



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

PRISCILLA CORDOLINO SOBRAL

DIÁLOGO ENTRE CISNES:
de Tchaikovsky a Darren Aronofsky

Salvador
2014

PRISCILLA CORDOLINO SOBRAL

DIÁLOGO ENTRE CISNES:
de Tchaikovsky a Darren Aronofsky

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Tradução Intersemiótica

Salvador, de de 2014.

Componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos (UFBA)
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Marlene Holzhausen (UFBA)
(Membro)

Prof. Dr^a. Alessandra Paola Caramori (UFBA)
(Membro)

Salvador
2014

Dedico aos meus pais, Ruivaldo Regis Sobral e Vera Lucia de Santana Cordolino Sobral, que me trouxeram à vida, me deram amor e sustento, e que, sobretudo, me ensinaram a sonhar com os pés no chão.

AGRADECIMENTOS

Sou grata à fonte inesgotável de vida que encharca meu ser e a tudo que me rodeia. As sementes de risos nascentes de um dia pleno de trovoadas, e as gotas salgadas de alguns pensamentos furtivos que me fazem ser sempre algo mais que já sou. Agradecida pelas estrelas que compõem meu céu, permanecendo embora densos de nuvens e mesmo quando a luz intensa os disfarça na imensidão dos meus braços, a eles meu amor: Ruivaldo Regis Sobral, Vera Lucia de Santana Cordolino, Andrews Cordolino Sobral, Laurentina de Santana Cordolino, Pedro Emanuel Menezes de Santana e Carolina Pacheco da Silva.

Retribuo com força e docilidade na caminhada Àquele que me formou e me mantém debaixo de seu semblante, meu escudo e fonte de fé, donde seus olhos lua me mantiveram iluminada na escuridão.

E meus agradecimentos às pedras de Sísifo empurradas nessas longas montanhas que me ensinaram a ver a beleza da simplicidade e fortaleceram meu corpo para continuar seguindo em frente.

Agradeço infinitamente àquela que me deu subsídio para a realização deste trabalho, cuja dedicação, colaboração, carinho, empenho e credibilidade foram excepcionais, à minha cara orientadora Profa. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos.

Agradeço também aos meus queridos amigos do curso de mestrado que me apoiaram, compartilharam o suor e as alegrias desta longa caminhada, a eles o meu carinho Tatiana Portella, Cintia de Aquino, Adelmo Viana e Laiz Muniz.

Não olvidando mencionar os amigos que me auxiliaram não somente com a revisão e orientação, extremamente importantes para a realização do meu trabalho, mas na presença amiga que me estimularam a me manter perseverante e a seguir em frente na realização deste meu sonho, gratidão a esses corações amigos: André Leal Sobral, Claudia Michelle Sobral Cavalcante e José Nivaldo Sobral.

Gratidão imensa também à minha querida professora e coordenadora pedagógica Rita Bessa pelo apoio que foi de extrema importância na gestão do meu tempo para a elaboração deste trabalho.

Gratidão por todos os textos que me compuseram como sujeito, aqueles que me enriqueceram e que me proporcionaram o deleite e o sabor do novo e do diferente, dos que me revisitaram e dos que revisei sempre imbuída de um olhar mutante. A eles a gratidão da percepção da cadeia infinita de suplementos.

A sombra é sempre negra nem que seja de um cisne branco.

Pablo Neruda

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estabelecer um diálogo entre a imagística do cisne trazida nas obras *O lago dos Cisnes* de Piotr Ilich Tchaikovsky e *Cisne Negro* de Darren Aronofsky. Observa-se na análise interpretativa a simbologia do pássaro e de suas cores por uma perspectiva da transformação de uma visão binária Bem x Mal, presentes no balé, para uma perspectiva hermafrodita do cisne proposta pelo filme que ressalta o processo da sua metamorfose. Partindo de uma concepção pós-estruturalista, as obras são analisadas como traduções que, mantendo o vínculo com a anterioridade, operam transformações resultantes do ato de leitura e interpretação do sujeito tradutor. Partindo do conto de fada *O véu roubado* do alemão Johann Musaeus, que se configura como anterioridade das obras contempladas, a dissertação analisa os rastros e as transformações ocorridas no processo tradutório intersemiótico, abordando a presença dos arquétipos, conforme as reflexões de C.G.Jung. Ao apresentar um mosaico entre conto de fada, balé e filme, a dissertação problematiza conceitos estruturalistas, perspectivas metafísicas platônicas e teorias essencialistas que regem a relação comparativa entre as obras, abordando-as como textos autênticos e valiosos. Na perspectiva da valoração da tradução e do simulacro, foram abordados conceitos desconstrutivistas como *suplemento*, *sobrevida*, *différance* que apresentam uma concepção da tradução como potência que, ao operar transformações, contribui para a permanência dos textos no tempo e permite sua exposição a públicos antes excluídos.

