

A Face Sombria do Fantasma em Cisne Negro¹

Ivana Almeida da SILVA²

Pontifícia Universidade Católica do RS - PUCRS
Universidade de Caxias do Sul- UCS/ RS

*“Antes havia a pedra lapidada:
No meio dela está a estrela,
Mas quem lapida a pedra tira
Todas as estrelas.*

*A estrela grande é difícil de fazer,
mas ela existe. Só se podem fazer
estrelas pequenas, mas elas não
Formam a estrela grande.*

*A estrela grande pode ser dividida em pedaços,
Mas os pedaços não existem antes da estrela.
A estrela existe antes de tudo.[...]
Fernando
Museu de Imagens do Inconsciente, RJ
XVI Bienal de São Paulo*

Resumo:

Este artigo busca refletir sobre a representação do imaginário da loucura pelo cinema na contemporaneidade, a partir do entendimento da tragédia como narrativa que explora, entre outros aspectos, a questão da *mimesis*: um processo que trabalha o “impossível verossímil” para dar existência a um ser- no caso o ser de ficção. O psiquismo do cinema, como coloca Morin (1956), não é apenas a percepção do real, mas a percepção de um imaginário. Nosso estudo, desse modo, busca a abordagem do rosto da loucura no cinema e sua relação com o fantasma, tendo como objeto de análise o filme Cisne Negro, de Darren Aronofsky, 2010.

Palavras-chave:

Análise filmica e processos de significação; imaginário; loucura; fantasma; rosto.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do PPG Famecos/ PUCRS e docente dos cursos de Comunicação Social da UCS- Universidade de Caxias do Sul, e-mail iasilva@ucs.br.

Introdução:

Aos estudiosos da contemporaneidade exige-se, conforme Agamben (2009), uma atividade ou habilidade particular de “neutralizar luzes” que emanam da época em que vivem e partir na busca de perceber o lado escuro de determinados fenômenos.

A face da loucura, o “rosto demente”, quando circulamos no âmbito da arte e sua relação com e reprodutibilidade técnica, foi retratado desde o surgimento da fotografia, com trabalhos como o do médico Jean- Martin Charcot no Hospital Psiquiátrico Salpêtrière, em Paris, no final do século XIX (HUBERMAN, 2004). Ao estudar a histeria, especialmente entre mulheres, Charcot fez um registro fotográfico variado a partir de procedimentos de ordem clínica e experimental, permitindo um aprofundamento dos estudos sobre histeria e a utilização da fotografia em uma área até então nova para esta forma de expressão: a científica (FIG. 1). Assim o rosto, a partir dos retratos das pacientes de Salpêtrière, passa a ser não apenas prova para a pesquisa científica, mas também imagem técnica que contribui para a construção do imaginário da loucura na sociedade do século XX.

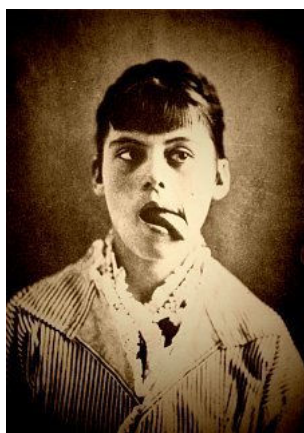


Fig. 1- Paciente de Salpêtrière retratada por Charcot

O Ocidente, como coloca Durand (2001) , desafia suas imagens. Seu imaginário partiria de um método baseado na lógica binária, e que possui apenas dois valores: o falso e o verdadeiro, para este autor. Esse método torna-se, assim, um processo para a busca da verdade e, conseqüentemente, é uma forma de apreciar o mundo na contemporaneidade.

A busca de uma verdade, pela sociedade, passa pelo psiquismo no cinema. Ele permite a criação da ficção em torno da loucura; a tentativa de construção de uma dada realidade.

