

A semiótica das imagens-pulsão no filme *Cisne Negro* (2010)

Rafael Wagner dos Santos Costa

Universidade Federal do Amapá, Departamento de Letras e Artes, Macapá, AP, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2978-8041>

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar, sob o viés teórico de Charles Sanders Peirce, a constituição das imagens-pulsão presentes no filme *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky. Para tanto, entendemos que a imagem-pulsão, tipo de imagem-movimento criada e desenvolvida por Gilles Deleuze, é formada pelo mundo originário e pelo meio derivado, podendo ser entrópica e/ou cíclica. São as pulsões do bem e do mal, corporificadas nas figuras do cisne branco e do cisne negro, que permeiam o longa-metragem de Aronofsky. Assim, através da análise de cenas e fotogramas, abordamos como se dá a manifestação e o funcionamento dessas imagens-pulsão pelo prisma semiótico. Concluímos, corroborando a hipótese de Deleuze, que a imagem-pulsão se encontra entalada entre uma imagem-afecção e uma imagem-ação pelo fato desse signo cinematográfico não constituir necessariamente um ícone ou um índice, mas ocupando um espaço alocado no vácuo entre os dois, instaurando, dessa forma, uma sensação constante, compreendida no limiar entre um fenômeno de primeiridade e outro de secundidade peirceana.

Palavras-chave

Cinema. Imagem-pulsão. Semiótica. Primeiridade. Secundidade.

1 Introdução

O autor Gilles Deleuze, nos anos 1980, de forma minuciosa e complexa, desenvolveu a classificação de dois tipos de imagem, que constituiria um marco na teoria cinematográfica. Em *A imagem-movimento* (original de 1983) e em *A imagem-tempo* (original de 1985), Deleuze (2004; 2007) articula uma genuína taxionomia de imagens e signos cinematográficos, amparados, sobretudo, nas influências de Henri Bergson e Charles Sanders Peirce.

Neste trabalho, priorizamos e estabelecemos a influência peirceana na constituição da imagem-pulsão, situada dentro da imagem-movimento, a qual acreditamos permear e constituir uma apropriada opção de leitura do filme *Cisne Negro* (2010). Dessa forma, não nos detivemos aos aspectos bergsonianos contidos na classificação dos signos cinematográficos de Deleuze, tampouco aos aportes teóricos freudianos na formação do conceito de “pulsão”.

Para Deleuze (2004), a imagem-movimento constitui uma imagem subordinada ao reconhecimento sensório-motor, que expressa o mundo de forma orgânica. São imagens sensório-motoras que mostram situações em que somos levados ao reconhecimento através da força do hábito, subjugando, desse modo, o pensamento às exigências do movimento na tela. Esse conjunto de imagens orgânicas é classificado em: imagem-afecção, imagem-pulsão, imagem-ação, imagem-reflexão, imagem-relação e imagem-percepção.

O desenvolvimento do conceito de imagem-tempo foi suscitado quando Deleuze (2007) observou que os filmes do chamado cinema moderno, lançados aproximadamente após a Segunda Guerra Mundial, não mais produziam imagens sensório-motoras, mas imagens de um tempo puro, como duração, em que as situações se encontravam agora subordinadas às funções do pensamento. Essa nova concepção de temporalidade fez emergir imagens óticas e sonoras puras, características fundamentais da imagem-tempo, que se divide em: imagem-sonho, imagem-lembrança e imagem-cristal. Como nosso objeto de análise consiste na constituição semiótica da imagem-pulsão em *Cisne Negro* (2010), este trabalho privilegiará somente o primeiro conjunto de imagens proposto por Deleuze (imagem-movimento), na qual ela está contemplada.

Peirce (2005), por sua vez, ao estudar lógica desde muito jovem, chegou à conclusão de que existem três e não mais que somente três categorias presentes em todos os fenômenos, sejam eles de qualquer espécie, inaugurando assim sua fenomenologia ou faneroscopia. O autor norte-americano chamou essas categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, sendo tal empreitada primordial para a elaboração de sua famosa constituição triádica do signo.

Portanto, neste artigo, analisamos, de modo especial, como as categorias fenomenológicas de Peirce constituem as imagens-pulsão de Deleuze encontradas na obra de Aronofsky (*CISNE negro*, 2010). Assim, após a apresentação do filme e de uma breve explicitação de ambas as teorias, mostramos a manifestação e o funcionamento das imagens-pulsão, através de ensaios, apoiados por fotogramas.

2 Apresentação do filme *Cisne Negro* (2010)

Dirigido por Darren Aronofsky, o filme norte-americano *Cisne Negro* (*Black Swan*) foi produzido em 2010 e lançado no final desse mesmo ano nos Estados Unidos. No Brasil, porém, sua estreia ocorreu somente no mês de fevereiro de 2011. O filme recebeu cinco indicações ao Oscar de 2011, entre elas a de melhor filme, melhor diretor e melhor atriz, tendo, nesta última categoria, obtido a vitória pela atuação da atriz Natalie Portman.

