

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

JULIANA PORTELINHA RODRIGUES DE OLIVEIRA

HORROR FEMININO: O OLHAR MASCULINO MOLDANDO OS DUPLOS
FEMININOS EM *BLACK SWAN* (2010) DE DARREN ARONOFSKY

Rio de Janeiro
2024

JULIANA PORTELINHA RODRIGUES DE OLIVEIRA

HORROR FEMININO: O OLHAR MASCULINO MOLDANDO OS DUPLOS
FEMININOS EM *BLACK SWAN* (2010) DE DARREN ARONOFSKY

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras: Portugues-Ingês.

Orientadora: Profa. Dra. Júlia Braga Neves

Rio de Janeiro
2024

FOLHA DE AVALIAÇÃO

JULIANA PORTELINHA RODRIGUES DE OLIVEIRA

DRE: 121055443

HORROR FEMININO: O OLHAR MASCULINO MOLDANDO OS DUPLOS FEMININOS EM *BLACK SWAN* (2010) DE DARREN ARONOFSKY

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras: Português-Inglês

Data de Avaliação: 10/01/2025

Banca Examinadora:



Profª. Dra. Júlia Braga Neves

NOTA: 9,5



Profª. Dra. Michela Rosa Di Candia

NOTA: 9,5

MÉDIA: 9,5

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

048h Oliveira, Juliana Portelinha Rodrigues
Horror feminino: o olhar masculino moldando os
duplos femininos em Black Swan (2010) de Darren
Aronofsky / Juliana Portelinha Rodrigues Oliveira.
- Rio de Janeiro, 2024.
39 f.

Orientador: Júlia Braga Neves.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Inglês, 2024.

1. Cinema de Horror. 2. Olhar masculino. 3. O
duplo. 4. Black Swan (2010). 5. Darren Aronofsky.
I. Neves, Júlia Braga, orient. II. Título.

RESUMO

OLIVEIRA, Juliana P.R. *Horror Feminino: o olhar masculino moldando os duplos femininos em Black Swan (2010) de Darren Aronofsky*. Monografia (Graduação em Letras Portugues-Ingês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024

Neste trabalho nos propomos a analisar o elemento do duplo em *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky, buscando entender como ele é utilizado para construir o horror e o suspense no filme, assim como dramatizar a busca por identidade da personagem Nina Sayers. Este trabalho também objetiva analisar como a trajetória de Nina é marcada pela presença do olhar masculino postulado por Mulvey, que aparece personificada na figura do diretor Thomas, de modo a afetar sua relação com os seus duplos. Assim, pretende-se demonstrar como o filme funciona como uma crítica às estruturas patriarcais e neoliberais que levam a loucura e a morte trágica da protagonista, ilustrada por meio da relação com os seus duplos.

Palavras-chave: *Black Swan* (2010), Darren Aronofsky, o duplo, cinema de horror, olhar masculino

ABSTRACT

In this paper we propose to analyze the element of the double in *Black Swan* (2010) by Darren Aronofsky, seeking to understand how this element is used to build horror and suspense in the film, as well as dramatizing the search for identity of the character Nina Sayers. This work also aims to analyze how Nina's trajectory is marked by the presence of the male gaze postulated by Mulvey, which is personified in the figure of director Thomas, affecting the protagonist's relationship with her doubles. Thus, we intend to demonstrate how the film works as a critique of the patriarchal and neoliberal structures that lead to the protagonist's madness and tragic death, illustrated through the relationship with her doubles.

Keywords: *Black Swan* (2010), Darren Aronofsky, the double, horror cinema, male gaze

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	CAPÍTULO 1: o infamiliar, a monstruosidade e as representações do duplo em <i>Black Swan</i>	10
2.1.	Considerações sobre o olhar narrativo.....	11
2.2.	Lily como duplo de Nina.....	14
2.3.	Erica como duplo de Nina.....	19
2.4.	Beth como duplo de Nina.....	21
3.	CAPÍTULO 2: Os duplos femininos, o olhar masculino e o horror	26
3.1.	Duplos femininos e a construção do horror	26
3.2.	O olhar masculino e sua assimilação.....	27
3.3.	Construção do Horror Feminino.....	30
3.4.	A monstruosidade, o sublime, e a morte de Nina.....	34
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
	REFERÊNCIAS.....	38

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** - Reflexo de Nina como origem do reflexo de Lily
- FIGURA 2** - A sócia de Nina flagra a protagonista observando
- FIGURA 3** - Realidade e fantasia sobrepostas
- FIGURA 4** - O sonho partido de Erica
- FIGURA 5** - Cartazes de Beth
- FIGURA 6** - Nina como Beth
- FIGURA 7** - Beth como futuro terrível
- FIGURA 8** - O olhar definidor de Thomas
- FIGURA 9** - Assimilação do olhar masculino
- FIGURA 10** - O reflexo de Nina
- FIGURA 11** - O corpo como instrumento do balé
- FIGURA 12** - A forma monstruosa de Nina
- FIGURA 13** - Thomas admira a “perfeição” de Nina

1. INTRODUÇÃO

O *doppelganger*, frequentemente traduzido como duplo, foi um termo cunhado por Jean-Paul Richter para nomear esse elemento que foi muito comum na literatura gótica e romântica do século XIX, especialmente na literatura de língua alemã. Desde então, o duplo foi analisado por diversos teóricos como Otto Rank em *O Duplo, um estudo psicanalítico* (1914), Freud em *O infamiliar* (1919), e Andrew Webber em *The Doppelganger: Double Visions in German Literature* (1996). Nesses e outros estudos, o elemento do duplo aparece associado ao retorno daquilo que é reprimido e a conflitos nas noções de subjetividade e identidade. No seu ensaio sobre o infamiliar, por exemplo, Freud associa o elemento do duplo à “duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” (FREUD, 2019, p.73) e para explorar esses temas da fragmentação da identidade e do retorno daquilo que foi reprimido, o duplo aparece de diversas maneiras na literatura e no cinema.

No filme *Black Swan* (2010) do diretor Darren Aronofsky, por exemplo, acompanhamos a história de Nina Sayers, uma jovem e dedicada bailarina cujo sonho é interpretar o papel do Cisne Branco no balé *Lago Dos Cisnes* de Tchaicovisky. Porém, tradicionalmente, no mundo do balé, dançar o Cisne Branco também significa dançar o seu duplo, o Cisne Negro. Tecendo intertextualidades com o balé e com o romance *O Duplo*, de Dostoiévski, o filme acompanha a trajetória trágica de Nina, construída como uma personagem sexualmente reprimida, enquanto ela tenta incorporar a sensualidade associada ao Cisne Negro. O amadurecimento sexual da personagem é marcado por encontros com seus duplos, que dramatizam a sua própria busca por identidade conforme ela explora um lado reprimido de sua personalidade. Podemos identificar três personagens que funcionam como duplos de Nina no filme: a recém-chegada bailarina Lily, que Nina enxerga como uma ameaça ao seu lugar de protagonista no espetáculo *Lago Dos Cisnes*, sua mãe, que aparece como uma figura extremamente controladora, e Beth, a antiga *prima ballerina* da companhia em que Nina trabalha, figura em quem a protagonista se inspira.

Outro personagem que aparece em destaque no filme é o diretor da companhia de balé, Thomas, que personifica o conceito de olhar masculino postulado por Laura Mulvey. Em seu ensaio, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, a autora explica como: “[t]he determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly.” (MULVEY, 1975, p.808) Como diretor, Thomas incorpora esse olhar determinante ao selecionar a bailarina que interpretará o papel duplo de Rainha dos Cisnes/Cisne Negro, que “correspon[d] to the time-honoured polarization of madonna and

whore, the sexless and the over-sexed ” (WEBBER, 2003, p. 20). Por conta disso, Thomas age como peça central para a transformação de Nina, já que a personagem tentará provar sua capacidade de incorporar ambos os tipos femininos para ele, de modo a impactar sua relação com seus duplos. Nesse sentido, o filme chama a atenção para os mecanismos patriarcais e neoliberais por trás da loucura e da morte trágica de Nina, já que ressalta como a personagem, em busca de um ideal de perfeição que é destrutivo para ela, é compelida a se construir como objeto para esse olhar masculino, afetando sua relação consigo mesma e com as outras personagens femininas.

2. CAPÍTULO 1 : O infamiliar, a monstruosidade e as representações do duplo em *Black Swan*

Segundo Otto Rank (1914), as representações mais comuns do duplo na literatura estão relacionadas a imagens como sombras e espelhos, que o autor identifica como uma “visible cleavage of the ego”, e como personagens “who confront each other as real and physical persons of unusual external similarity”(RANK, 1971, p.12) que chamaremos aqui de sócias. Apesar de Rank fazer essa divisão, é bem comum que essas diferentes representações do duplo sejam combinadas dentro de uma mesma obra, e isso fica bem marcante ao analisarmos *Black Swan* (2010) do diretor Darren Aronofsky.

O duplo aparece representado de diversas formas em *Black Swan*, aparecendo tanto como um reflexo tanto como sócias, num movimento que entrelaça essas representações por meio de “bodies in mirrors; the mirrored body and the mirroring of bodies” (DEAMER, 2016, p. 306). Ainda há os duplos relacionados a própria noção de performance, já que no filme acompanhamos os bastidores de uma encenação do balé *Lago Dos Cisnes* de Tchaikovsky, ou seja, as personagens representam ora elas mesmas ora os seus papéis, em uma relação que se torna cada vez mais difícil de diferenciar. Neste capítulo, iremos analisar como essas representações serão exploradas de modo a desenvolver a personagem de Nina. Além disso, refletiremos sobre como o elemento do duplo articula as ideias de monstruosidade no filme a partir do infamiliar. Como os encontros de Nina com seus duplos articulam ideias sobre a sua própria identidade? Como o olhar de Nina interfere na forma que percebemos esses encontros? De que modos a transformação de Nina se relaciona com o infamiliar e com as ideias sobre a monstruosidade? Para explorarmos essas perguntas faremos, inicialmente, algumas considerações sobre a escolha do ponto de vista a partir do

qual acompanhamos a narrativa, bem como sobre sua importância para gerar o efeito do infamiliar no filme e construir os duplos de Nina.