Muitos filmes trataram da temática da loucura na história do cinema, desde O Gabinete do Doutor Caligari, de 1920 no cinema mudo, até obras como Um Estranho no Ninho, de 1975. Nossa curiosidade parte para a produção cinematográfica em torno da loucura no século XXI. A obra Cisne Negro, de Darren Aronofsky e premiada no Oscar de 2011 nos permite a reflexão sobre imaginário da loucura na contemporaneidade, um lado escuro da “época- fera” em que vivemos, e que Agamben (2009) aponta.

A exposição do rosto em um primeiro momento belo e sedutor, carrega a força da tragédia e encontra o fantasma, conforme desenvolvido por Metz (1980b), na narrativa cinematográfica. Assim, precisamos nos perguntar em que medida essas imagens reforçam o estereótipo da loucura no tempo em que vivemos.

A tragédia no cinema e o mito em Cisne Negro:

A “descoberta do inconsciente” foi, de certa forma, impulsionada por movimentos que permitiram um repensar sobre o sonho, o onírico e a alucinação. O Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo podem ser considerados como referências para a preservação de valores do imaginário, realidade “velada” que entra em choque com a lógica de ordem cartesiana e positivista que irá se desenvolver na sociedade em certa altura, por conta do desenvolvimento das ciências (DURAND, 2001).

Neste último momento do iconoclasmo ocidental, e no qual estaríamos hoje mergulhados (DURAND, 2001), surge o “fato” aliado ao argumento racional, que neste contexto é confundido com o delírio, o fantasma do sonho e com o irracional. Aí a imagem que não seja um clichê de um fato passa a ser suspeita.

A presença do mito³ pode ser uma forma de resistência do imaginário e permite o acesso à verdades que seriam “indemonstráveis”, como o além, a morte, os mistérios do amor ou, como em nosso caso, a expressão do delírio, da loucura e do

³ Para Durand a imagem mítica fala à alma e remonta à antiguidade grega. Desse modo, passa a apresentar o que seria um método para a abordagem do mito.

fantasma. O balé O Lago dos Cisnes, composto em quatro atos pelo compositor russo Tchaikovsky e que teve sua estreia em 1877 tem, com o passar dos anos, se tornado cada vez mais popular e alcança o século XXI. É uma história que consegue demonstrar, de certa forma, as mais variadas emoções humanas, como a paixão, o desespero, o terror e a tristeza.

Com elementos que envolvem regras, podemos situar esta narrativa dentro da tragédia a partir de certos elementos presentes em sua história: provoca no espectador sentimentos de temor e piedade e apresenta personagens “maiores” que o natural (CAUQUELIN, 2005). A *mimesis* para Aristóteles está ligada à *tecknè* grega ao também à *physys*, a natureza. Nesta ação imitativa ocorre o transporte de um universo particular para o universal em que não haveria decalque ou cópia.

[a *mimesis*] é antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas um processo: a *mimesis* produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser de ficção (CAUQUELIN, 2005, p. 61).

Aqui a ideia de mito poderia ser colocada ao lado da ideia de *mimesis* proposta por Aristóteles, em um processo de “remitologização” que, segundo Durand (2004), cresce nos dias atuais.

O balé O Lago dos Cisnes, ao contar a triste história de amor entre Odette-transformada em cisne por um feiticeiro, e o príncipe Siegfried, nos apresenta elementos para a construção de um forte mito ocidental: a polaridade presente na vida de todos nós: a luta do bem contra o mal. Ambos os cisnes são belos mas diferentes, e de certa forma se completam: Odette é luz- o cisne branco, a encarnação da pureza, da ingenuidade e da bondade; Odile é sombra- o cisne negro, a representação da sensualidade, da malícia e da maldade.

Sabemos como a história desmistificou na nossa frente seus belos fantasmas. Temos então o exemplo de uma emergência bem explícita do mito no seio de uma ideologia que se acredita desmitificadora. E esta é uma observação que nos permite entrar em uma parte essencial [...] a exposição dos motivos que me parecem conduzir a ressurgência deliberada do mito no nosso século XX.

Há uma motivação que encontramos na raiz de toda mudança: é a saturação (DURAND, 2004, p. 11).