Palavras-chave: *O lago dos cisnes*; Tradução Intersemiótica; *Cisne Negro*.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à établir un dialogue entre les images du cygne présenté dans les oeuvres *Le lac des Cygnes* de Piotr Ilich Tchaikovsky et *Cygne Noire* de Darren Aronofsky. L'analyse interprétative est axé sur le symbolisme du cygne et de ses couleurs par une transformation en perspective d'un point de vue binaire du Bien et du Mal, présente dans le ballet, par une perspective hermaphrodite de l'oiseau proposé par le film qui met l'accent sur le processus de métamorphose. D'une conception post-structuraliste, ces oeuvres sont analysés comme des traductions qui maintiennent un lien avec l'antériorité et produisent des transformations découlant de l'acte de lecture et d'interprétation de l'homme de traducteur. Basé sur le conte de fée *Le vol enlevé* de l'allemand Johann Musaeus, qui se caractérise comme antériorité des oeuvres ici contemplés, la recherche se propose d'observer les *traces* et les transformations données au moment du procès traducteur intersemiotique. Ce qui concerne les *traces*, la recherche traite la présence des archétypes soutenus sur les études de C.G.Jung. Cette dissertation, exposant une mosaïque entre conte de fée, ballet et film, remet en question des concepts structuraliste, perspectives platoniques et de théorie de l'essence qui règlent la relation de comparaison entre les oeuvres et les considèrent comme des textes authentiques et de précieux. Du point de vue de la valorisation de la traduction et du simulacre, cette dissertation s'est appuyée sur des concepts desconstructiviste comme *le souplement, la survie, la différence*, qui ont une conception de la traduction comme un potentiel qui en provoquant des changements contribuent à la pérennité des œuvres dans le temps et permet son exposition à des publics qui ne furent pas privilégié avant.

Mots-clés: *Le lac des cygnes*; Traduction Intersemiôtique; *Cigne Noir*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1º CENA: A TRADUÇÃO COMO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO.....	07
1.1. O universalismo linguístico e a tradução	07
1.2. O relativismo linguístico e a tradução.....	08
1.3. A abordagem estruturalista e a tradução	09
1.4. Os Estudos Descritivos	11
1.5. A abordagem pós-estruturalista e a tradução.....	13
1.5.1. O desconstrutivismo e a tradução	14
1.5.2. Estudos Contemporâneos da Tradução.....	18
2º CENA: O LAGO DOS CISNES: RETORNO AO PASSADO.....	20
2.1 Os contos de fadas.....	20
2.1.1 As raízes dos contos de fadas.....	21
2.1.2 Os séculos XVI e XVII e as fadas.	27
2.1.3 O século XIX e os contos de fadas	32
2.2 Análise das obras.....	34
2.2.1 Análise do conto o <i>Véu Roubado</i>	35
2.2.2 O balé <i>O Lago dos Cisnes</i>	39
2.3 A tradução da obra: atualização e transformação.....	41
3º CENA: CISNE NEGRO: ANÁLISE DA SIMBOLOGIA	44
3.1 A IMAGÍSTICA DOS CISNES EM SUAS DUAS VERSÕES: PRETO E BRANCO EM <i>O LAGO DOS CISNES</i>	45
3.2 A IMAGÍSTICA DOS CISNES EM SUAS DUAS VERSÕES: PRETO E BRANCO EM <i>CISNE NEGRO</i>	50
3.2.1 O Título e a Primeira Cena.....	52
3.2.2 Cisne Branco.....	53
3.2.3 Cisne Negro.....	56
3.2.4 A Metamorfose.....	60
3.3 A TRADUÇÃO COMO TRANSFORMAÇÃO.....	62