2.1 - Considerações sobre o olhar narrativo e o infamiliar

Em certo momento do filme, a protagonista está num bar e flagra Lily, personagem construída como seu duplo, colocando uma droga em sua bebida. Ela então aborda a personagem e pergunta quanto tempo duraria o efeito da droga, decidindo tomá-la quando Lily afirma que duraria no máximo algumas horas. Algumas cenas depois, quando a droga começa a fazer efeito, a câmera mostra Nina observando suas mãos, que ganham uma textura diferente com o uso de efeitos em CGI. Uma música sinistra surge em volume baixo na faixa de áudio, aumentando gradualmente, e a voz de Lily soa abafada quando ela anuncia “It looks like someone might be rolling” (BLACK..., 2010, 63 mins), fazendo referência à droga. Lily leva Nina para dançar e uma música eletrônica alta toma o lugar da trilha sonora sinistra, acompanhada de imagens piscantes em verde e vermelho que mostram Lily e Nina dançando e beijando dois personagens masculinos, numa sucessão de imagens rápidas que trazem um efeito de desorientação. De repente, uma risada feminina é incluída na faixa de áudio, acompanhada por vozes que ecoam a frase “sweet girl”. A expressão espantada de Nina nos indica que ela, assim como o espectador, também escuta essas vozes, apesar de não podermos identificar uma fonte para elas dentro do universo da narrativa. Assim, fica claro que acompanhamos o filme pelo ponto de vista de Nina, já que recursos visuais e sonoros são utilizados para retratar o que a protagonista vê, sente e escuta enquanto sob o efeito da droga.

Além de experienciar os eventos da narrativa orientados pelo olhar de Nina, a questão do ponto de vista é importante porque a personagem sofre de alucinações, o que desafia a nossa percepção sobre os acontecimentos da narrativa e gera suspense. Um exemplo é a sequência em que vemos Lily e Nina voltando para casa juntas após os eventos descritos acima. A câmera mostra as duas entrando na casa a partir do reflexo de um espelho multifacetado, que multiplica a imagem inúmeras vezes. Em seguida, o foco muda para mostrar Nina trancando a porta, risonha. A mãe da protagonista aparece e a câmera mostra os reflexos de Nina e Lily a partir de um novo espelho, que não nos permite ver Lily por completo, de modo que, quando ela se move, seu reflexo parece ter início no reflexo de Nina (figura 1). Nina conversa com sua mãe enquanto lança olhares para Lily, que se moveu para o outro lado do corredor de entrada, o lado onde presumivelmente estão os espelhos que vimos. Em nenhum momento a mãe de Nina reconhece a presença de Lily, mas a câmera se alterna

para nos mostrar as personagens ecoando uma mesma frase, como se Lily fosse o reflexo de Nina no espelho. Nina e sua mãe brigam, e a protagonista agarra a mão de Lily e foge com ela para o quarto, que ela tranca com a ajuda de uma haste de madeira. Inicia-se então uma sequência em que a regra dos 180 graus será quebrada repetidamente, de modo a continuamente inverter a posição que as personagens Nina e Lily ocupam na tela, as duas alternando-se entre aparecer ora à direita e ora à esquerda. O efeito é novamente desorientador, não apenas por conta da quebra da regra, mas também porque as personagens se movem e trocam de posição enquanto uma cena de sexo se desenrola entre elas, confundindo as duas personagens.



Figura 1: Reflexo de Nina como origem do reflexo de Lily

Inicialmente, poderia-se pensar que o jogo de espelhos e a quebra da regra dos 180 graus serviriam apenas para ilustrar o estado desorientado da protagonista, que ainda pode estar sob o efeito das drogas que ingeriu, mas um diálogo que se dá entre as personagens no dia seguinte confunde o nosso entendimento das cenas que foram apresentadas. Nina acorda sozinha em seu quarto e percebe que está atrasada para o ensaio do balé, ela corre para o estúdio e, chegando lá, encontra Lily dançando a sua música (o número do Cisne Branco) com o seu parceiro de dança. Quando o ensaio termina, Lily se aproxima de Nina, tentando tranquilizá-la, mas Nina a confronta: “you put something in my drink [...] and just took off in the morning?” (BLACK, 2010, 72 mins). Lily então se mostra confusa, afirmando ter passado a noite anterior em outro lugar que não a casa de Nina. A protagonista hesita e Lily sugere que a outra tenha tido um sonho com ela, o que faz com que Nina se afaste irritada. Assim, cria-se uma dúvida sobre o que, de fato, teria acontecido: estaria Lily mentindo ou tudo havia sido apenas uma alucinação ou sonho? Teria Lily alguma intenção de sabotar Nina, como

sugerido pela fala da protagonista ao confrontá-la? De qualquer forma, sofreremos o mesmo choque que Nina ao percebermos que aquele evento que parecia real, poderia ser, em vez disso, algo imaginário. Dessa forma, as imagens do duplo da personagem, construídas entre o real e o onírico, permitem que o espectador tenha uma experiência similar à de Nina, sem conseguir distinguir o real daquilo que é imaginado. Isso suscita um tipo particular de angústia que Freud identifica com o conceito do infamiliar, ou seja, uma angústia que surge a partir de um conflito de julgamentos (FREUD, 2019, p. 88). Nesse caso, uma dúvida sobre o que deve ser visto como real e irreal.

A construção desse efeito infamiliar também é favorecida no filme pela ambientação da narrativa. A companhia de balé onde Nina trabalha e onde se desenrola a maior parte da história é construída como um ambiente extremamente competitivo, como exemplificado pela relação da protagonista com as outras bailarinas. Na primeira cena em que vemos Nina interagir com as outras dançarinas, elas estão se arrumando em um camarim enquanto fazem piadas sobre Beth, uma importante bailarina da companhia. Nessa cena, Nina tenta defender Beth, mas é ignorada. Outro exemplo da rivalidade entre as dançarinas ocorre na cena em que Nina está fazendo sua audição para o papel de Rainha Dos Cisnes/Cisne Negro, pois vemos uma dessas bailarinas do camarim, Verônica, encarando Nina de forma hostil antes da protagonista começar a dançar. A animosidade entre as duas personagens aparece de forma ainda mais explícita quando Nina, acreditando que Verônica foi selecionada para o papel principal do espetáculo, parabeniza a bailarina, gesto que causa um confronto entre elas quando as duas descobrem que na verdade Nina foi a escolhida para interpretar o papel duplo de Rainha Dos Cisnes/Cisne Negro. Ao incluir esses conflitos logo no início do filme, Aronofsky estabelece a companhia de balé como um ambiente de rivalidade entre as bailarinas, criando espaço para suspeitarmos das ações de Lily em cenas como a descrita anteriormente, em que a personagem aparece dançando a música de Nina após aparentemente ter deixado a casa dela sem a acordar. Dentro desse contexto, o ambiente de disputa da companhia de balé, aliado às alucinações de Nina, favorecem a construção dos seus duplos como figuras ambíguas, não só porque elas são construídas entre o real e o fantasioso (especialmente Lily), mas também porque elas oscilam entre aparecerem como amigáveis ou ameaçadoras. Essa dupla ambiguidade fica muito evidente na cena do suposto encontro sexual entre Lily e Nina, já que ela termina com o rosto de Nina repentinamente substituindo o de Lily antes de ela enforcar a protagonista com um travesseiro, a trilha sonora se tornando tensa. Podemos dizer, então, que *Black Swan* utiliza recursos visuais, sonoros e narrativos

para transmitir ao espectador a experiência paranoica da protagonista, criando um efeito similar ao que, como analisa Rank, Dostoiévski constrói em seu romance *O Duplo*:

The novel describes the onset of mental illness in a person who is not aware of it, since he is unable to recognize the symptoms in himself, and who paranoiacally views all his painful experiences as the pursuits of his enemies. (RANK, 1971, p.27)

Portanto, o efeito infamiliar é gerado no filme porque o diretor nos faz vivenciar os eventos da narrativa da mesma forma que Nina, uma personagem que aparece “[...] more or less pathologically divided between reality and fantasy.” (Webber, 2003, p. 2) Isso fica ainda mais evidente quando consideramos a intertextualidade entre *Black Swan* e o balé *Lago Dos Cisnes*, já que a paranoia de Nina borra os limites entre a sua realidade e a história da personagem que ela interpreta, o que é refletido na relação entre Lily e Nina, assim como na forma que Lily é representada.

2.2 - Lily como duplo de Nina

Para entendermos a forma que Lily é construída como duplo de Nina em *Black Swan*, é importante tecermos algumas considerações sobre a caracterização dessas personagens e como elas são construídas de forma a espelhar, respectivamente, as personagens Odette (Cisne Branco) e Odile (Cisne Negro) de *Lago dos Cisnes*. Em sua autobiografia, a bailarina Maya Plisetskaya, famosa dançarina do teatro de Bolshoi, uma importante referência no mundo do balé, comenta que foi impedida de dançar o papel principal em *Lago dos Cisnes* por um diretor que não a considerava capaz de interpretar “the cunning seductress Odile” (PLISETSKAYA, 2001, p.90). Além disso, ao tecer comentários sobre a performance da bailarina Galina Sergeyevna no papel duplo de Rainha Dos Cisnes/Cisne Negro, Plisetskaya comenta ter preferido a atuação de Sergeyevna como Rainha Dos Cisnes, já que “[t]he ‘gentleness’ of this character was closer to her nature than the self-assurance and demonic character of the evil sorcerer’s daughter.” (PLISETSKAYA, 2001, p.74). De modo similar, em *Black Swan*, Lily aparece como uma personagem sedutora ao atrair o olhar de todos os personagens masculinos da narrativa, desde o parceiro de dança de Nina, com quem Lily aparece rindo e dançando, até o garçom de um restaurante com quem ela flerta. Até mesmo Nina é de alguma forma seduzida por Lily, já que a protagonista parece fantasiar com a personagem. Enquanto isso, Nina lembra a gentileza do Cisne Branco ao aparecer como essa personagem de fala e movimentos delicados e tímidos. A simbologia da cor branca também é

importante para entendermos os paralelos entre Odette e Nina, já que a cor “signified purity of soul in Imperial Russia” (DAVID, 1988, p.3). Assim, o uso de branco associado a personagem do balé de Tchaikovsky, que encena uma versão fantástica do período imperial russo, marca Odette como uma personagem pura e inocente, características que são retratadas em Nina por meio de sua timidez ao falar e lidar com tópicos sexuais. A associação entre Nina e o Cisne Branco e Lily e o Cisne Negro também está visualmente representada no filme por meio dos figurinos, já que, inicialmente, vemos Nina utilizar apenas roupas em tons de branco e rosa claro, enquanto Lily aparece apenas com roupas em tons de preto e cinza escuro.