O universo que envolve a obra cinematográfica *Cisne Negro* propõe um afastamento da realidade, necessário em toda a obra de ficção. Ela faz com que os personagens que circulavam na narrativa do balé- agora na tela, funcionem a partir da criação de um universo particular, para o qual estão destinados (CAUQUELIN, 2005). Tem-se nesse caso uma preocupação em deixar a história verossímil, mas seu compromisso não é com a verdade. Cria-se um mundo do “possível” a partir da transposição do drama de *Odette* para a personagem *Nina*, interpretada por *Natalie Portman*. Agora o cisne branco é uma bailarina do século XXI, moradora de uma grande cidade que busca a perfeição para desempenhar o papel de Rainha dos Cisnes, e que sofre atrás de seu objetivo.

O encontro de *Nina*, aos poucos, com seu lado sombrio encaminha o espectador para o desfecho, neste caso também trágico como no balé: o sacrifício- deve-se morrer por uma causa, uma paixão. *Nina* vai sendo possuída, ao longo da narrativa, por um outro lado- escuro, que toma conta do seu lado consciente. A sombra, dentro da teoria junguiana, é um conceito fundamental; ela representa o centro do inconsciente; ela é desejo, memória e rejeição, e foge aos padrões ideais da sociedade (ROTH, 2011). Ao não reconhecer seu lado escuro a sombra, o fantasma (METZ, 1980b) toma conta. A partir do processo de degradação psíquica de *Nina* o espectador é conduzido para uma abordagem da loucura que não aceita desvios, que desenha-se como a “linha progressiva” de Freud, agora em situação cinematográfica e não onírica.

A abordagem com foco em *Odile*, o cisne negro, na obra cinematográfica estudada aqui trabalha dentro de uma estrutura que permite a analogia, a lógica que governa a metáfora: há uma relação entre termos, como coloca *Cauquelin* (2005): o segundo- ‘ loucura’, diluído e de certa forma sedutor na narrativa, encontra o primeiro- que nomeia e conduz o filme: ‘ *Cisne Negro*’.

Fantasma e o rosto da loucura:

A exposição do rosto, conforme Canevacci (2001) pode ser considerado um índice do processo de mutação da comunicação visual. Para o autor o rosto é a própria comunicação visual. O rosto-visual (CANEVACCI, 2001) linguagem decodificada por um espectador é sempre de ordem *glocal*, um concentrado de “paixões” que expressam módulos narrativos que circulam entre a globalização e a localização: “[...] cabeças cortadas ou “visus” é o resultado sempre mutável colocado no cruzamento de três forças: as paixões elementares, as tecnologias visuais, os valores de cada cultura (CANEVACCI, 2001, p. 130).

Desde o fim dos anos 1960 percebemos o imaginário do corpo ampliando-se e circulando em práticas e discursos diversos. O corpo é o tema de preferência do discurso social da contemporaneidade, um território a ser explorado e lugar à espreita de sensações. O corpo é inseparável de sua carne, ele encarna o ser-no-mundo do homem: “O corpo é a morada do homem, o seu rosto” (LE BRETON, 2011, p. 240).

Concentração do corpo, o rosto é sensibilidade individual e estética, e no circuito cinematográfico pode ser percebido como expressão da comunicação contemporânea. O plano geral e a presença do ator, experienciados no cinema em seus primórdios e com forte referência na arte do teatro, não dá conta das possibilidades do olhar do espectador quando abordamos as particularidades do meio. Com a evolução técnica o olho, estendido através da lente da câmera e da imagem projetada na tela, começa a vivenciar, a partir de outros formatos de plano- como o plano médio e o close, uma cultura visual que gira em torno do corpo (FIG. 2).



Fig. 2- Modificações no olhar: o cisne negro no teatro (E) e no cinema (D)

Ao levar a narrativa do balé *O Lago dos Cisnes*, exibida normalmente nos teatros, para o cinema, o diretor Aronofsky no filme *Cisne Negro* proporciona a exibição de uma estrutura social de tipo individualista. O corpo como “fator de individuação” (DURKHEIM in LE BRETON, 2011) e que é exposto e destacado no filme a partir da temática do balé, tem como âncora o rosto para a expressão sensibilidade do diretor e de seus sentimentos inconscientes, revelando o homem e a sociedade em que está inserido.