3.3.1	O cisne negro e o arquétipo da sombra.....	64
3.3.2	O cisne negro e a tradução.....	66
4° CENA:	O CINEMA COMO TRADUÇÃO.....	69
4.1	A representação da “realidade” pelo viés platônico e a reversão do platonismo.....	69
4.2	A tradução pela perspectiva platônica e a reversão do platonismo.....	72
4.3	A potência do simulacro no filme <i>Cisne negro</i>	77
CONSIDERAÇÕES (NÃO TÃO) FINAIS.....		80
REFERÊNCIAS.....		85
ANEXOS.....		89

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Ilustrações do conto de fada <i>O Véu Roubado</i> . Liebig Company.....	31
Figura 2:	Ilustrações do conto de fada <i>O Véu Roubado</i> . Liebig Company.....	32
Figura 3:	<i>O Lago dos Cisnes</i> . Coreografia de Petipa e Ivanov. Ballet Kirov, 2011. Solistas Ekaterina Kondaurova e Evgeny Ivanchenko.....	48
Figura 4:	<i>O Lago dos Cisnes</i> . Coreografia de Petipa e Ivanov. Ballet Kirov, 2011. Solistas Ekaterina Kondaurova e Evgeny Ivanchenko.....	48
Figura 5:	<i>O Lago dos Cisnes</i> . Versão de Yelena Pankova. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2006. Solistas Ana Botafogo e Hélio Bejani.....	49
Figura 6:	<i>O Lago dos Cisnes</i> . Versão de Yelena Pankova. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2006. Solistas Ana Botafogo e Hélio Bejani.....	49
Figura 7:	Cena do filme <i>Cisne Negro</i> . 2010: 01h34min. Surto psicótico.....	51
Figura 8:	Cena do filme <i>Cisne Negro</i> . 2010: /01h19min. Surto psicótico.....	51
Figura 9:	Cena do filme <i>Cisne Negro</i> . 2010:1. 36.40min. A dança final.....	65
Figura 10:	Cena do filme <i>Cisne Negro</i> . 2010:1. 42.22min. A morte de Nina.....	67

LISTA DAS OBRAS CONTIDAS NO ANEXO

OBRA 1:	O libreto da peça de balé <i>O lago dos Cisnes</i> . Incluído no Anexo A.....	89
OBRA 2:	O conto <i>O Véu Roubado</i> disponível em francês. Escrito por Musaeus e traduzido por KOCK. Incluído no CD do Anexo B.....	92
OBRA 3:	As cenas analisadas do filme. Incluídos no CD do Anexo B.....	92
OBRA 4:	Uma versão filmada da peça de balé <i>Lago dos Cisnes</i> . Incluído no CD do Anexo B.....	92
OBRA 5:	O filme CISNE NEGRO. Dirigido por Aronofsky. Disponível no Anexo C.....	92

LISTA DAS CENAS ANALISADAS

CENA 1:	O TÍTULO E A PRIMEIRA CENA. Incluída no CD do anexo B.....	52
CENA 2:	CISNE BRANCO : O quarto de Nina. Incluída no CD do anexo B.....	54
CENA 3:	CISNE BRANCO : A imagem da mãe. Incluída no CD do anexo B.....	54
CENA 4:	CISNE BRANCO : A dança de Nina. Incluída no CD do anexo B.....	55
CENA 5:	CISNE NEGRO: A dança de Lily. Incluída no CD do anexo B.....	56
CENA 6:	CISNE NEGRO: Lily e a transgressão. Incluída no CD do anexo B.....	57
CENA 7:	CISNE NEGRO: Lily e a sedução. Incluída no CD do anexo B.....	57
CENA 8:	CISNE NEGRO EM NINA: A redescoberta da sexualidade. Incluída no CD do anexo B.....	58
CENA 9:	CISNE NEGRO EM NINA: A incorporação do Cisne Negro. Incluída no CD do anexo B.....	58
CENA 10:	CISNE NEGRO EM NINA: Desfazendo a relação especular entre mãe e filha. Incluída no CD do anexo B.....	59
CENA 11:	A METAMORFOSE: Encontro e transformação. Incluída no CD do anexo B.....	60
CENA 12:	A METAMORFOSE: A dança do cisne negro. Incluída no CD do anexo B.....	61
CENA 13:	A METAMORFOSE: Morte e transformação. Incluída no CD do anexo B.....	61