Além da caracterização de Nina e Lily associá-las às personagens de Tchaikovsky, através do olhar de Nina, o filme nos leva a crer que as duas encenam a mesma dinâmica em que Cisne Branco e Cisne Negro disputam por um personagem masculino. Ao longo do filme, há vários momentos que demonstram um desejo da protagonista pelo diretor Thomas. O mais notável deles é a cena em que Thomas, assumindo o papel do parceiro de dança de Nina, o príncipe de *Lago Dos Cisnes*, seduz a protagonista. As nossas suspeitas sobre os sentimentos de Nina parecem ser confirmadas alguns momentos depois quando, percebendo a disposição da protagonista em sempre defender o diretor, Lily anuncia: “Someone’s hot for teacher” (BLACK, 2010, 50 mins). Nina, entretanto, sente que sua relação com Thomas é ameaçada pela presença de Lily, pois paranoicamente suspeita que a última quer seduzir o diretor para tomar o seu lugar como protagonista na apresentação de *Lago dos Cisnes*. Essa dinâmica nos é familiar dentro do universo de *Black Swan*, lembrando o resumo que Thomas faz do balé de Tchaikovsky:

“We all know the story. Virginal girl, pure and sweet. Trapped in the body of a swan. She desires freedom but only true love can break the spell. Her wish is nearly granted in the form of a prince but before he can declare his love, her lustful twin, the Black Swan, tricks and seduces him. Devastated, the White Swan leaps off a cliff, killing herself and, in death, finds freedom.” (BLACK..., 2010, 9 mins)

Percebe-se, portanto, que a paranoia de Nina confunde os limites entre fantasia e realidade ao interpretar a sensualidade de Lily como uma confirmação de que a outra seria sua rival na conquista de algo que ela deseja, espelhando a dinâmica entre Cisne Negro e Cisne Branco em *Lago dos Cisnes*. Isso fica evidente quando comparamos as cenas em que Lily aparece como uma pessoa real dentro da narrativa e as cenas em que ela parece ser uma

alucinação de Nina. Em diversos momentos do filme, Lily chama a atenção de Thomas por meio de ações que parecem casuais e, nesse sentido, inocentes. Na cena em que Nina se atrasa para o ensaio após sua noite com Lily, por exemplo, a protagonista encontra a última dançando o número do Cisne Branco enquanto observada por Thomas, que elogia a sua performance ao fim da dança. A câmera foca o rosto de Nina nesse momento, mostrando uma expressão de raiva. Percebendo isso, Lily logo explica que dançou o número apenas porque o diretor queria revisar alguns detalhes técnicos do espetáculo enquanto Nina não chegava. Em contrapartida, nos momentos em que Nina parece estar alucinando com Lily, a personagem se aproxima muito mais da imagem de “cunning seductress” associada ao Cisne Negro. Conforme a narrativa avança e a noite de estreia do espetáculo se aproxima, cenas que são construídas entre o real e o fantástico se tornam cada vez mais frequentes, ilustrando a deterioração do estado mental da protagonista. Em uma cena em que Nina está sozinha no estúdio na noite anterior à estreia do espetáculo, a protagonista está ensaiando obsessivamente em frente a um espelho quando de repente o seu reflexo deixa de espelhar os seus movimentos. Nina se espanta com a visão, então as luzes se apagam repentinamente. Em seguida, a protagonista segue um vulto e o som de uma risada feminina até cruzar com Thomas e Lily se beijando, no que podemos entender como mais uma de suas alucinações. Apesar de seu choque inicial, Nina fica observando enquanto Thomas deita Lily em uma mesa e começa a tirar a sua roupa e beijar seu corpo, em meio a essa cena, o rosto de Lily é substituído pelo o de Nina e o olhar das duas se cruzam enquanto a sócia da protagonista sorri triunfante (figura 2).



Figura 2: A sócia de Nina flagra a protagonista observando

O contraste entre essas cenas reforça a ideia de que a representação ambígua de Lily como aliada/rival reflete a paranoia de Nina, que insiste em ver inimigos em todos os lugares. Ele também demonstra como os momentos em que Lily aparece como mais ameaçadora são aqueles em que sua sensualidade é retratada de maneira mais explícita, refletindo o medo de Nina de ser substituída por uma mulher vista como mais sedutora. Porém, se essas personagens são retratadas de formas tão diferentes, o que significa dizer que elas são duplos uma da outra? Em seu estudo sobre o infamiliar, Freud define o fenômeno do duplo como: “[...] a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu.” (FREUD, 2019, p.72-73) Essa identificação que confunde os limites entre o Eu e o outro certamente acontece entre Lily e Nina, como representado pela substituição do rosto de Lily pelo de Nina no final da cena descrita anteriormente, e podemos entendê-la se considerarmos que “The *Doppelgänger* is at once permissive and prohibitive, both a vicarious agent and a frustrating usurper of the subject's pleasures” (Webber, 2003, p. 8).

Nina é construída como uma personagem sexualmente reprimida, como será explorado com mais detalhes na próxima seção. Nesse sentido, considerando que o encontro sexual entre Thomas e Lily descrito anteriormente se passa na imaginação de Nina e que Nina se identifica com Lily, a sua sócia aparece realizando um desejo que ela mesma tem, mas não se permite realizar. Portanto, por conta desse processo de identificação que confunde as barreiras entre o Eu e o outro, a figura de Lily permite que Nina realize as suas fantasias ao mesmo tempo em que rouba o prazer que ela deseja experimentar. O seu inconsciente, assombrado pela questão da sexualidade, projeta as suas fantasias nas ações de outra pessoa, nesse caso, Lily. O sorriso que a sócia de Nina exhibe quando seus olhares se cruzam parece funcionar então como uma denúncia: afinal, Nina pode inicialmente ter demonstrado espanto, até mesmo ultraje, quando viu Thomas e Lily juntos, mas ela fica para olhar a cena até ser flagrada. Assim, percebe-se que Nina vê refletido em Lily o desejo que ela mesma sente, mas reprime, o que torna a personagem uma figura tanto de horror quanto de fascínio para Nina. Essa leitura é reforçada pela cena do suposto encontro sexual das personagens, já que, logo depois de atingir um orgasmo, Nina se espanta ao olhar para Lily e ver o seu rosto refletido no dela. Dessa forma, podemos dizer que Nina transforma Lily num objeto de auto-identificação em *Black Swan*, utilizando-a para negociar sentidos sobre a sua própria sexualidade, numa relação que confunde os limites entre o Eu e o outro e oscila entre o horror e o fascínio.

A relação de Nina com os seus duplos também é marcada pela inveja, sentimento que é representado de maneira mais explícita na cena em que Nina alucina com Lily logo antes de subir ao palco para dançar o Cisne Negro. Nina entra em seu camarim e vê Lily usando o figurino do Cisne Negro. O seu duplo faz um comentário sobre a performance de Nina e sugere: “How about I dance the Black Swan for you?” (BLACK..., 2010, 90 mins) Nina então avança sobre a sua sócia e a joga contra um espelho, que se parte em vários pedaços. As duas começam a brigar no chão, a sócia de Nina tentando enforcá-la, até que repentinamente o pescoço de Nina se alonga com um estalo e a protagonista mata o seu duplo apunhalando-o com um caco do espelho. Os olhos de Nina aparecem vermelhos como o de um cisne e a sua voz ganha um tom grave quando ela anuncia: “It's my turn” (BLACK..., 2010, 93 mins), referindo-se ao seu momento de dançar o Cisne Negro no palco. Portanto, ao se fantasiar matando Lily antes de apresentar o número do Cisne Negro, Nina imagina não apenas estar se livrando de uma rival, mas abrindo o caminho para viver o que imagina ser a experiência de Lily, ou seja, a experiência de ser o Cisne Negro. Isso marca um contraste com a leitura que Rank faz sobre a morte do duplo, já que ele entende o ato de matar o duplo como: “an unconscious illusion of the splitting-off of a bad, culpable ego” (RANK, 1971, p.79), enquanto em *Black Swan* Nina mata o seu duplo para o incorporar. Curiosamente, Nina enxerga esse processo como uma transformação monstruosa: os seus pés se transformam em patas e seus braços se transformam em asas. Seus olhos se tornam vermelhos e seu pescoço alongado, lembrando as características de um cisne. Sendo assim, em *Black Swan*, a morte do duplo representa não uma tentativa de se livrar do Outro Eu monstruoso, mas de incorporá-lo, ressignificando a ideia de monstruosidade, como reforçado pela cena em que Nina apresenta o número do Cisne Negro.