O “corpo desprezado” (LE BRETON, 2011) concentra uma síntese, aqui o “rosto desprezado”, o rosto da loucura na sociedade. A loucura que pode estar presente em um indivíduo pode adquirir as mais diferentes vestimentas, conforme a época: falha da natureza, castigo ou exacerbação da vontade foram algumas formas de referência. Para Foucault (1987) a ideia de loucura é construída na história quando, por exemplo, mendigos, velhos e demais excluídos da sociedade passam a ocupar o mesmo espaço, antigos leprosários. A “grande internação”, que ocorre por volta do século XVII e XVIII tinha como objetivo manter a sociedade afastada daqueles que lhe eram indesejáveis, e a reclusão era a alternativa, a partir de uma hospitalização sem fins médicos.

Para Foucault (1987), as figuras simbólicas facilmente se tornam silhuetas de pesadelo.

[...] o homem simbólico torna-se um pássaro fantástico cujo pescoço desmesurado se dobra mil vezes sobre si mesmo- ser insensato, a meio caminho entre o animal e a coisa, mais próximo dos prestígios próprios à imagem que do rigor de um sentido. Esta sabedoria é prisioneira das loucuras do sonho (FOUCAULT, 1987, p. 19).

Na Idade Média a ideia de loucura circula dentro de um modelo mítico-religioso. São as forças do mal ou do demônio que conduzem as pessoas tidas como loucas a adquirirem um comportamento percebido como “endemoniado”. Em *Cisne Negro* o lado escuro da personagem adquire, aos poucos, a apresentação de uma figura que traz características do universo demoníaco, como o poder, a luxúria e a perversidade. Um “invasor de corpos” na modernidade, o demônio representa para Jung (ROTH, 2011) a força destrutiva dentro da pessoa, e sua aparição com feições humanas e olhos avermelhados aparece bem nitidamente ao entrar em contato com o

bem - Nina, o cisne branco, que vindo de fora chega até o seu limite (KIERKEGAARD, 2010). (FIG. 3)

Se quisermos visualizar de outro modo como o demoníaco é o súbito, poderemos considerar a questão numa perspectiva puramente estética, que é a maneira como o demoníaco se deixa representar melhor. Se quisermos representar um Mefistófoles⁴, podemos muito bem provê-lo de réplicas se priorizarmos utilizá-lo como uma força atuante na ação dramática, mais do que captar o seu caráter. Em tal caso Mefistófoles não vem a ser apresentado a rigor como ele mesmo, mas volatilizado como um cérebro de intrigante, maleficamente engenhoso (KIERKEGAARD, 2010, p. 138).