INTRODUÇÃO

No ano de 2010, estreou o filme *Black Swan*, traduzido no Brasil por *Cisne Negro*, do diretor norte americano Darren Aronofsky (1969-). Construindo, a partir do título, uma relação intertextual com o balé *O lago dos Cisnes* (1875-1876) de Piotr Ilich Tchaikovsky, o filme dialoga com a obra russa através da música, do balé e do próprio desfecho trágico. Compreendemos esta releitura, portanto, como um ato tradutório intersemiótico que caracteriza a “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”. (JAKOBSON, 2005:65).

Adentrando o universo da peça *Lebedinoye Ozero* (1875–1876), traduzido como *O lago dos Cisnes*, através do seu libreto¹, percebe-se que este, por sua vez, se configura uma tradução intersemiótica do conto de fadas alemão *Der geraubte Schleier* (1782-1786) que pode ser traduzido como *O véu roubado*². O conto inserido no volume três da coletânea *Volksmährchen der Deutschen* (1782-1786), que podemos traduzir por *Contos populares alemães*, do escritor Johann Karl August Musäus (1735-1787), possui um enredo épico permeado pelo maravilhoso. O texto de Musäus possui tais características por advir da cultura oral, contendo a forte presença do imaginário popular com suas crenças e fantasias.

Observa-se que o filme *Cisne Negro*, por se tratar de uma tradução intersemiótica, possui as marcas da anterioridade, tanto da peça de balé como do conto alemão. A narrativa popular manteve-se viva no tempo, podendo dar-se a conhecer atualmente e alcançar novos públicos através das traduções. Nesta perspectiva, a tradução pode ser compreendida como uma prática dotada de valor em face da sua pluralidade interpretativa, responsável pela sobrevivência da obra anterior e pela amplitude de seu alcance. No entanto, a tradução é considerada de diversas maneiras segundo os pensamentos dos estudiosos da área, em diferentes épocas.

Segundo o pensamento tradicionalista, o tradutor é um mero reproduzidor de sentidos fixos contidos num texto original, verdadeiro e sagrado, à espera de serem desvendados. “Pautado sobre a hegemonia de valores de determinada classe, raça ou gênero essa concepção de tradução nega a presença da diferença e da pluralidade da

¹ Do italiano que significa livrinho, isto é, o texto usado em uma peça musical do tipo ópera, opereta, musical, oratório e cantata que contém o enredo da apresentação, incluindo tanto as palavras das partes cantadas quanto das faladas.

² Minha tradução de: *Le Voile Enlevé*.

história.” (ARROJO, 1992: 79) Sob esse viés, a atividade tradutória é desvalorizada, pois exige do tradutor a neutralidade de alguém que se limita a transportar sentidos de uma determinada linguagem a outra.

No entanto, a presente dissertação parte de uma diferente perspectiva acerca da tradução. A partir do final dos anos 60 do século XX, emergiu a filosofia da valorização da atividade tradutória como promotora de deslocamentos e resignificações resultantes de releituras e apropriações de textos anteriores. Antes disso, em meados do século XX, as conclusões do linguista russo Roman Jakobson possibilitaram considerar como traduções aquelas que se desenvolvem não apenas entre línguas distintas, mas também entre diferentes linguagens, como por exemplo, a releitura de uma narrativa ficcional escrita, transformada num balé e esta num filme. A esse tipo de tradução, o estudioso russo deu o nome de intersemiótica.

Sob essa nova concepção pós-estruturalista, a tradução rechaça os pressupostos que defendem a existência de um significado estável e rompe com posicionamentos hierarquizantes entre o texto original, portador da verdade absoluta e o texto traduzido, secundário. Sob a ótica contemporânea, a tradução resulta de um ato interpretativo.