Enquanto Nina dança os vinte e dois *fouettes* do Cisne Negro no palco, é essa forma meio humana meio animal que vemos em cena, sendo então aplaudida de pé pelo público quando o número termina. Sabemos que essa imagem híbrida de Nina não é vista por outros personagens dentro do filme, pois, quando o ângulo da câmera muda para mostrar a plateia se levantando para aplaudir Nina, seus braços aparecem normais, a imagem das asas visível apenas em suas sombras na parede (figura 3). Podemos entender então que essa transformação seria apenas mais uma alucinação de Nina, o que implicaria a leitura de que é Nina quem se vê como inumana nesse momento, e que é essa versão sua que ela entende ser capaz de seduzir o público, o elenco e o diretor Thomas, que ela beija assim que sai de cena. A transformação de Nina no Cisne Negro também parece lhe trazer imenso prazer, já que a personagem joga a cabeça para trás e sorri, sua respiração irregular, quando as primeiras

penas parecem nascer em seus braços. Percebemos então que aqui, o encontro com o duplo e com a sexualidade que ele incorpora aparece positivamente representado. Assim como a monstruosidade associada ao Cisne Negro aparece nessa cena como algo fascinante, admirável e sublime, numa relação que será explorada de forma mais detalhada no segundo capítulo deste trabalho.



Figura 3 : Realidade e fantasia sobrepostas

2.3 - Erica como duplo de Nina

Na última seção, comentamos como a relação de Nina e Lily é marcada pela inveja, já que Nina vê refletida em Lily a liberdade sexual que ela gostaria de ter, mas não se permite. A protagonista então transforma Lily num objeto de auto-identificação, que se torna infamiliar pois, ao confundir as barreiras entre o Eu e o outro, tanto permite que Nina realize os seus desejos reprimidos quanto rouba essa oportunidade, causando um conflito de julgamentos. De modo similar, a mãe de Nina, Erica, inveja a juventude de sua filha e, por conta disso, a transforma em um objeto de auto-identificação para tentar realizar seus desejos através de Nina. Em uma cena em que Nina e Erica estão conversando sobre Thomas, a mãe da protagonista expressa sua preocupação quanto a proximidade entre sua filha e o diretor. Ela então justifica essa preocupação dizendo que: “I hope he isn’t taking advantage [...] I just don’t want you to make the same mistake I did” (BLACK..., 2010, 55 mins), no caso, engravidar, pois isso a levou a abandonar a sua carreira como bailarina. Ao ouvir isso, Nina confronta sua mãe ao dizer: “What career? [...] You were already 28 and only in the...” (BLACK..., 2010, 56 mins). Dessa forma, a protagonista serve como um duplo para sua mãe já que:

Não apenas o conteúdo reprovado pela crítica do Eu pode ser incorporado pelo duplo, mas também, do mesmo modo, todas as possibilidades pressupostas das formas do destino, às quais a fantasia ainda quer se aferrar, e todas as aspirações do Eu, que não puderam se realizar devido à expressas circunstâncias desfavoráveis. (FREUD, 2019, p. 74)

Por meio desse diálogo, entendemos que a carreira de Erica foi interrompida quando ela engravidou em uma idade que, como a fala não terminada de Nina sugere, já é considerada avançada para uma bailarina. Portanto, através de sua filha, Erica deseja alcançar o sucesso artístico-profissional que nunca alcançou por conta de sua idade e de seu papel como mãe. Para conseguir isso, ela entende que deve manter Nina num estado infantil de inocência, fazendo-a tratar uma adulta como uma criança. Erica veste sua filha e a coloca para dormir, constantemente monitora as suas ações, e a chama de “sweet girl”. Essa infantilização de Nina é retratada visualmente na representação do seu quarto, “her bedroom consisting of a colour palette of pastel pinks and whites with soft toys and dolls mounted upon the furnishings.” (MARSTON, 2018, p. 135) Entre os brinquedos do quarto de Nina, destaca-se uma caixinha de música verde, cor associada a Erica no filme, seu quarto e sua poltrona no quarto de Nina exibindo a mesma cor, com a figura de uma bailarina no centro. Em uma cena no início do filme, Erica coloca sua filha para dormir com essa caixinha de música, que toca uma versão suave da música-tema do balé de Tchaikovsky. Ela se senta ao lado de Nina na cama e comenta: “Remember when you first started? If I hadn’t taken you to each of your classes you would have been completely lost.” (BLACK..., 2018, 18 mins) Essa cena demonstra como, através do poder materno, representado pelo ato de colocar Nina para dormir, Erica força a sua filha a uma imagem idealizada de seu passado como bailarina, representado pela caixinha de música, além de revelar como Erica se julga central para o sucesso da filha. Dessa forma, pode-se dizer que Erica compartilha o sucesso da filha, como se fosse o seu, sugerindo que, sem ela, Nina não teria alcançado o sucesso de sua carreira. A fala da personagem também ressalta a sua influência na trajetória da protagonista como bailarina, reforçando a ideia de que Erica deseja alcançar suas aspirações artístico-profissionais frustradas através de sua filha. Assim, Erica aprisiona Nina na posição de seu duplo e a priva de auto-significação.

A vontade de Erica de manter sua filha nesse estado infantil de inocência, entretanto, será ameaçada quando Nina for selecionada para o papel duplo de Rainha Dos Cisnes/Cisne Negro, que leva a protagonista a explorar sua sexualidade e, conseqüentemente, entrar em conflito com a sua mãe. De modo significativo, a caixinha de música mencionada

anteriormente é quebrada (figura 4) em uma cena em que Nina e Erica brigam na noite anterior à estreia do espetáculo, sinalizando a ruptura de Nina com a sua mãe e com a imagem que a última projeta sobre ela. Essa ideia é reforçada pelo fato de que, nessa cena, Nina vê seu corpo ganhando características de cisne, anunciando a sua passagem para uma nova identidade, que é confirmada pela última fala da protagonista para sua mãe: “I am the Swan Queen, you are the one who never left the choir.” (BLACK, 2010, 86 mins) Portanto, o conflito de Nina e Erica dramatiza a busca de Nina por auto-significação, que é retratada por meio de uma ruptura violenta com a figura materna.



Figura 4: O sonho partido de Erica

2.4 - Beth como duplo de Nina

Enquanto Erica força Nina a ocupar a posição de seu duplo, fazendo-a corresponder a uma visão idealizada de seu passado como bailarina, Nina secretamente se identifica com a *prima ballerina* da companhia de balé onde ela dança, Beth Macintyre. Em determinado momento do filme, Nina entra escondida no camarim de Beth e senta-se na cadeira da dançarina, olhando admirada para sua imagem no espelho e roubando alguns itens de Beth. Essa cena ilustra não apenas a identificação de Nina com Beth, mas o seu desejo de ocupar o lugar da personagem. No contexto de *Black Swan*, a carreira extraordinária de Beth como bailarina parece garantir-lhe imortalidade, sua imagem eternizada nos cartazes do lado de fora da companhia, acompanhada pela frase “Winter classics reinvented” (figura 5). O fato de Nina pausar para olhar esses cartazes é significativo, pois novamente sinaliza o seu reconhecimento de Beth como modelo, o que é confirmado por uma de suas falas em uma conversa com a dançarina ao final do filme: “I was just trying to be perfect like you. ” (BLACK..., 2010, 82 mins)

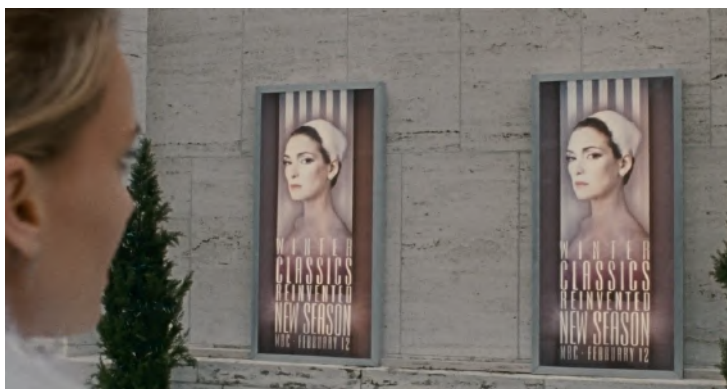


Figura 5: Cartazes de Beth

Após observar esses cartazes, Nina entra no estúdio e vemos uma cena em que ela e outras bailarinas se arrumam em um camarim, o espaço é coberto por espelhos de diferentes tamanhos e formatos, e vemos o rosto de duas bailarinas refletidos no espelho da bancada posicionada atrás de Nina. Elas aplicam maquiagem enquanto conversam, insinuando que Thomas deveria substituir Beth, a dançarina principal da companhia, por “someone who is not approaching menopause.” (BLACK..., 2010, 6 mins) Nina tenta defender Beth, ao citar Fonteyn, uma bailarina famosa que só se aposentou aos 60 anos, mas as outras bailarinas a ignoram. Se entendemos Beth como duplo de Nina, podemos entender que a protagonista enxerga em Beth o futuro que ela idealiza para si mesma, ou seja, a ideia de perfeição que Beth simboliza para Nina é uma espécie de imortalidade atingida por meio da fama e do sucesso artístico, como sugere Kendra Marston ao afirmar que: “The women of Black Swan [...] desire to become art objects in a misguided belief that by doing so they will escape time, ageing and the limitations of bodily matter. (MARSTON, 2018, p.141) Nesse sentido, os comentários das outras bailarinas representam uma ameaça a essa idealização, já que anunciam o fim da carreira de Beth.