Influenciado por seu filme anterior, *O lutador* (2008), e pelo livro *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski (2013), Aronofsky explora um universo sombrio e perturbador. Oliveira e Frayse-Pereira (2015) assimilam o personagem “Carneiro” (Mickey Rourke) de *O lutador* como uma espécie de duplo da protagonista de *Cisne Negro*. O próprio Darren Aronofsky havia concebido, inicialmente, a ideia de a história da bailarina pertencer ao filme que ele realizou sobre um lutador de Westler.

Carvalho e Vieira (2012) apontam várias coincidências entre a protagonista do filme e o personagem Goliádkin do romance de Dostoiévski. “Ambos são personagens introspectivos e inseguros que buscam ser bem-sucedidos na sociedade a que cada um deles pertence. [...] Outra aproximação entre filme e a novela russa é luta dos protagonistas com o lado obscuro de sua personalidade” (CARVALHO; VIEIRA, 2012, p. 12).

Luz (2011) avalia a questão do duplo em *Cisne Negro* (2010) através de uma detalhada abordagem psicológica, cotejando, por esse viés, a produção cinematográfica com outras obras literárias, dentre as quais o conhecido conto *O espelho*, do escritor brasileiro Machado de Assis (2012).

Com uma fotografia notadamente marcada pelo contraste das cores branco e preto, de luzes e sombras, o filme narra a história da bailarina nova-iorquina Nina Sayers, interpretada por Natalie Portman, que deseja atuar no papel da protagonista no balé clássico *Lago dos Cisnes* (espetáculo estreado no ano de 1877), de Piotr Illitch Tchaikovski.

O Lago dos Cisnes traz a história do príncipe Siegfried, que se apaixona por Odette, uma princesa presa em corpo de cisne. A jovem, que fora enfeitiçada pelo bruxo Rothbart, é destinada a permanecer como ave até ser resgatada por um homem que lhe jure amor eterno. Na véspera de completar seus vinte e um anos, Siegfried vê Odette no lago e, encantado com sua beleza, a convida para a festa de seu aniversário. No entanto, quem aparece no baile é o feiticeiro, como o cavaleiro do cisne negro. Rothbart está acompanhado de sua filha Odille, transformada em Odette. O príncipe nota que a doce moça, nesta noite, encontra-se inquieta e caprichosa, mas não desconfia de nada. Então, faz juras de amor a Odille.

Ao descobrir a farsa, Siegfried segue para o lago, onde encontra Odette rodeada pelas outras aves-moças. Pede perdão à jovem e proclama-lhe seu amor. De repente, o casal é surpreendido por Rothbart, que provoca uma tempestade no lago. O encanto de Rothbart se desfaz, mas os dois desaparecem sob as águas. (BOGEA, 2007¹ *apud* CARVALHO; VIEIRA 2012, p. 03).

Nina vive com sua supra protetora mãe Erica (Barbara Hershey), que projeta para a filha o sucesso de se tornar uma grande bailarina, algo que ela não conseguiu e que a deixou amargurada por toda a vida. “Não por acaso, a culpa edípica presentifica-se – fracassa no seu desejo, tornando-se cúmplice do fracasso de sua mãe. Desse modo, percebemos os efeitos na subjetivação de Nina – a angústia no centro de tudo” (LUZ, 2011, p. 186).

Com o anúncio da saída da bailarina Beth MacIntyre (Winona Ryder), a jovem vislumbra a possibilidade de se tornar a Primeira Bailarina da companhia de dança. Nina, então, é escolhida pelo diretor Thomas Leroy (Vicent Cassel) para interpretar o papel principal do balé, onde terá que representar tanto o cisne branco, quanto o cisne preto.

Se, por um lado, a singeleza, ingenuidade e pureza da dança do cisne branco são apreendidos facilmente por Nina; por outro, a malícia e a sensualidade que requerem a apresentação do cisne negro tornam-se um grande obstáculo para a bailarina. É nesse momento que surge a figura da personagem Lilly (Mila Kunis), concorrente e reserva de Nina no papel de protagonista, que possui todas as características necessárias para a boa representação do cisne preto.

A busca pela interpretação perfeita do cisne negro deixa Nina atordoada, que começa a ter alucinações com a personagem Lilly. Como resultado dessas perturbações mentais, Nina fere seu próprio corpo e principia a ter problemas de ordem física também. A bailarina parece não aguentar toda a pressão que o papel exerce sobre ela. No entanto, estimulada pelo diretor da companhia, com quem tem um rápido flerte amoroso, Nina tenta criar dentro de si a imagem do cisne negro.