Há uma necessidade recíproca entre o eu e o outro para que ganhem vida, sejam eles sujeito, história, palavra. Um texto não existe (a não ser empiricamente) sem um leitor e vice-versa; é da relação dos dois e de suas histórias, de seus desejos inconscientes, no ato da leitura, que ambos se constituem, como efeito um do outro. (FROTA. 2000:35).

Portanto, qualquer tipo de texto, seja visual, auditivo ou tátil, constrói-se a partir da sua relação com o leitor, espectador ou observador, e das possibilidades interpretativas resultantes do diálogo que se estabelece nessa relação. Entende-se, pois, a tradução como um processo de significações de signos desprovidos de uma essência alcançável uniforme e homogeneamente por todos, interpretados a partir de outros signos, constituindo, deste modo, uma cadeia infundável de significações.

É sob esse viés que se concentra a presente dissertação. Construindo um mosaico entre conto de fadas, balé e filme numa perspectiva intersemiótica, analisaremos e interpretaremos as transformações e os vínculos com a anterioridade na tradução do conto alemão *O véu roubado* (1782-1786) para o balé russo *O lago dos Cisnes* (1875–1876) de Tchaikovsky e deste para o filme norte-americano *Cisne Negro* (2010) do diretor Darren Aronofsky.

O encontro da dança com o espetáculo das cortes europeias se dá a partir de 1489, quando a França tornava-se o país central no investimento cultural da prática e da teoria do balé. Entretanto, as modificações mais significativas nesta expressão artística ocorrem no período do Romantismo, no século XIX. Os ideais românticos da supremacia da emoção sobre a razão, do culto ao feminino e ao amor-paixão e do escapismo chegam ao balé, transformando-o com base no modelo clássico. Surge, neste momento, o interesse por representar dramas de cavalaria e de contos de fadas, com temática do fantástico e do maravilhoso.

É no final da primeira metade do século XIX, quando a supremacia do balé clássico e romântico passou da França para a Rússia, que se encontra o balé dramático *O lago dos Cisnes*, do compositor Tchaikovsky (1840-1893).

Com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, a sua estreia ocorreu no Teatro Bolshoi, em Moscou, no dia 20 de fevereiro de 1877, tendo sido considerado um fracasso em face da má interpretação da orquestra e dos bailarinos, assim como da coreografia e da cenografia. O balé estreou novamente, em 1895, no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo, coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov, alcançando, desta vez, grande sucesso e se transformando no marco do balé romântico russo, apresentado por outros coreógrafos ao longo dos tempos, alguns com o objetivo de se aproximar da estrutura dramática da obra, outros operando deslocamentos até mesmo para outras artes, como o cinema.

É no contexto histórico e sociocultural do século XXI que o filme *Cisne Negro* (2010) traduz e ressignifica símbolos e imagens da lenda popular traduzida no libreto da peça de balé *O lago dos Cisnes* de Tchaikovsky, reinterpretando e atualizando a obra. Numa outra arte, o cinema, outro cenário é apresentado trazendo uma nova temática: o drama interno da busca pela excelência artística. Aqui, filme e libreto da peça de balé compõem o *corpus* desta dissertação.

A partir da análise dos textos, discutiremos as transformações operadas no processo de tradução, concentrando nossa atenção na estrutura do conto de fadas, na narrativa imbuída dos ideais românticos no libreto de *O lago dos Cisnes*, no drama psicológico apresentado no filme *Cisne Negro* e nas imagens arquetípicas da cultura popular deslocadas para o balé que, por sua vez, foram atualizadas no filme.

Nesta análise, conceitos de Jacques Derrida como suplemento e rastro serão de especial relevância, uma vez que fundamentam a possibilidade de a tradução intersemiótica atingir diferentes plateias em tempos e espaços diversos, permitindo a

fruição de obras clássicas em espaços distintos. Mesmo passando por um processo de transformação resultante das releituras e das interferências de outros tradutores, a nova obra não perde o vínculo com a anterioridade e possibilita a sua *sobrevida*, valorizada pelo ato da *différance*.