Não muito depois de ouvir a conversa entre as bailarinas, Nina presencia Beth quebrar vários itens em seu camarim em um surto de raiva, um deles sendo um grande espelho de corpo inteiro. Essa cena insinua que, de fato, ela foi forçada a sair da companhia, como as bailarinas previram. O ato de Beth quebrar o espelho de seu camarim pode ser lida como uma atitude de autodestruição, já que ela destrói o seu reflexo, numa ação que contrasta com as bailarinas jovens que se maquiavam no camarim cheio de espelhos. A natureza autodestrutiva de Beth se acentua quando a personagem se envolve em um acidente de carro, que acontece logo depois da festa em que Thomas anuncia sua aposentadoria e apresenta Nina como a

nova estrela do espetáculo *Lago Dos Cisnes*. Esse acidente não é representado visualmente no filme, mas, em uma conversa com Nina, o diretor compartilha sua teoria de que Beth se jogou na frente do carro propositalmente. Chocada com a notícia, Nina vai visitar Beth no hospital pela primeira vez, levantando o lençol que cobria a bailarina mais velha para revelar suas pernas completamente imobilizadas. Por meio da conversa entre Nina e Thomas, o filme sugere que Beth preferiu tentar se matar do que viver uma vida em que não pudesse mais dançar, num ato que, paradoxalmente, destrói suas pernas e sela o fim definitivo de sua carreira como bailarina. Podemos entender essa atitude como uma tentativa de Beth de recuperar alguma sensação de agência, já que ela se recusa a viver a partir do momento em que forças fora de seu controle (o seu envelhecimento e a decisão de Thomas de a aposentar) tiram seu poder de escolha.

Após a cena em que Nina visita Beth no hospital pela primeira vez, vemos a personagem no camarim da bailarina mais velha, que agora é o seu. Ela enfileira os itens que roubou de Beth na bancada a sua frente, então olha pensativa para o seu reflexo no espelho. Isso demonstra que as interações com Beth levam a protagonista a repensar sua idealização de futuro e, nesse sentido, quem ela quer ser: “Beth [...] represents the grim reality of perfection and what has to be sacrificed in order to achieve it.” (LAINE, 2015, p. 135) Na noite anterior a estreia do espetáculo, Nina tem uma alucinação em que acredita ver Thomas e Lily se beijando no estúdio, ela então foge assustada e vai até o quarto de Beth no hospital. A protagonista tenta devolver os itens que roubou do camarim de Beth enquanto a personagem está dormindo, mas é surpreendida quando a última acorda repentinamente e agarra a sua mão. Beth questiona Nina sobre seu motivo de estar ali, ao que a protagonista responde: “I am so sorry.[...] I know how it feels now. She’s trying to replace me.” (BLACK, 2010, 81 mins) Essa fala demonstra que Nina teme ser substituída, assim como ela entende ter substituído Beth. O fato da personagem pedir desculpas é interessante porque revela um sentimento de culpa por parte da protagonista, apesar de o fim da carreira de Beth ter sido uma decisão de Thomas. Quando olha para os itens que Nina devolveu, Beth exclama surpresa: “You stole my things?” (BLACK..., 2010, 82 mins) Ao que a protagonista responde: “I was just trying to be perfect like you.” (BLACK..., 2010, 82 mins) Beth então pega a lixa de unha de metal que Nina lhe devolveu e fala: “I’m not perfect. I am nothing.” (BLACK..., 2010, 82 mins) Em seguida, a personagem começa a furar o próprio rosto com o objeto enquanto repete “Nothing!” (BLACK..., 2010, 82 mins) No meio dessa cena, o rosto de Beth se transforma no de Nina, demonstrando o medo da protagonista de ter o mesmo destino que o da dançarina mais velha, ou seja, ser substituída e passar a ser, nas palavras de

Beth, “nothing” (figura 6). Essa leitura é reforçada pelo fato de que, após fugir do quarto de Beth no hospital e ir para casa, Nina imagina ver Beth em um canto de sua cozinha, exibindo cabelos brancos, uma roupa de hospital e o rosto machucado e sangrento (figura 7). Dessa forma, uma figura que, inicialmente, inspirava Nina artisticamente, passa a simbolizar um futuro terrível, forçando a protagonista a repensar seus ideias e desejos.



Figura 6: Nina como Beth

A ameaça de um futuro terrível representada por Beth nos ajuda a entender a morte de Nina no final do filme. Como já mencionado anteriormente, Nina tem uma alucinação com Lily antes de subir ao palco para dançar o Cisne Negro. Nessa cena, Nina se imagina matando Lily com um pedaço de espelho para impedi-la de roubar seu momento como Cisne Negro e, nesse sentido, abraça o seu Outro Eu monstruoso. Porém, após interpretar o número do Cisne Negro e ser ovacionada pela plateia, Nina vai até o seu camarim, coloca o seu figurino de Cisne Branco e escuta uma batida na porta. Ela abre para encontrar Lily parabenizando-a pela sua performance, então percebe que toda a sua luta com a personagem tinha sido apenas uma alucinação. É revelado então que o pedaço de espelho com o qual Nina supostamente havia matado Lily está alojado em seu abdômen, o que nos força a reinterpretar a cena em que Nina e Lily brigam como uma cena de suicídio. Em seu estudo sobre o duplo, Rank explica como o suicídio é, na verdade, uma forma paradoxal de fugir do medo da morte. Assim, o suicida, que teme a chegada da morte, tira a sua vida propositalmente para fugir da espera e acabar com o seu medo. (RANK, 1971, pp. 78-79) De modo semelhante, podemos entender que Nina, assombrada pela ameaça do futuro terrível simbolizado por Beth, tira a própria vida para fugir do medo de ver sua carreira acabar, paradoxalmente concretizando esse destino. A diferença é que, ao cometer suicídio, Nina, assim como Beth, ganha algum senso de agência

ao encerrar sua carreira em seus próprios termos. O filme, entretanto, não parece romantizar essa decisão, pois demonstra como:

In [Nina's] struggle for perfection, she becomes her own uncanny creation, her place in the world now occupied by an immaterial hallucination, while she herself falls into a void. The ending is affectively powerful although anti-cathartic, leaving the spectator with a feeling that Nina's uncannily sublime performance was not really worth the sacrifice of her lived-body (LAINE, 2015, p. 154)



Figura 7: Beth como futuro terrível

3. CAPÍTULO 2: os duplos femininos, o olhar masculino e o horror

Como vimos no capítulo anterior, o *doppelganger* é uma figura literária que encena e revisita teorias sobre a subjetividade, representando a fragmentação do Eu e uma crise na noção de identidade. No entanto, Webber comenta como o duplo quase sempre representa a fragmentação de uma identidade tida como masculina e que, quando personagens femininos são representados nessa relação, eles costumam servir como objetos de identificação para personagens masculinos, raramente agindo, portanto, como a origem de um duplo (WEBBER, 2003, p. 4). Porém, o que vemos em *Black Swan* (2010) é uma narrativa em que uma personagem feminina age como origem de um duplo, sendo espelhada por outras personagens femininas. Isso nos leva às seguintes questões: o que acontece quando esse Eu feminino, frequentemente representado como o Outro do masculino, passa por esse processo de auto-identificação em *Black Swan*? De que formas gênero e horror estão relacionados no filme? E como essas relações nos ajudam a entender a associação da monstruosidade com o sublime na cena em que Nina incorpora o Cisne Negro? Para respondermos essas perguntas, precisamos fazer algumas considerações sobre o duplo e como ele se relaciona com teorias sobre as noções de gênero.

3.1 - Duplos femininos e a construção do horror

Segundo Webber “the female Doppelganger are typically in the service of male fantasies of the other, corresponding to the time-honoured polarization of madonna and whore, the sexless and the over-sexed” (WEBBER, 2003, p. 20). Essa leitura é corroborada pela análise de Shymanska, que identifica os duplos femininos com os tipos góticos femininos definidos pelo autor John Reed: as mulheres apaixonadas (“women in love”) e as mulheres destruidoras (“destructive women”). Shymanska explica como os duplos femininos construídos a partir do tipo gótico da mulher apaixonada se aproximam de ideais medievais de feminilidade, que representam a mulher como uma figura angelical e inocente, enquanto os duplos femininos construídos a partir do tipo gótico da mulher destruidora representa todos os vícios da humanidade, associados aqui às noções de prazer e pecado (SHYMANSKA, 2011, p. 20). Percebe-se como ambas as descrições, embora se utilizando de termos diferentes, apontam para uma diferenciação entre tipos femininos que se baseiam em dois comportamentos sexuais opostos, a castidade e a promiscuidade, que parecem centrais para a definição de personagens femininas. A análise de Shymanska ainda explicita a forma

que esses duplos femininos servem às fantasias masculinas ao mencionar que “[the female doppelgangers] [u]sually, [...] act as a mirror image of a man, increasing the significance of his good or bad qualities, or both” (SHYMANSKA, 2011, p. 19). Assim, o comportamento sexual de um Outro feminino aparece como central para significar o Eu masculino dentro da literatura com duplos, indicando uma representação que limita a figura da mulher à sua sexualidade.

Poderíamos supor que, ao colocar uma personagem feminina como a origem de um duplo, essa representação polarizada e limitada de mulheres dentro da literatura seria resolvida, pois a figura da mulher deixaria de ser um objeto de alteridade para o sujeito masculino e passaria a ocupar esse lugar de auto-significação, significando a si própria por meio de seus duplos. Porém, não é isso que acontece em *Black Swan*. Como já comentado no capítulo anterior, as personagens Nina e Lily são representadas como opostas ao espelharem respectivamente o Cisne Branco e o Cisne Negro, personagens do balé *Lago dos Cisnes* que correspondem aos tipos femininos descritos no último parágrafo. A reprodução desses tipos no filme, que é narrado a partir do olhar de Nina, parece sugerir que há um olhar masculino por trás do olhar feminino em *Black Swan*, o que está relacionado ao modo pelo qual a narrativa constrói o horror no filme, como será explorado a seguir.

