é necessário violentá-las utilizando tesoura (para marcar a sola), vela e o próprio chão (para quebrar a ponta feita de gesso). Inevitável é a analogia entre a preparação do corpo no balé e a das sapatilhas: ambos precisam ser malhados, no sentido de se moldarem a partir de muita violência (assim como quando se malha o ferro), para, enfim, tornarem-se perfeitos instrumentos. O segundo é aquele em que após uma noite de loucura e fúria, Nina quebra a bailarina de sua caixa de música e, depois de toda a confusão, resta a pequena figura apenas girando infinitamente, como se fora psicótica, totalmente dilacerada.

Nina erige o sacrifício exigido por essa expressão artística que toma o corpo como suporte e o movimento como seu material. Realizado em honra do melhor rendimento e da máxima expressão, o ato sacrificial deve compor-se de algo que simbolize a morte, seja na quebra das sapatilhas, ou na dor e na renúncia incorporadas na bailarina. Se dominar o corpo é requisito para a forja do sujeito e da civilização, bem como para a construção do objeto artístico e para sua fruição, como sugere uma tradição que, contemporaneamente, vai de Freud (1975) a Horkheimer e Adorno (1997), esse processo, como ensina essa mesma tradição, não se apresenta isento de contradições e novas dores, decorrentes exatamente da renúncia perpetrada inicialmente. As unhas de Nina que a mãe esmera-se em manter curtas devem impedir que todo o ressentimento se manifeste na autodilaceração da bailarina, nas constantes e sistemáticas feridas provocadas em si mesma.

Diz Adorno (1971, p. 95), em suas reflexões sobre o que ainda é possível – e necessário – em tempos de barbárie e de falência subjetiva, que “Sempre lá, onde a consciência está destruída, ela se volta, em forma tendencialmente violenta, sobre o corpo e a esfera corporal.”<sup>7</sup> Não é diferente com Nina. Incapaz de romper com a opressão matriarcal, ela só pode tentar livrar-se dela abrindo a porta à força para uma bissexta noitada com Lily, ou destruindo o símbolo da suposta pureza infantil, ao destroçar a pequena bailarina na caixa de música (ou ainda, ao jogar todos seus brinquedos e bichos de pelúcia lixeira abaixo).

Mas se o trabalho de apreensão técnica já está perfeitamente introvertido em Nina, tanto que sua identidade está mais do que conformada como bailarina (na inusitada noite na boate, ao ser questionada por um rapaz sobre quem era, responde, antes mesmo de seu nome, ser bailarina), falta-lhe ainda algo muito importante e que lhe perseguirá do começo ao fim do filme: a capacidade de deixar-se levar pela personagem a ser interpretada no palco, de entregar-se a ela, enfim, de interpretá-la e não apenas realizar os movimentos coreográficos maquinalmente. Deixar-se perder em um território que parece já bem conhecido – ao se caminhar pelas ruas de uma cidade, mas também ao fruir uma obra de arte, entre tantas possibilidades – é muito mais difícil que se orientar nele, talvez ainda mais naquele que é previamente conhecido, sugere Walter Benjamin (2010) nas primeiras linhas de seu livro memorialístico. É isso que Nina não se mostra capaz de fazer, permitir-se levar pelo risco que poderá abrir novas portas, renovadas possibilidades expressivas. Apresenta-se aí o fio condutor da trama e também, de certa forma, seu desfecho, a busca incessante pela perfeição que, no caso do balé, assim como de toda arte, ultrapassa o mero domínio técnico, evocando sempre um momento espontâneo, quando a imaginação desempenha papel singular. Não é sem razão que Thomas a todo tempo pedirá que Nina deixe-se levar pelo desconhecido, que se perca, que se envolva com a personagem, que mergulhe no enredo da obra, deixando de ser só controle para ser também sedução, aquilo que o Cisne Negro representa.

E é apenas quando vive a história de amor e traição (assim como ocorre no Lago dos Cisnes) que Nina pára de fingir e consegue fundir-se a sua personagem, em meio à fantasia que desagua em loucura, fazendo com que vá além do que está determinado no *script*, chegando, finalmente, à perfeição expressiva. A esta, no entanto, não se chega por acaso,

tampouco sem dor: é no sacrifício de si, erigido em nome da personagem – e, portanto, com a morte de si – que a afirmação selvagem dá lugar à arte. Não estamos seguros, no entanto, de que esse filme esteja à altura de tal pretensão.

<sup>1</sup> O trabalho é resultado parcial do projeto Teoria Crítica, Racionalidades e Educação III, financiado pelo CNPq (Auxílio pesquisa, bolsas de produtividade em pesquisa, doutorado, mestrado, apoio técnico à pesquisa, iniciação científica, PIBIC e PIBIC-EM).

<sup>2</sup> Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil; Mestre em Educação e Doutoranda em Educação da mesma universidade. Bolsista CNPq. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (CED/UFSC).

<sup>3</sup> Doutor em Ciências Humanas pela Leibniz Universität Hannover. Professor do Departamento de Metodologia de Ensino da Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil e dos Programas de Pós-Graduação em Educação e Interdisciplinar em Ciências Humanas da mesma universidade. Pesquisador Nível 2 CNPq. Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (CED/UFSC).

<sup>4</sup> O Lago dos Cisnes teve uma primeira versão criada por Julius Reisinger, com música de Tchaikovsky, entronizada como trilha da obra, apresentado originalmente em 1877 pelo Balé Bolshoi. A coreografia foi modificada por Petipa e Ivanov, estreando em 1895 também com o Balé Bolshoi. É esta segunda versão que continua sendo reproduzida por diferentes companhias de dança de todo mundo.

<sup>5</sup> Susan Sontag (1990, p. 29) mostra as semelhanças e dissemelhanças entre as representações sobre os processos de adelgaçamentos provocados pelo câncer e pela tuberculose: “O que uma vez foi moda para aristocráticas *femmes fatales* e para jovens aspirantes a artistas tornou-se, eventualmente, a província da moda enquanto tal. A moda feminina do século vinte (com seu culto à magreza) é o derradeiro baluarte das metáforas associadas ao romanticismo da TB [tuberculose] do final do século dezoito e início do dezenove.” [“What was once the fashion for aristocratic *femmes fatales* and aspiring young artists became, eventually, the province of fashion as such. Twentieth-century women's fashion (with their cult of thinness) are the last stronghold of the metaphors associated with the romanticizing of TB [Tuberculosis] in the late eighteenth and early nineteenth centuries.”]

<sup>6</sup> Interessante assinalar que Portman referiu-se a elas como “aparelhos de tortura” (entrevista com Fernanda Ezabella, publicada na revista **Serafina**, da Folha de São Paulo, em 30/01/2011).

<sup>7</sup> “Überall dort, wo Bewusstsein verstümmelt ist, wird es in unfreier, zur Gewalttat neigender Gestalt auf den Körper und die Sphäre des Körperlichen zurückgeworfen.”

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

**Adorno, Theodor W. T. W.** *Erziehung Zur Mündigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

**Bejamin, Walter.** *Berliner Kindheit Um 1900*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.

**Ezabella, Fernanda.** “Natalie Portman: atriz vira atleta em papel surpreendente”. *Revista Serafina, Folha De São Paulo*, 30/01/2011.

**Freud, Sigmunt.** *Das Unbehagen in der Kultur*. STUDIENAUSGABE. Fischer, Frankfurt am Main, 1975.

**Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.** *Dialektik Der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. (Gesammelte Schriften Adorno, vol. 3).

**SONTAG, SUSAN.** *Illness As Mataphor And Aids And Its Metaphors*. Anchor, New York, 1990.