No dia da derradeira apresentação do balé, com o palco lotado e sob o olhar atento e orgulhoso de sua mãe, Nina finalmente consegue superar os obstáculos que a separavam da atuação perfeita, conseguindo executar tanto o cisne branco quanto o temido cisne preto com singular maestria, mas a um preço muito alto.

¹ BOGÉA, Inês. Contos do balé. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3 Entre a primeiridade e a secundidade: a imagem-pulsão

Para Peirce (2005), o signo tem uma natureza triádica, constituído por elementos formais e universais. Composto pelo *representamen* (o próprio signo), *objeto* e *interpretante*, o signo pode ser analisado em si mesmo, na referência àquilo que indica e nos efeitos que ele pode proporcionar em seus usuários, permitindo, assim, a compreensão de todos os processos envolvidos em uma mensagem, seja ela de qualquer tipo.

Na constituição de seu signo, Peirce parte da constatação de que os fenômenos se apresentam a experiência na forma de três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. Dentre essas categorias fenomenológicas ou faneroscópicas, como Pierce assim denomina, a primeiridade está relacionada ao acaso, possibilidades, qualidades. Remete a algo imediato, livre, espontâneo. “As ideias típicas de primeiridade estão nas qualidades de sentimento ou meras aparências” (PEIRCE, 1975, p. 136). A secundidade refere-se ao conflito, ao choque, que resulta nas relações do tipo ação e reação, estímulo e resposta. Consiste em algo determinado, correlativo, dualista. A terceiridade, por sua vez, está presente na generalidade, constitui o meio, a consciência, a continuidade. “Em tudo, sempre haverá algo considerado como começo (*primeiro*) e algo que pode ser considerado como fim (*segundo*), mas para conhecer a totalidade precisamos conhecer a relação entre começo e fim – o processo (*terceiridade*)” (PIGNATARI, 2004, p. 45).

Em busca da caracterização de sua imagem-pulsão, Deleuze (2004) afirma que a pulsão não é um afeto e também não se confunde com sentimentos que regulam e desregulam um comportamento; é, na realidade, uma impressão, no sentido mais forte, que possui uma consistência e uma autonomia perfeitas. “Isso faz com que uma imagem-ação fique impotente a representá-la, e a imagem-afecção, impotente a fazê-lo sentir” (DELEUZE, 2004, p. 170).

Deste modo, a imagem-pulsão detém a força da categoria de primeiridade, expressa por sensações, sentimentos e possibilidades contidos nos signos cinematográficos, chegando a superá-la também. Contudo, apesar dessa superação, esse tipo de imagem-movimento não consegue alcançar a ação propriamente dita, própria da ação correlativa de forças que constitui a secundidade peirceana. “O que faz que a imagem-pulsão seja tão difícil a atingir, e até a definir ou a identificar, é que ela está de certa maneira entalada entre a imagem-afecção e a imagem-ação” (DELEUZE, 2004, p. 185). Logo, a imagem-pulsão é constituída por pulsões que se encontram entre a primeiridade (aparente) da imagem-afecção e a

secundidade (existente) da imagem-ação. E esse novo tipo de imagem não é apenas intermediário, possui consciência e autonomia.

Quando as qualidades e potências são apreendidas como atualizadas no estado de coisas, nos meios geográficos e historicamente determináveis, entramos no domínio da imagem-ação. O realismo da imagem-ação opõe-se ao idealismo da imagem-afecção. E, portanto, entre os dois, entre a primeiridade e a secundidade, há algo que é como o afecto *degenerado* ou da ação *embrionária*. Já não é imagem-afecção, mas ainda não é imagem-ação. (DELEUZE, 2004, p. 170).

Deleuze (2004) afirma que a imagem-pulsão é constituída pelo mundo originário e pelo meio derivado, pois a pulsão se efetua justamente na conjunção de ambos. “A primeira desenvolve-se no par Espaços quaisquer-Afectos. A segunda no par Meios determinados-Comportamentos. Mas, entre os dois, encontramos um par estranho: Mundos originários-Pulsões elementares” (DELEUZE, 2004, p. 170).

O autor francês pressupõe que o mundo originário seria tanto o início quanto o fim de um mundo, pois é este que o arrasta e que também o faz um meio fechado. Porém, o mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de intermediário. É por isso que o meio derivado constituiria o local onde as coisas seriam materializadas, ou seja, o mundo originário só poderia ser atualizado no meio derivado.

O mundo originário é a esfera das forças brutas que não param de pressionar o meio derivado. Assim, o que se estabelece é uma relação de imanência entre ambas as esferas. Qualquer filme que opere uma separação entre o mundo das forças brutas e os meios derivados que elas animam, uma relação de sucessão ou de causa e efeito cronológica, por exemplo, deixa de constituir uma imagem-pulsão. (LEITES, 2015, p. 131).