Em sua discussão sobre *Black Swan*, Mark Fishers sugere que o filme constrói horror ao explorar uma série de imagens patriarcais sobre a feminilidade, criando uma narrativa em que a subjetividade feminina é limitada de uma maneira sufocante (JACOBS; FISHERS, 2011, p. 61) Ele resume a forma que essa limitação é representada ao comentar: “Nina’s relationship with other women shows the damage that patriarchy has done.[...] Other women are either hostile or so annihilatingly close that Nina can’t distinguish herself from them” (JACOBS; FISHERS, 2011, p. 59). Essa ideia da falta de diferenciação entre o Eu e o outro lembra a definição de Freud do duplo, que foi explorada no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse sentido, Fishers sugere que os duplos de Nina denunciam a influência de ideias patriarcais sobre a subjetividade da protagonista, criando horror a partir da sua tentativa de se auto-significar a partir de visões limitantes sobre a feminilidade, minando sua autonomia e agência. Neste capítulo, iremos explorar como esse horror feminino (“female horror”) (JACOBS; FISHERS, 2011, p.59) parece estar relacionado a uma assimilação de um olhar masculino pelas personagens femininas, que reproduzem esse olhar ao mesmo tempo em que são limitadas por ele.

3.2 - O olhar masculino e a sua assimilação

Em seu artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Laura Mulvey (1975) associa a ação de olhar com a noção de prazer e argumenta que o cinema, ao refletir desigualdades sexuais entre os gêneros feminino e masculino, cria uma linguagem em que a figura da mulher é apropriada como objeto de prazer sexual para um olhar masculino. Dessa forma, a representação da mulher no cinema seria estilizada de acordo com as fantasias masculinas e, portanto, sexualizada. (MULVEY, 1975, p. 808) Em *Black Swan*, Thomas Leroy, o diretor da companhia de balé, personifica o conceito de Mulvey ao explicitamente tomar (e deixar de tomar) personagens femininas como objetos de prazer visual e sexual. Além disso, o filme explicita o poder controlador que esse olhar tem ao representá-lo a partir da figura do diretor, cujo olhar é definidor para as personagens femininas à sua volta.

Em sua análise de *Black Swan*, por exemplo, Olivia Efthimiou (2012) aponta como a cena em que Thomas é introduzido consiste em sua aparição surpresa em um dos ensaios de rotina das bailarinas, em que ele seleciona algumas delas para compor o elenco do balé *Lago Dos Cisnes*. Essa cena mostra o diretor passando por fileiras de bailarinas enquanto observa atentamente os seus movimentos (figura 8) : “These young female dancers are literally at the mercy of the gaze of Thomas, whose piercing look can make or break their career.” (EFTHIMIOU, 2012, p. 5). A auto-exibição a esse olhar aparece ambigualmente como fonte de desejo e de angústia no filme, já que a exposição a ele pode significar tanto a rejeição quanto a oferta de uma oportunidade artístico-profissional. É importante lembrar que enquanto observa e seleciona as bailarinas nessa cena, o diretor conta a história do balé *Lago Dos Cisnes*, apresentando os opostos do Cisne Negro e do Cisne Branco aos personagens e ao espectador. A ideia de servir ao olhar do diretor como algo sexual se torna, portanto, explícita no filme, já que a seleção para o papel principal da apresentação (e, conseqüentemente, o mais prestigioso) depende da habilidade das bailarinas de seduzirem Thomas, como revelado pela fala do diretor ao, em um primeiro momento, negar o papel a Nina afirmando que: “[w]hen [he] look[s] at [her], all [he] see[s] is the White Swan.” (BLACK..., 2010, 20 mins)

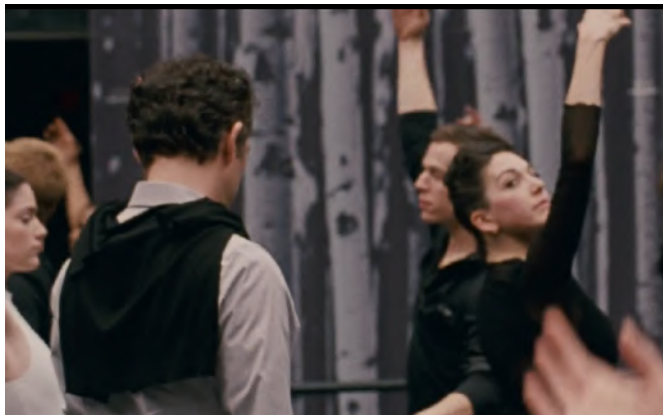


Figura 8: O olhar definidor de Thomas

Outro exemplo disso é quando Nina dança o número do Cisne Negro para Thomas em sua audição para o papel e o diretor critica sua performance ao dizer: “Not so controlled. Seduce us! Not just the prince but the court, the audience, the entire world.” (BLACK..., 2010, 14 mins). Essa cena é interessante porque além de, mais uma vez, explicitar a relação entre o olhar e a sedução no filme, ela também revela uma ideia de universalização do olhar masculino por parte de Thomas. Enquanto diretor, é ele quem avalia a performance de Nina como sedutora ou não, mas ao criticar a falta de sensualidade em sua dança, ele usa um pronome objeto na primeira pessoa do plural, “us”, que se refere a ele e, possivelmente, todos os homens. Essa ideia de universalização fica ainda mais evidente quando ele constrói um paralelo entre um momento da história de *Lago Dos Cisnes* (aquele em que o Cisne Negro seduz o príncipe) e a própria performance de Nina, ou seja, para Thomas seduzir a figura masculina (o príncipe) é seduzir o mundo. Essa visão é confirmada ao final do filme, quando a interpretação de Nina do Cisne Negro seduz tanto a plateia do espetáculo, que levanta para aplaudir sua performance, quanto o diretor, que a beija.

Em uma cena que nos permite investigar essa universalização/masculinização do olhar, Nina está fazendo uma pausa de seus ensaios quando decide seguir o som de música vindo de outra sala, deparando-se com Lily praticando sua dança junto de outras bailarinas e bailarinos. Lily aparece com o cabelo solto e roupas escuras que revelam a tatuagem em forma de asas em suas costas, ela sorri enquanto dança uma coreografia em que se afasta e se aproxima de seu parceiro de dança, que a observa admirado enquanto ela se move. De forma semelhante, Nina observa Lily dançando. Thomas então entra em cena por trás de Nina e, reconhecendo para quem ela está olhando, junta-se à personagem para observar Lily enquanto diz: “[w]atch the way she moves. Imprecise but effortless. She is not faking it”

(BLACK..., 2010, 29 mins). Por meio dessa fala, Thomas orienta o olhar de Nina, chamando a atenção dela para o que ele vê e implicitamente sugerindo que Nina se inspire em Lily para dançar o Cisne Negro (figura 9). Essa cena exemplifica a conclusão de Mary Ann Doane sobre o espectador feminino, em que ela comenta como: “[the female spectator] must look, as if she were a man with the phallic power of the gaze, at a woman who would attract that gaze, in order to be that woman” (DOANE, 1987, p. 157). Dessa forma, ao retratar o desequilíbrio de poder na relação entre o diretor e as bailarinas, o filme constrói a necessidade feminina de atender ao olhar masculino, ao mesmo tempo em que demonstra como elas são compelidas a assimilar e reproduzir esse mesmo olhar.



Figura 9: Assimilação do olhar masculino

3.3 - Construção do horror feminino

Ao olhar com o olhar masculino dominante, as personagens femininas são forçadas a não somente se encaixar numa visão polarizada de feminilidade, mas também a inserir outras personagens femininas nessa perspectiva limitada e patriarcal, o que as leva a se reprimir sexualmente, como no caso de Nina, ou a abraçar a sua sexualidade num movimento que é visto como ardiloso, o que explica as suspeitas paranoicas de Nina em relação a Lily, exploradas no primeiro capítulo. Assim, o filme demonstra a posição contraditória que essas personagens ocupam, revelando sua posição como ao mesmo tempo vítimas e reprodutoras desse olhar masculino. Nesse contexto, as personagens femininas estão sempre se construindo como objetos para o olhar masculino, numa relação que limita sua subjetividade e autonomia. Para entendermos melhor essa questão, vale analisarmos a relação de Nina e Beth e como a trajetória das duas é marcada pela transformação de seus corpos. A primeira cena de *Black Swan* é uma em que Nina sonha estar dançando o Cisne Branco. Ela terá uma chance de conquistar esse sonho quando a companhia de balé onde trabalha anuncia uma

nova temporada do espetáculo, mas Nina se distrai durante as audições para o papel principal e perde sua chance ao errar um passo. Após falhar nessa audição, Nina vai até o escritório de Thomas para tentar convencê-lo de que consegue interpretar os dois Cisnes. Dentro do escritório, Thomas a confronta sobre sua capacidade de dançar o Cisne Negro ao dizer: “In four years, every time you dance, I see you obsessed [in] getting each and every movement perfectly right but I never see you lose yourself. Ever. All that discipline for what?” (BLACK..., 2010, 21 mins) A resposta de Nina é : “I just wanna be perfect.” (BLACK..., 2010, 21 mins) Ao analisar a questão da disciplina corporal de Nina em *Black Swan*, Kendra Marston comenta:

The lived contradiction of the female ballet dancer as both objectified and complicit in her role as spectacle through means of active corporeal manipulation [...] becomes an ideal metaphor to explore a pervasive mode of sociopolitical management [...] through which citizens adopt a number of practices, skills and attitudes in order to achieve idealised states of happiness or perfection. (MARSTON, 2018, p. 136)

Nesse sentido, podemos entender a disciplina corporal a que Nina se submete, retratada por meio de seu treinamento intenso, como uma tentativa de corresponder a um ideal de feminilidade criado pelo olhar masculino, principalmente quando associada a esse sonho de dançar o Cisne Branco, já que o papel reflete o tipo feminino da mulher apaixonada. Apesar de Nina tentar corresponder a um ideal de perfeição feminina que é criado por e serve a interesses masculinos, a sua dedicação ao papel e ao balé como um todo também é construída como uma oportunidade de prestígio para ela, e isso fica claro ao analisarmos sua admiração pela bailarina mais velha da companhia, Beth. Como já comentado no capítulo 1 deste trabalho, Beth aparece como um modelo de perfeição artística para Nina, sua fama a precede no filme, já que vemos sua imagem e ouvimos falar sobre ela antes mesmo de sua primeira aparição como personagem. Essa fama é produto da habilidade de Beth de controlar a própria imagem para atrair o olhar, não só como bailarina, mas também como mulher.