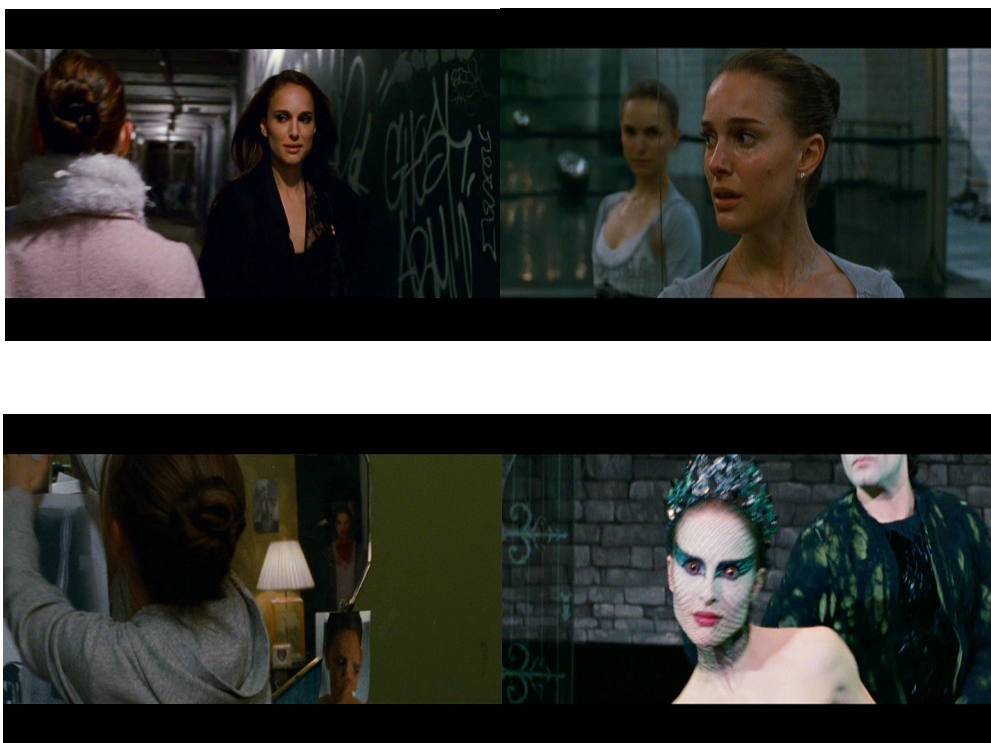


Fig. 3- A manifestação do fantasma: face sedutora e demoníaca

A loucura que vai tomando conta de Nina parte do devaneio, e pode ser percebida em seu estado de vigília, em um “estar acordado”. O filme enquanto um produto de “homens acordados” é da ordem do consciente, enquanto que a recepção do filme é sempre de ordem inconsciente. O fantasma consciente- ou fantasma simplesmente, está ligado ao inconsciente, pois pertence a esse sistema, por mais que

⁴ Uma das representações do mal. Aliado de Lúcifer e Lucius na captura de almas inocentes através do roubo de corpos atraentes. Também conhecido como “o que não ama a luz.”

suas manifestações estejam ligadas ao consciente. Ele está próximo do seu representante/ pulsão e do seu representante/ afeto (METZ, 1980b) Sua reativação ocorreria por meio de um filme, por exemplo, a partir de uma forma de sedução nebulosa, e por que não dizer, sombria.

O fantasma consciente sobrepõe dois rostos para agradar a si mesmo, sem crer na sua fusão substancial (que não se põe em dúvida no caso do sonho), e todavia acreditando um pouco nela, uma vez que o devaneio é o começo do sonho (METZ, 1980b, p. 139).

Freud via no fantasma um “híbrido”: o fantasma consciente e o fantasma inconsciente se assemelhavam muito pelas características internas e estruturas, mas o diferencial seria o conteúdo, que no caso do último se manifestaria de forma mais clara, pois sofreu o recalçamento (METZ, 1980b).

[...] o fantasma é inicialmente organizado numa história (ou num quadro) relativamente coerente, com encadeamentos de acções, personagens, lugares, por vezes momentos, que a lógica das artes narrativas ou representativas não renegaria (METZ, 1980b, p. 136).

Estado fílmico e fantasma possuem um grau semelhante de vigilância. O filme, fabricação de ordem material, possui um fluxo mais explícito que o devaneio, e assim o espectador vê-se obrigado a fazer escolhas em termos de elementos perceptivos (METZ, 1980b).

Na vida social da nossa época, o filme de ficção entra em concorrência funcional com o devaneio, concorrência por vezes vitoriosa em virtude dos trunfos de que acabamos de falar. É uma das fontes da “cinefilia” na suas formas ardentes, do *gosto pelo cinema*, fenômeno que exige explicação, sobretudo quando se sabe a intensidade que pode atingir nalgumas pessoas (METZ, 1980b, p. 141).

O fantasma de Nina e sua sombra aparecem também nos espelhos, muito presentes na narrativa (FIG. 4). O rosto permite que as projeções internas manifestem-se no meio externo. Os espelhos que circundam Nina na narrativa fílmica permitem a visão, por parte do espectador, de um rosto que aos poucos vai se tornando uma espécie de visão particular que poderíamos chamar de escuro.