Assim, para conseguirmos contemplar uma imagem-pulsão, é necessário haver essas duas esferas: originária e derivada. Logo, a pulsão vai, portanto, apoderar-se de pedaços no mundo originário, resultantes da pressão que este mundo originário exerce sobre o seu meio derivado.

Pulsões e pedaços são estritamente correlativos. As pulsões não carecem, certamente de inteligência: elas têm até uma inteligência diabólica que faz com que cada uma escolha a sua parte, espera o momento, suspende o seu gesto, e serve-se de esboços de forma sob as quais poderá melhor

desempenhar o seu ato. E o mundo originário também não carece de uma lei que lhe dê consistência. (DELEUZE, 2004, p. 171).

Deleuze (2004) diz que imagem-pulsão é naturalismo, que, na literatura, encontra seu equivalente representado por Émile Zola, a quem concede o mérito de forrar os meios reais com mundos originários. “Em cada um dos seus livros, (Zola) descreve um meio preciso, mas também o esgota e o transforma num mundo originário: é desta origem superior que vem a força de descrição realista” (DELEUZE, 2004, p. 171).

É assim no romance *Nana*, onde a protagonista homônima do livro de Zola (2003), da mesma forma que a protagonista do filme *Cisne Negro*, sofre a ação dos comportamentos do meio derivado. Todavia, enquanto no romance ocorre uma entropia, que expressa a deterioração, a degradação humana, as pulsões emergentes do filme, além de também mostrarem a degradação, condenam a ação fílmica à repetição, constituindo pulsões também de ordem cíclica. “As imagens-pulsão cíclicas igualmente pretendem revelar doenças em espaços determinados, no entanto explorando a pulsão de morte como geradora de ciclos de tempo, o que difere do retorno ao inorgânico e da bestialidade do naturalismo entrópico” (LEITES, 2020, p. 184).

Deleuze atesta que Luis Buñuel, Eric Von Stroheim e Joseph Losey são os principais expoentes da imagem-pulsão no cinema. Em Losey, há uma violência muito particular, inata, em que emerge uma imagem-pulsão estática. Já nos filmes de Von Stroheim, a duração naturalista não está separada de uma degradação, formando uma imagem-pulsão entrópica.

Por sua vez, Buñuel apresenta uma imagem naturalista que, assim como a de Stroheim, mostra a degradação humana, o declínio, uma duração psicológica de seus personagens. “O fenômeno da degradação, em Buñuel não toma menos autonomia, talvez até mais, visto que é uma degradação que se estende explicitamente à espécie humana” (DELEUZE, 2004, p. 175).

É um naturalismo que não se opõe ao realismo, mas, pelo contrário, dá ênfase às suas características ao prolongá-lo em um surrealismo particular, como *O Anjo Exterminador* (*El ángel exterminador* – 1962), em que o diretor espanhol realiza o desmascaramento da classe dominante com o confinamento de um pequeno grupo de burgueses em um majestoso salão de festas de onde não conseguem sair. Ademais, nesse filme, Buñuel faz com que a degradação se torne circular, pois depois de confinados no salão

de festas, essas mesmas pessoas se encontram “aprisionadas” de forma semelhante na igreja, onde estavam agradecendo pela saída do salão.

Quando Deleuze cria, na imagem-movimento, a categoria da imagem-pulsão, imagem inscrita com sua força própria entre a imagem-ação e a imagem-afecção, ele inventa uma aproximação que jamais tinha sido tentada antes e que a muitos pareceu surpreendente: entre Buñuel e Stroheim. [...] Sem dúvida, havia se pronunciado aqui e ali a palavra “naturalismo”, frequentemente em relação ao segundo, às vezes também ao primeiro. Mas graças ao “naturalismo”, aqui retomado por Deleuze, de Zola, como modelo, se opera em termos estritos uma junção entre Buñuel e Stroheim, reunidos dessa vez organicamente, sob o mesmo conceito de imagem-pulsão. (BELLOUR, p. 238-239).

Com efeito, o filme de Darren Aronofsky expressa as pulsões do bem e do mal, que podem ser reconhecidas também de maneira particular: na apresentação (performance) da personagem no palco. O ato da bailarina (no sentido de atuar) constitui uma pulsão, algo que vem antes da ação, colocando-se entre um afecto (primeiridade) e uma ação (secundidade). Assim, pode-se dizer que as pulsões constituem as lacunas deixadas entre a imagem-afecção e a imagem-ação, que suscitam o naturalismo da imagem-pulsão.