No baile de gala em que anuncia Nina como a estrela do novo espetáculo da companhia, Thomas também anuncia a aposentadoria de Beth e faz uma homenagem a ela dizendo que: “You all have had the chance [...] to be enchanted, transported and even sometimes devastated by the performances of this true artist of our company.” (BLACK..., 2010, 31 mins) Ao homenagear Beth listando os efeitos que suas performances causam no

espectador, Thomas reforça a ideia da bailarina como uma artista que ganha prestígio ao controlar a sua imagem em prol de afetar o público através do olhar.

Até então, a fama de Beth só pode ser atrelada à sua habilidade artística de atrair o olhar, porém, outra sugestão nos é apresentada quando Thomas, nesse mesmo discurso, chama Beth de “[his] little princess”, o que faz com que Beth deixe o local irritada. Ao final da festa, a bailarina mais velha confronta Nina com maquiagem preta escorrendo de seus olhos como se tivesse chorado: “What did you do to get this role? He always said you were such a frigid little girl. What did you do to make him change his mind? Did you suck his cock?” (BLACK..., 2010, 35 mins) A forte reação emocional de Beth ao apelido de Thomas aliada a essas falas sugere a existência de uma relação prévia e íntima entre ela e o diretor, impressão que é confirmada quando Nina ataca o mérito artístico de Beth ao responder: “Not all of us have to” (BLACK..., 2010, 35 mins). Essa cena então sugere que a fama e o prestígio de Beth como bailarina podem ter sido favorecidos por uma relação íntima e sexual com o diretor, atrelando seu sucesso profissional e artístico ao seu sucesso, como mulher, de atrair o olhar masculino. Esse diálogo explicita a posição contraditória que as personagens femininas ocupam no filme, pois mostra Nina e Beth disputando pelo olhar de Thomas e, indiretamente, pelo sucesso profissional. As bailarinas em *Black Swan* ativamente se constituem como objeto para um olhar masculino em busca de prestígio, porém, ao se colocarem na posição de objeto, o mérito artístico dessas personagens desaparece em prol do valor que o olhar masculino atribui a elas. Isso fica claro pela trajetória de decadência de Beth, que vai demonstrar como a capacidade feminina de atrair o olhar masculino e, portanto, ganhar valor social dentro de uma realidade patriarcal, está atrelada ao corpo, o que é fonte de profunda ansiedade para Nina e Beth.

No início do filme, ouvimos duas bailarinas conversando sobre Beth enquanto se arrumam em um camarim. Uma delas insinua que Thomas deveria substituir Beth por “someone who is not approaching menopause” (BLACK..., 2010, 6 mins) já que “no one comes to see her anymore” (BLACK..., 2010, 6 mins). A insinuação se confirma quando Beth é forçada a se aposentar, sendo logo substituída por uma bailarina mais jovem, que não só toma seu lugar como bailarina (ideia que é representada visualmente quando os cartazes de Beth como Cisne Branco na entrada da companhia dão lugar a cartazes de Nina como Cisne Branco ao final do filme), mas como parceira romântico-sexual de Thomas (representada no momento em que Thomas chama Nina de “[his] little princess”, também ao final do filme, apelido que usava para Beth). Assim, se consideramos a manipulação corporal como uma estratégia ativa por parte das bailarinas em *Black Swan* para controlar a própria imagem e

atrair o olhar de maneira a ganhar prestígio social, como sugere Marston, o envelhecimento de Beth mina o seu poder ao transformar o seu corpo contra a sua vontade. A perda de controle sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre a imagem torna-se portanto uma fonte de horror para essas personagens, que não conseguem se auto-significar fora de visões patriarcais, como ilustrado pela fala de Beth quando ela está no hospital: “I’m nothing.” (BLACK, 2010, 82 mins)

Essa leitura nos ajuda a fazer sentido de algumas cenas do filme, em especial as que consistem em imagens de ferimentos sofridos por Nina, sendo eles reais ou imaginários. Após falhar em sua audição para o papel principal de *Lago Dos Cisnes*, por exemplo, Nina vai para a casa e pratica o passo que havia errado na frente de um espelho, tentando corrigir o seu fracasso com a intensificação de seu treinamento, ou seja, sua manipulação corporal. Sua tentativa, no entanto, é interrompida quando um barulho alto anuncia um ferimento em seu pé. Nina então tira a sapatilha para revelar uma unha partida ao meio, sangue já visível no ferimento. Quando Thomas está anunciando a aposentadoria de Beth durante o seu discurso na festa de gala, Nina olha para a sua mão e percebe um ferimento ao lado de sua unha, mais tarde, quando vai ao banheiro, Nina tenta limpar essa ferida, mas acaba fazendo-a sangrar ainda mais. Após lavar suas mãos agitadamente, ela percebe que o ferimento nunca existiu, o que desorienta tanto a protagonista quanto o espectador. Assim, os ferimentos nessas cenas, alucinações ou não, prenunciam a perda do controle corporal que tanto apavora Nina. De maneira similar, o elemento do duplo dramatiza o horror da personagem pela possibilidade de perda de controle sobre a imagem, representado visualmente nas cenas em que Nina vê seu reflexo deixar de espelhar seus movimentos: uma vez quando ela está ensaiando obsessivamente na noite anterior a estreia do espetáculo (figura 10) e outra quando ela está tirando as medidas para ajustes finais em seu figurino.



Figura 10 : O reflexo de Nina

Esse horror pela perda do controle sobre o corpo e sobre a imagem, entretanto, começa a se misturar com fascínio, como ilustrado pela relação de Nina com o Cisne Negro. Ao interrogar Nina sobre a sua capacidade de interpretar o Cisne Negro, Thomas anuncia que “perfection is not just about control. It’s also about letting go.” (BLACK..., 2010, 21 mins). Algo parecido é dito quando, após ouvir falar sobre o acidente de Beth, Thomas conversa com Nina e explica acreditar que o acidente foi propositalmente causado por Beth, já que: “[...] everything Beth does comes from within, from some dark impulse. That’s what makes her so thrilling to watch. So dangerous. Even perfect at times” (BLACK..., 2010, 41 mins). Pode-se dizer, portanto, que o filme associa o Cisne Negro não apenas à sensualidade, como já mencionado no capítulo 1, mas a essa impulsividade destrutiva, mostrando como essa característica também é capaz de seduzir o olhar. Essas interações com Thomas marcam uma virada na forma que Nina enxerga a perfeição, antes identificada com a disciplina associada no filme ao Cisne Branco, e abrem espaço para a experimentação dessa impulsividade, que por sua vez está relacionada em *Black Swan* ao Cisne Negro.

3.4 - A monstrosidade, o sublime, e a morte de Nina

Como já explicado no primeiro capítulo, Lily é associada ao Cisne Negro por meio de sua caracterização como uma personagem sensual, o que torna Lily uma figura ao mesmo tempo ameaçadora e fascinante aos olhos de Nina. Ao analisar a monstrosidade no filme, Efthimiou afirma que “Nina’s obsession with Lily is a lust for the monstrous-feminine within. [...] Nina fears the overtness of Lily’s sexuality and risk-taking lifestyle, something she has never been allowed or allowed herself to be.” (EFTHIMIOU, 2012, p. 10) Essa citação é interessante porque associa essa mistura de horror e fascínio com a monstrosidade, assim como já a especifica, no contexto do filme, com uma monstrosidade feminina marcada por uma sexualidade explícita e a tomada de riscos. Portanto, a monstrosidade feminina é construída através do Cisne Negro, que corresponde justamente aos tipos femininos da mulher destruidora (SHYMANSKA, 2011, p. 20), e da puta (“*whore*”) (WEBBER, 2003, p. 20).

No primeiro capítulo deste trabalho, comentamos como a cena em que vemos Nina se transformar no Cisne Negro quando está no palco é retratada como um momento sublime, ou seja, um momento de “transcendence of embodied individuality” (LAINE, 2015, p. 129) isso porque, no filme, incorporar o Cisne Negro significa abdicar do controle sobre o corpo ou, nas palavras do mentor de Nina, “to let go”. Contudo, o sublime parece ser uma noção

paradoxal em *Black Swan*, levando a autora Tarja Laine a identificar o filme como um exemplo de “sublime carnal” (“*carnal sublime*”) (LAINE, 2015, p. 130), já que ele “invites the spectators to think-feelingly about the conflict between the body as an instrumental vehicle for artistic expression, and artistic expression as a lived, embodied practice” (LAINE, 2015, p. 129). Embora Thomas associe o Cisne Negro à capacidade de abrir mão do controle, o filme constrói o balé como uma arte que é construída a partir do corpo, ideia que é reforçada por cenas em que vemos o custo do treinamento intenso de Nina. Em determinado momento do filme, Nina está ensaiando com seu parceiro de dança no estúdio enquanto Thomas observa e repetidamente comanda: “Let it go” (BLACK, 2010, 45 mins). Essa cena é imediatamente acompanhada por uma em que vemos Nina, com uma expressão de dor, sendo atendida por uma fisioterapeuta (figura 11), de forma a chamar atenção para o que o balé demanda de seu corpo.



Figura 11: O corpo como instrumento do balé

Portanto, no momento em que incorpora o Cisne Negro, Nina consegue experienciar o sublime carnal ao paradoxalmente usar o seu corpo como instrumento para atingir uma experiência de transcendência do corpo através da arte, que é transmitida ao espectador por meio dos efeitos especiais que transformam o corpo de Nina, dando-lhe características de cisne. Além disso, considerando que o controle sobre o corpo é associado no filme ao Cisne Branco e a perda desse controle é associado ao Cisne Negro, a personagem consegue, por meio do balé, unir as duas definições de perfeição que lhe foram apresentadas e, conseqüentemente, os duplos femininos trabalhados no filme. Essa união de opostos parece estar ilustrada na sua forma meio humana, meio cisne (figura 12). Nesse sentido, a monstruosidade, antes associada a Lily e sua sensualidade, parece ser ressignificada nessa cena, sendo identificada com essa união de opostos. Ao se imaginar assumindo essa forma meio humana, meio animal, Nina se imagina escapando da polarização entre dois tipos

femininos opostos e consegue, através da fantasia, construir uma nova identidade para si mesma.