Para Bachelard (1997) o rosto humano é antes de tudo um instrumento que seduz. Ao olhar-se no espelho o homem aguça e “lustra” seu rosto. Ao mirar-se diante do espelho surge a pergunta: “ [...] para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 1997, p. 23). O espelho aprisiona em si um mundo separado dele, mas que lhe escapa. Objeto civilizado e geométrico segundo o autor, a presença dos espelhos em *Cisne Negro* mostra a força da imaginação aberta, que reflete-se na resistência do vidro: um segundo mundo que a protagonista vê e não pode tocar. Sua imagem dá-se à contemplação, de certa forma narcisística.

Ó espelho!
Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada
Quantas vezes e durante horas, desolada [...]
Em ti eu me vi como uma sombra distante, [...]
(MALLARMÉ *apud* BACHELARD, 1997, p. 24)

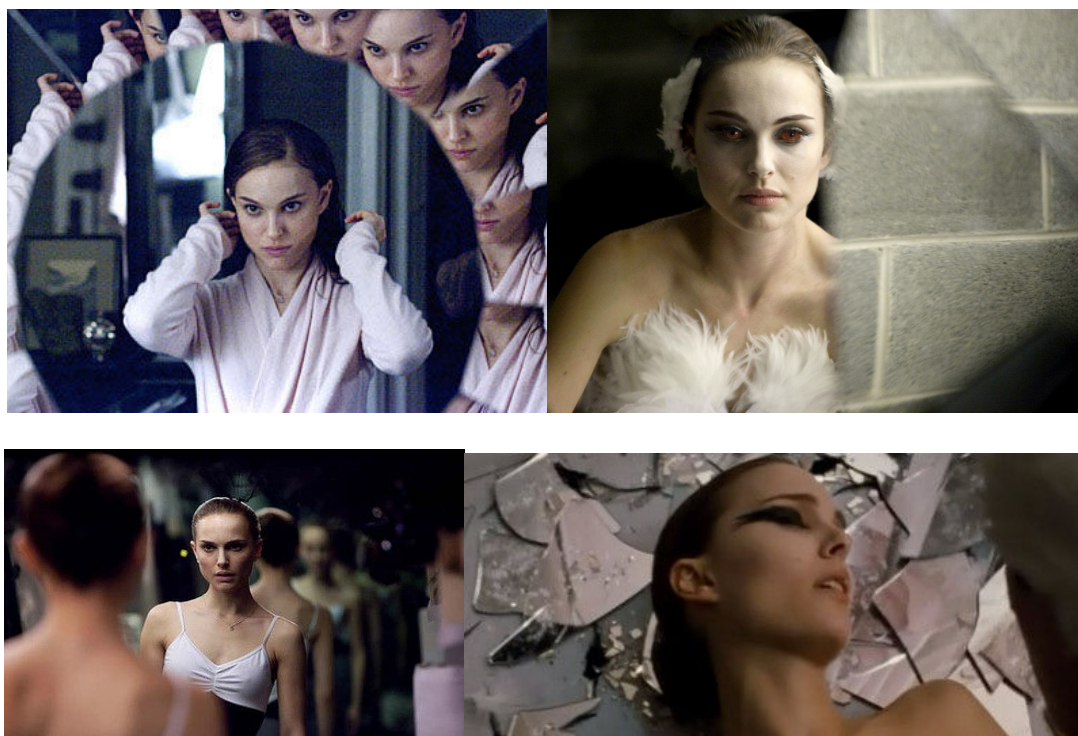


Fig. 4- Os espelhos de Nina

Considerações Finais:

Para Levinas (2008) o face a face é uma experiência metafísica e ética; o rosto é exterioridade do interior, mas também exterioridade interior a si. No face a face humano faz-se todo o sentido.

A presença de Outrem ou expressão, fonte de toda a significação [...] entende-se como linguagem e, por isso, empenha-se exteriormente. A expressão ou o rosto extravaza as imagens sempre imanentes ao meu pensamento como se elas viessem de mim (LEVINAS, 2008, p. 294).