4 A imagem-pulsão em *Cisne Negro*

O longa-metragem *Cisne Negro* (2010) inicia mostrando a personagem Nina dançando o balé do cisne branco. Na verdade, trata-se de um sonho, no qual a protagonista relata que estava interpretando uma coreografia diferente, mais próxima ao estilo Bolshoi da representação do Lago dos Cisnes, na parte do epílogo, em que Rothbath lança o feitiço em Odette.

Assim, temos, logo no começo do filme, aparentemente, uma imagem-sonho, pertencente ao conjunto de imagens que Deleuze definiu como imagem-tempo. Todavia, nesse caso, a premissa bergsoniana que instaura a imagem-tempo (de que o presente coexiste com o passado, apresentando imagens que retomam ações ocorridas antes do momento presente) é aqui negada. Isso porque as imagens expressas através do sonho de Nina não pertencem a situações passadas, mas a representações futuras.

Figura 01 – Cena do sonho de Nina



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

É uma espécie de antevisão do futuro que espera pela protagonista, a projeção de uma carga dramática psicológica que Nina enfrentará durante todo o enunciado fílmico. Ora, o sonho é uma possibilidade que pode se materializar ou não, faz parte do inconsciente humano; logo, tais características deixam desde o início a forte sensação da categoria de primeiridade, que se espalhará ao longo do filme. E é justamente a busca dessa materialização que a personagem persegue, ou seja, a busca pela efetivação, pela secundidade, e, por isso, sentimos que o filme encontra-se na maior parte do tempo entre a primeiridade e secundidade peirceana, fazendo emergir as imagens-pulsão.

Adiante, Nina vê uma imagem pouco nítida de Lilly, que vai atormentá-la até o final de sua existência. Contudo, Nina ainda não conhece Lilly, não sabe quem é ela. Portanto, a imagem confusa, distorcida, que se apresenta a Nina funciona como uma espécie de *quali-signo*, uma mera possibilidade. O reconhecimento da antagonista só se efetua minutos depois, quando as outras bailarinas cochicham sobre sua chegada de San Francisco, apontando assim para o seu *sin-signo*. É nesse sentido que Peirce (1975, p. 100) afirma que o *quali-signo*, um quase signo, “não pode, em verdade, atuar como signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como um signo”.

Com efeito, essa situação consiste em outro prenúncio do filme, outra possibilidade a ser verificada no decorrer de sua ação, ressaltando sobremaneira a sensação de primeiridade que a obra congrega. Tal sensação de possibilidade é encontrada em vários momentos, como acontece mais adiante, quando o diretor da companhia de balé anuncia

que será escolhida a nova rainha dos cisnes, com a aposentaria da antiga estrela, a personagem Beth MacIntyre.

Ao descrever a imagem-afecção, Deleuze (2004) diz que esse tipo de imagem-movimento é caracterizado pela primeiridade, e que os sentimentos de possibilidade e qualidade próprios desta categoria são expressos através de cenas de rostos humanos enquadrados em primeiro plano, o que o autor denominou “rostidade”. Em *Cisne Negro*, podemos observar muitas imagens desse tipo. No entanto, temos uma superação desse modelo, mas que ainda não consegue atingir a forma de duelo, elemento característico da secundidade, próprio da imagem-ação.

Figura 02 – Cena do rosto de Nina



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

Ainda no que tange aos aspectos de possibilidade e qualidade do filme, destacamos a hegemonia das cores branco e preto. Tais cores (*quali-signos*), quando encarnadas nos dois cisnes (*sin-signos*), adquirem significações diferentes (*legi-signos*). A doçura e ingenuidade do cisne branco contrasta com os aspectos sombrios e malignos que enlevam o cisne preto.

Deleuze (2004, p. 172) afirma que “o mundo originário não existe e só produz, no fundo, um meio real, e só vale pela sua imanência a esse meio de que revela a violência e a crueldade”. Isso acontece, por exemplo, quando o diretor Leroy beija Nina em um ensaio, ou quando pede a ela que se masturbe em casa, pois “é preciso que as ações ou os comportamentos, as pessoas e os objetos, ocupem o meio derivado e nele se desenvolvam” (DELEUZE, 2004, p. 172).

Tal situação também se manifesta nas cobranças recorrentes da mãe de Nina, que projeta para a filha tudo aquilo que ela não conseguiu atingir, assinalando uma espécie de hereditariedade dos vícios, característica comum do naturalismo. A pressão de ser sensual, de superar sua infantilidade, de interpretar o cisne negro da forma intensa que o papel requer, contribuem para que Nina não suporte o fardo, levando-a a ter alucinações com o seu duplo, a personagem Lilly, de forma semelhante como acontece com o personagem Goliádkin do livro de Dostoiévski (2013). É nesse momento que se instauram as pulsões do mal e da morte, que correspondem a tudo o que Nina deve ser (sexualmente ativa, atraente, sensual) para representar bem o papel do cisne negro no balé clássico.

O mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de intermediário. É o meio que recebe um início, um fim e sobretudo um declive. É por isso que as pulsões são extraídas dos comportamentos reais que decorrem num meio determinado, das paixões, dos sentimentos e das emoções que os homens reais experimentam nesse meio. E os pedaços são arrancados aos objetos efetivamente formados no meio. (DELEUZE, 2004, p. 172).

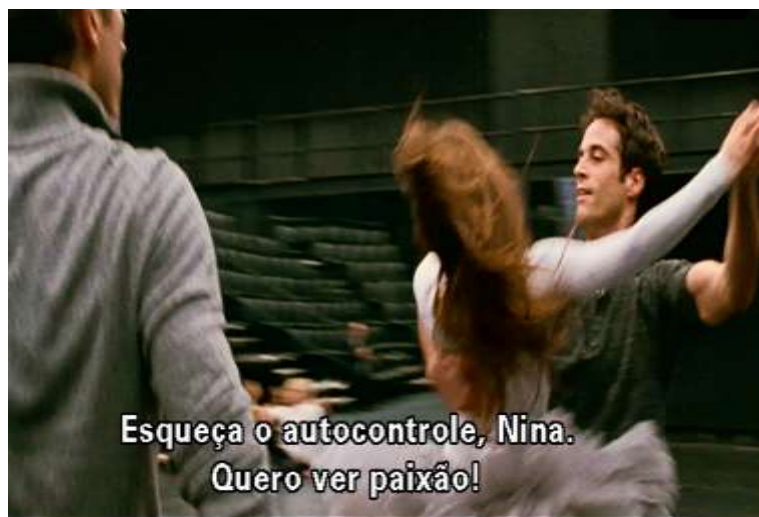
As pulsões do mal e da morte, próprias do cisne preto, devem se ajustar às pulsões do bem e da vida, inerentes ao cisne branco. Nesse sentido, Nina não possui dificuldades em representar a ave branca, já que as características peculiares dela fazem parte da personalidade inata da personagem. Por isso, a protagonista consegue interpretar espontaneamente, como por instinto, o cisne branco. Ora, a primeiridade peirceana está ligada justamente a algo espontâneo, aos elementos de ordem instintiva, àquilo que fazemos sem nos dar conta.

Todavia, Nina tem dificuldade em representar o cisne negro, que seria o resultado do encontro entre um fenômeno de primeiridade e um objeto concreto, de secundidade. O papel da ave preta deverá ser encarnado, materializado, ou seja, as características desse personagem devem ser efetivadas na prática, em sua secundidade, através do ato da dança de balé. E, pelo fato de Nina não possuir, aparentemente, tais predicados, ela mostra dificuldades em obter uma atuação satisfatória ao encarnar o papel, o que só alcança no final da película.

Com efeito, são essas pulsões do bem e do mal, da vida e da morte, que nos transmitem a sensação do constante limiar entre a primeiridade e a secundidade, entre a qualidade (possibilidade) e a ação (realidade), entre o virtual e o atual que permeia todo o

enunciado fílmico, como por exemplo, na sequência em que Nina está ensaiando a dança do cisne preto. Primeiramente, Nina dança com David (Benjamim Millepied), mas claramente não consegue atingir a atuação almejada pelo diretor.

Figura 03 – Nina dança com David



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

Logo depois, as luzes se apagam, como se fosse um anúncio do lado sombrio da dança. A equipe de manutenção do prédio havia desligado as luzes, provavelmente, pelo avançar das horas. É nesse momento que o diretor Leroy solicita que acendam as luzes novamente e que todos os bailarinos saiam do recinto, pedindo que só Nina permaneça.

É Leroy agora que vai interpretar o príncipe e dançar com Nina. Durante o ensaio, o diretor toca o corpo da bailarina, e lhe dá um beijo na boca. Essas ações por parte do diretor funcionam como estimulantes para Nina. É quando as qualidades são apreendidas e começam a tomar forma, porém, esta é logo interrompida quando Leroy encerra e diz a Nina que é ela quem deve seduzi-lo e não o contrário.

Figura 04 – Nina dança com Leroy



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

São também essas pulsões que vão desestabilizar a protagonista e levá-la a ter alucinações cada vez mais perturbadoras. Em uma delas, Nina encontra Lilly em frente à porta de sua casa. Ora, Peirce (2005) afirma que o ícone é o tipo de signo que estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa. O duplo (icônico) de Nina, Lilly, assim como a protagonista, também é bailarina, bonita e talentosa, e apresenta traços físicos bem parecidos com os de Nina.