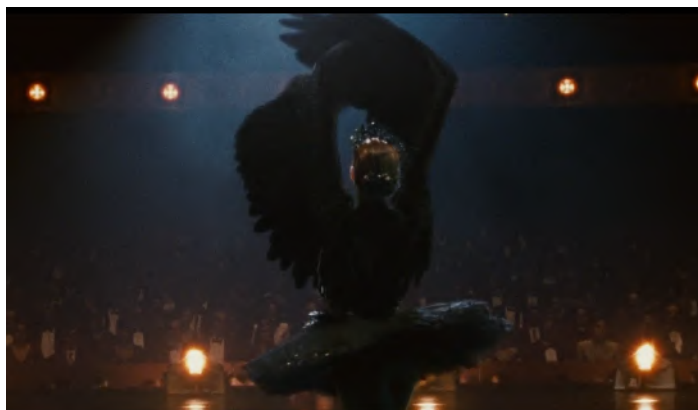


Figura 12 : A forma monstruosa de Nina

Apesar da transformação de Nina aparecer como libertadora para ela, a sua transcendência não é transgressora, justamente porque acontece apenas no plano da fantasia. Nem mesmo a morte de Nina, resultado direto de sua busca por perfeição, é capaz de insinuar uma mudança da ordem social. Isso é ilustrado pela última conversa entre Thomas e Nina, que acontece no momento em que o diretor e as outras bailarinas percebem o ferimento da personagem após ela interpretar a morte do Cisne Branco no palco. Nessa cena, o diretor segura o rosto de Nina com uma expressão preocupada e pergunta: “What did you do?” (BLACK, 2010, 102 mins) ao que Nina responde: “I felt it... perfect. It was perfect”(BLACK, 2010, 102 mins). A expressão de Thomas muda para uma de surpresa e admiração (figura 13), então o filme termina com a morte de Nina ao som dos aplausos da plateia.



Figura 13: Thomas admira a “perfeição” de Nina

Todas as personagens femininas de *Black Swan* tentam se construir como objetos artísticos por meio do balé, colocando-se à disposição de um olhar que as significa em termos culturais patriarcais. Isso fica claro a partir da trajetória de Erica e Beth, que têm suas carreiras interrompidas contra a sua vontade por deixarem de corresponder a ideias sobre como uma bailarina deve ser. Mais do que isso, essas personagens não conseguem atribuir valor a si mesmas se não a partir desse olhar masculino, o que faz com que Erica tente viver suas aspirações artístico-profissionais frustradas através de sua filha, e leva Beth a se automutilar no hospital após seu acidente enquanto berra: “I’m nothing” (BLACK..., 2010, 82 mins). A trajetória dessas personagens demonstra como essas bailarinas são descartáveis. Portanto, ao contrastar a morte de Nina com os aplausos da plateia e a expressão de admiração de Thomas, o filme retrata a crueldade do mundo do balé, em que bailarinas são usadas e descartadas como objetos artísticos para performar ideias patriarcais de perfeição.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho demonstramos como a representação dos duplos femininos em *Black Swan* reflete uma visão polarizada sobre feminilidade, pautada em dois comportamentos sexuais opostos que são construídos e apropriados pelo olhar masculino. Nesse contexto, a busca de identidade de Nina, dramatizada pelos encontros com os seus duplos femininos, ilustra a sua dificuldade de se auto-significar em um ambiente em que seu valor é avaliado a partir de visões patriarcais sobre a feminilidade. Dessa forma, este trabalho se alinha com a leitura de Marston sobre o filme, que afirma que:

Aronofsky’s film undermines key facets of neoliberal ideology and the commodification of young women with supposedly ‘bright futures’ in charting the psychological and bodily breakdown of a fragile ballerina who strives for perfection according to the societal dictates of those she performs for. (MARSTON, 2018, p. 134)

Também buscamos analisar como o filme explora essa assimilação do olhar masculino pela protagonista para gerar o horror e o suspense na narrativa, construindo um horror feminino (FISHERS, 2011, p. 59) através de imagens infamiliars que desafiam a percepção do espectador sobre os eventos da narrativa e dramatizam a relação ambígua que as personagens têm com o próprio corpo e com a própria imagem, que aparecem ao mesmo tempo como sua maior fonte de prestígio e sua maior limitação.

Finalmente, argumentamos que o filme explora os limites da autonomia e da subjetividade feminina dentro de uma realidade neoliberal e patriarcal por meio da relação entre Thomas e Nina, demonstrando como o olhar masculino, personificado pelo diretor, é definidor para as personagens femininas à sua volta. Dessa forma, *Black Swan* constrói a necessidade feminina de atender ao olhar masculino, além de ressaltar o esforço físico e psicológico investido para corresponder a esses ideais masculinos de feminilidade, como representado pela trajetória trágica de Nina. Nesse sentido, o filme constrói Nina como uma personagem sexualmente reprimida que vê a chance de interpretar o Cisne Negro, um papel associado a sensualidade e a impulsividade, como uma espécie monstruosa de libertação, já que: “[w]hat horror figures [...] have in common is that through monstrosity they attain a degree of liberation from forms of oppression, whether they are societal, sexual, class and so forth.” (EFTHIMIOU, 2012, p. 24-25) ao mesmo tempo em que contesta essa visão ao ressaltar a influência do diretor nessa transformação, que efetivamente leva Nina à morte. Portanto, a loucura e a morte trágica de Nina funcionam como “a howl against the power structures that gave rise to it.” (FISHERS, 2011, p.62), essencialmente apontando para a necessidade de mudanças estruturais nas formas que a feminilidade é significada.

Finalmente, é relevante ressaltar que a natureza altamente ambígua do filme ainda deixa espaço para explorarmos algumas perguntas: podemos ler a morte de Nina como um suicídio? Quais as implicações dessa leitura para a caracterização de Nina? A transformação de Nina pode ser lida como uma subversão do olhar masculino, considerando a influência de Thomas nessa transformação? Também comentamos como Beth é uma personagem que parece ser capaz de manipular a sua imagem, o que suscita algumas dúvidas: como a personagem é capaz de fazer isso? Há outras personagens que sejam capazes de manipular a própria imagem da mesma forma? Além disso, considerando a centralidade da personagem Lily para a descoberta sexual de Nina, parece produtivo analisar: como o desejo feminino e homossexual é retratado no filme e quais as implicações dessa representação? Percebe-se, portanto, que *Black Swan* (2010) é um filme muito produtivo para investigarmos como a experiência feminina pode ser utilizada para contestar ideias patriarcais através do horror.

REFERÊNCIAS

BLACK SWAN. Direção: Darren Aronofsky. Produção de Arnold Messer, Bradley J. Fischer, Brian Oliver, Scott Franklin, Mike Medavoy e Rose Garnett. Estados Unidos: 20th Century FOX, 2010. Plataforma de Streaming.

- BUTLER, J. “Sujeitos do sexo/gênero/desejo”. In: Joel Birman (ed.). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Renato Aguiar (trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018
- DAVID, M. A. Casting About the ‘Swan Lake’ Waters. **Los Angeles Times**, San Francisco, 8 mar. 1988. Entretenimento e Arte. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-05-08-ca-3690-story.html> . Acesso em: 19 nov. 2024.
- DEAMER, D. “Black Swan: Mirrors face to face”. In: *Deleuze’s Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, pp. 305-308.
- DOANE, M. A. “Female Spectatorship and Machines of Projection: Caught and Rebecca” In: Teresa De Lauretis (ed.). *The Desire to Desire*. New York: Routledge, 1987
- DOANE, M. A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991
- EFTHIMIOU, O. “Becoming the monstrous-feminine: Sex, death and transcendence in Darren Aronofsky’s Black Swan”. *Interactive Media*, Vol. 8, n.1, (2012), pp. 1–30.
- FREUD, S. *O Infamiliar*. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares (trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- JACOBS, A; FISHER, M. “Debating Black Swan: Gender and Horror”. *Film Quarterly*, Vol. 65, n. 1 (2011), pp. 58–62.
- LAINE, T. *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2015.
- MARSTON, K. "Aristocratic Whiteness, Body Trauma and the Market Logic of Melancholia in Black Swan". In: *Postfeminist Whiteness*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- MULVEY, L. “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. In: *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 1989, pp. 29-38.
- MULVEY, L. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-844.
- PASCUAL, M. C. “‘It was perfect’: Desire, Corporeality, and Denial in Darren Aronofsky’s Black Swan”. *Revista de Filología Inglesa*. Vol.37. n.1 (2016). pp.120-132.
- PLISETSKYA, M. *I, Maya Plisetsky*. Antonia W. Bouis (trad.). New Haven, London: Yale University Press, 2001.

RANK, O. *Double: A Psychoanalytic Study*. Harry Tucker Jr. (trad.). Chappel Hill:UNC Press, 1971.

REYES, Xavier A. "From Gothic Bodies to Body Gothic". In: Benjamin F. Fisher, Andrew Smith (eds.). *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Chippenham: University of Wales Press, 2014.

SHYMANSKA, K. **The Female Doppelganger in Gothic Fiction: A Comparative Perspective**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Karl Franzens de Graz. Graz, p. 71, 2011.

WEBBER, A. J. *The Doppelganger: Double visions in German literature*. New York: Oxford University Press, 1996.

WHITE, P. "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting" In: FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London: Routledge, 1991, pp. 142-172