No frente a frente com o rosto desprezado da loucura somos obrigados, pela imposição de sua essência, a repensar o modo como o outro se apresenta na contemporaneidade, especialmente no que se refere à problemática dos excluídos. Lembrar de Charcot e seus retratos da loucura no final do século XIX trazem à tona, nesse ponto, a questão da espetacularização da doença mental na sociedade, especialmente com o advento da técnica.

A presença do rosto em Cisne Negro é material modelado pelo seu diretor que busca a inspiração em “sonhos acordados”, segundo Metz (1980b), que embeleza e dissimula sua origem suspeita- no caso a loucura, e faz dele a imagem fiel de uma representação já existente.

A estetização da loucura em Cisne Negro, centrando a narrativa na busca da perfeição e na presença do corpo, tem na arte do balé a suavização e o embelezamento de um assunto de certa forma indigesto para a sociedade, a doença mental.

Ao espectador cabem imagens de um mundo real que se transformam em belas imagens, mas também “simples imagens”, como coloca Debord (1997). São imagens parciais, hipnóticas por vezes, em favor do objeto contemplado. Até que ponto, com a imagem desse rosto doente mas belo, compreende-se a verdadeira existência da loucura em nossa sociedade?

O rosto apresentado na tela em Cisne Negro nos coloca distante da responsabilidade pelo outro. A exposição do rosto doente em Cisne negro é um discurso que põe em questão o tratamento estético da diferença pelo cinema: ao drama acrescentamos o suspense: a angústia e o medo da personagem Nina envolvem a sombra, o fantasma, que movimenta a história e traz à tona a narrativa tensional.

Mesmo prevendo o final da personagem com base no balé o espectador se sensibiliza com os choques provocados por certas situações. A imagem sensação é retrato do contemporâneo, um mundo que se objetiva com foco na busca da perfeição, na aparência e no culto ao corpo. Nós olhamos as trevas, mas não entendemos o escuro.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AUGUSTYN, Frank; TANAKA, Shelley. **Footnotes: dancing the world's best loved ballets**. Brookfield: The Milbrook Press, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALLET NEWS disponível em <http://balletnews.co.uk/swan-lake-english-national-ballet/>
Acesso em julho de 2011.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas: segunda parte: O pensamento mítico**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURAND, Gilbert. **Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. **O retorno do mito: introdução à mitodologia**. Mitos e Sociedades. Porto Alegre: Revista Famecos, nº 23- abril de 2004.
- FOULCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FRAYZE- PEREIRA, João. **O que é loucura**. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- HUBERMAN, Georges Didi. **Invention of hysteria**. Cambridge: MIT Press, 2004.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KIERKEGAARD, Soren. **O Conceito de Angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionado ao problema dogmático do pecado hereditário**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LE BRETON, Davis. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980a.

_____. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980b.

MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'antropologie**. Paris: Editions de Minuit, 1956.

ONLINE ETIMOLOGY DICTIONARY. Disponível em
<http://www.etymonline.com/index.php?search=devil>. Acesso em julho de 2011.

ROTH, Wolfgang. **Introdução à Psicologia de C.J. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2011.

Filmes

CISNE NEGRO. Dirigido por Darren Aronofsky. Produzido por Scott Franklin Mike Medavoy, Arnold Messer et. al. Roteiro de Mark Heyman, Andres Heinz John McLaughlin. Interpretes: Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis et al. (108 min), color, EUA, 2010.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI. Dirigido por Robert Wiene. Produzido por Rudolf Meinert e Erich Pommer. Escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer. Interpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér et al. (71 min) p&b, Alemanha, 1920.

UM ESTRANHO NO NINHO. Dirigido por Milos Forman. Produzido por Michael Douglas, Martin Fink e Saul Zaentz. Roteiro de Bo Goldman e Lawrence Hauben. Interpretes: Jack Nicholson, Louise Fletcher, Danny de Vito et al. (133 min) color, EUA, 1975.