Figura 05 – Nina encontra Lilly



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

A cena em questão é uma espécie de “espelho” da personagem, em que Nina visualiza seu duplo, assim como ocorre com o personagem Jacobina em *O espelho*, de Machado de Assis (2012). No conto do escritor brasileiro, o protagonista afirma que o ser

humano possui duas almas: uma que olha de dentro para fora e outra que enxerga de fora para dentro, e o ofício desta última é transmitir a vida. Fazendo uma comparação com a história curta brasileira, Lilly seria a alma externa de Nina, mas, da mesma forma que no conto, a imagem que enxerga nesse espelho é distorcida, uma difusão de linhas e descomposição de contornos, pois algo ainda falta.

Assim, Lilly é o espelho de Nina, que detém tudo aquilo que a protagonista busca encontrar nela própria. No entanto, Nina já possui essas características, em devir, sem saber que as detém. É por isso que Lilly não chega a constituir uma imagem especular de Nina, justamente porque essa imagem não se efetiva, não aponta para algo, não se reflete, é incompleta. Mas ela quase atinge tudo isso e, portanto, é uma imagem-pulsão, entalada também entre um ícone e um índice. Há uma aparente superação do icônico; porém, não há uma consolidação efetiva do indicial, causando uma espécie de imagem “iconindicial”, mas que não é nem um e nem outro tipo de signo.

A seguir, o filme mostra as duas personagens jantando em um restaurante. Depois, elas se dirigem a uma festa e as alucinações de Nina tornam-se mais fortes durante a “balada”. Vemos as pulsões do mal se apoderando do corpo e da mente da protagonista que, altamente alcoolizada, chega tarde em casa, onde é interpelada por sua mãe. As alucinações continuam e, cada vez mais, Nina apresenta as marcas desses delírios em seu corpo, como signos de dor, medo e perturbação, sentimentos característicos do domínio da primeiridade peirceana. São sucessivos arranhões e perfurações provocados por ela própria, que não consegue lidar com a pressão que o papel lhe exige.

Na parte final do filme, quando Nina chega para a derradeira apresentação, o diretor Leroy lhe diz: “a única pessoa no seu caminho é você mesma; é hora de dar adeus a ela”. E, como se essa frase fosse outro prenúncio, Nina dará adeus ao seu duplo Lilly, perfurando sua barriga com um pedaço de vidro, ou seja, cortando seu próprio corpo, como um último ato de delírio, uma pulsão do mal que traria, em breve, sua libertação definitiva.

Figura 06 – Nina mata Lilly



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

Era justamente o algo que ainda faltava para Nina obter a interpretação perfeita do cisne negro, semelhante ao ato de vestir a farda do personagem Jacobina para finalmente conseguir ver no espelho o seu nítido reflexo, na obra de Machado de Assis. Na verdade, ficou evidente que Nina já possuía, em devir, os elementos necessários para representar bem esse papel, pois o cisne preto estava imanente em Nina o tempo todo. Assim, o virtual se atualizou e o possível tornou-se real na obra cinematográfica.

Somente ao término do filme é que alcançamos o domínio da secundidade peirceana, que parece ter sido almejado o tempo inteiro, mas que só fora obtido em seu ato final, que culmina com a morte da protagonista. Seu falecimento pode ser compreendido ainda como uma libertação, semelhante também ao que acontece com o protagonista do filme *O lutador* (2008). Assim, experimentamos durante toda a enunciação fílmica as imagens-pulsão que se instalaram entre a primeiridade e secundidade peirceanas, no vácuo entre essas duas categorias, no entremeio do mundo originário e o meio derivado, que só é interrompido quando a personagem obtém o êxito, a glória, a morte, enfim, a liberdade.

Figura 07 – Cena final do filme



Fonte: *Cisne Negro* (2010).

5 Considerações Finais

Neste artigo, empreendemos uma análise das imagens-pulsão presentes no longa-metragem *Cisne Negro* (2010) sob o prisma semiótico peirceano. Nesse sentido, assumimos, mais uma vez, a negligência da influência teórica que Henri Bergson detém na criação dos signos cinematográficos de Deleuze, quando optamos pelo privilégio hegemônico da teoria de Peirce nessa constituição.

Ademais, outra incúria proposital refere-se à concepção do termo “pulsão”. Provavelmente, Freud (1999) foi o maior estudioso das pulsões e as definiu em duas formas: Eros, que constituiriam as pulsões da vida, e Tânatos, que formariam as pulsões da morte. Todavia, para os propósitos desta empreitada, coube-nos enfatizar os aspectos semióticos das pulsões em detrimento de um aprofundamento teórico do termo. É a partir da concepção de Deleuze, que se baseia também em outros autores para sua formulação – entre eles o próprio Freud –, que vislumbramos nosso exame semiótico.

Como resultado desse procedimento, corroboramos a hipótese deleuzeana de que a imagem-pulsão se encontra entalada entre uma imagem-afecção e uma imagem-ação, justamente pelo fato desse signo cinematográfico não constituir propriamente um ícone, a quem aparenta uma superação, mas tampouco a se consolidar como um índice. Por isso, experimentamos a sensação constante do limiar existente entre a primeiridade e a secundidade peirceana quando apreciamos a corporificação dessas imagens-pulsão em *Cisne Negro*. Assim, são encontradas as pulsões do bem e do mal, constituídas pelo mundo

originário e pelo meio derivado que, conjurados, formam a imagem-pulsão deleuzeana no longa-metragem de Darren Aronofsky.

Por fim, pensamos que esse exercício de análise semiótica (peirceana) pode figurar um bom caminho para a compreensão da complexa classificação dos signos cinematográficos de Deleuze. Nesse sentido, apontamos que o encontro de ambas as teorias suscita um campo de vastas e profícuas possibilidades de estudos.

Referências

ASSIS, Machado de. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I**. São Paulo: Editora Senac-SP, 2005. p. 233-252.

CARVALHO, Cíntia Paula Andrade de; VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. A metamorfose do cisne: do ciclo da “noiva animal” ao mito do duplo. **Revista Vozes dos Vales da UFVJM**, Diamantina-MG, v. 1, n. 2, p. 01-15, out. 2012.

CISNE negro. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin, Arnold Messer e Brian Oliver. Intérpretes: Barbara Hershey, Jamie Wolf, Mila Kunis, Natalie Portman, Vincent Cassel e Winona Ryder. Roteiro: Andres Heinz, John McLaughlin e Mark Heyman. Estados Unidos: Fox, 2010. 1 DVD (108 min.), son., color.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema I**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Obra original de 1983.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. Obra original de 1985.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O duplo**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

LAGO DOS CISNES. Compositor: Piotr Ilitch Tchaikovski. Coreógrafos: Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. Regente: Stepan Ryabov. Moscou, Teatro Bolshoi, 1877.

LEITES, Bruno. Imagens-pulsão: incidência e pertinência para compreender o cinema brasileiro dos anos 2000. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 127-154, jan./jun. 2015.

LEITES, Bruno. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS. n. 49, p. 173-195, mai./ago. 2020.

LUZ, Ana Maria Oliveira da. “Cisne Negro”: quando eu é um outro. **Cadernos de Psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 25, p. 178-190, 2011.

O ANJO exterminador. Direção Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alatriste. Intérpretes: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Enrique Rambal e Luis Beristáin. Roteiro: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Espanha: Versátil, 1962. 1 DVD (95 min.), son., p&b.

O LUTADOR. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Darren Aronofsky e Scott Franklin. Roteiro: Robert Siegel. Intérpretes: Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Mark Margolis, Todd Barry, Ernest Miller. Estados Unidos: Fox, 2008. 1 DVD (115 min.), son., color.

OLIVEIRA, Richard de; FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Entre os filmes “Cisne Negro” e “O Lutador”: duplos, alegorias e a questão da morte da significação. **IDE**, São Paulo, n. 37, p. 129-143, fev. 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

ZOLA, Émile. **Naná**. Tradução Roberto Valeriano. São Paulo: Nova cultural, 2003.

The semiotics of drive images in the film *Black Swan* (2010)

Abstract

This paper aims to analyze by the theoretical perspective of Charles Sanders Peirce the constitution of the drive images in the film *Black Swan* (2010), directed by Darren Aronofsky. To this finality, we understand that the drive image, a type of movement image created and developed by Gilles Deleuze, is formed by the original world and the derived environment, which can be entropic and/or cyclical. It is the drives of the good and evil, embodied in the figures of the white swan and the black swan, that permeate Aronofsky's feature film. Thus, through the analysis of scenes and frames, we approach how the manifestation and functioning of these drive images occurs through the semiotic prism. We conclude, corroborating Deleuze's hypothesis, that the drive image is caught between an affection image and an action image because this cinematographic sign does not necessarily constitute an icon or an index, but occupies a space allocated in the vacuum between both, establishing, in this way, a constant sensation, understood in the threshold between a phenomenon of firstness and another of secondness.

Keywords

Cinema. Drive Image. Semiotics. Firstness. Secondness.

Autoria para correspondência

Rafael Wagner dos Santos Costa
rwcosta@ig.com.br

Como citar

COSTA, Wagner dos Santos. A semiótica das imagens-pulsão no filme *Cisne Negro*. **Intexto**, Porto Alegre, n. 52, e-109455, jan./dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202152.109455>

Recebido em 27/11/2020

Aceito em 19/03/2021

Copyright (c) 2021 Rafael Wagner dos Santos Costa. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