Ao traçar o percurso das traduções – desde a oralidade, passando pela cultura erudita, até a cultura de massa – é possível construir uma nova percepção das relações de poder presentes na concepção tradicionalista da tradução, colocando em cheque questões como hierarquia, homogeneidade, superioridade do original, origem e sacralização.

Percebe-se que no caminho por nós escolhido, há uma revalorização da cultura oral como portadora de conhecimentos que, traduzidos ao longo dos anos, perduram, sobrevivem. O vínculo que a nós é perceptível nas traduções se caracteriza pela presença dos conteúdos imaginários ou *arquetípicos* presentes no conto de fadas alemão. Marie Louise Von Franz (1915-1998), pesquisadora das teorias de Carl Gustav Jung, define os contos de fadas como a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos, com suas imagens de caráter arquetípico.

Os *arquetipos*, segundo a psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961), são imagens simbólicas universais, formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. As formas, como afirma Jung, manifestam-se como fantasias e revelam a sua presença apenas em imagens simbólicas. Os arquetipos possuem suas manifestações mais genuínas em mitos e em contos de fadas:

Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente [...], que a consciência humana consegue compreender através da projeção -, isto é, espalhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG. 2006:8)

Para melhor observar tais imagens é importante recorrer às teorias da psicologia analítica sobre os arquetipos. Por essa razão, Carl Gustav Jung integra parte da fundamentação teórica desta dissertação, pois o seu conceito de arquetipo é de suma importância para que se possa compreender a simbologia contida nas narrativas populares, uma ponte enriquecedora, quando nos referimos a contos de fadas. A presença de imagens arquetípicas se transfere de uma dada cultura a outra e permanece nas suas respectivas traduções. Para tanto, faz-se necessário também analisar tais

conteúdos traduzidos e atualizados tanto no libreto do balé como no filme. Como as traduções contempladas pela pesquisa têm como texto de partida uma obra integrante da tradição oral, acreditamos que o diálogo com Jung pode mostrar-se enriquecedor. As análises são também suplementadas pelas leituras da simbologia de imagens segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, que fazem um amplo estudo de imagens sob a ótica de concepções culturais distintas.

A pesquisa adotará o método comparativo entre o libreto *O lago dos Cisnes* e o filme *Cisne Negro*, considerando o vínculo com o conto de fadas e as transformações operadas entre os textos de partida e de chegada. Para melhor organizar os resultados do estudo, a dissertação está estruturada em quatro capítulos.

O Capítulo 1, intitulado Primeira Cena: a tradução como processo de transformação – contém uma breve revisão da literatura e apresenta os teóricos e conceitos que embasaram o desenvolvimento das reflexões sob o viés pós-estruturalista da tradução.

O Capítulo 2, intitulado Segunda Cena: *O Lago dos Cisnes*: retorno ao passado – apresenta uma breve reflexão teórica e analítica sobre contos de fadas situando o conto alemão *O véu roubado* e sua respectiva tradução para o libreto da peça de balé de Tchaikovsky, observando as atualizações e transformações operadas no processo tradutório. Neste momento, o libreto de *O lago dos Cisnes* foi analisado como narrativa popular gerada por uma problemática existencial pertencente ao mundo maravilhoso, apoiado nas teóricas Barbara Vasconcellos de Carvalho e Nelly Novaes Coelho e no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Ainda neste capítulo, apresenta-se o conceito de arquétipo, segundo a psicologia analítica de Jung.

O Capítulo 3, intitulado Terceira Cena: *Cisne Negro*: análise da simbologia – contém duas possíveis análises: uma do balé e outra do filme, segundo a perspectiva da imagística do cisne em suas duas versões: preto e branco presente nas obras *O lago dos Cisnes* e *Cisne Negro*. Buscou-se refletir sobre o maniqueísmo presente na dualidade Bem e Mal que emerge da peça de balé, oriundo dos contos de fadas e na subversão proposta pelo filme, que problematiza a visão dual do cisne se aproximando da simbologia hermafrodita da ave. O *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant foi de suma importância para a realização das análises. Observaram-se, então, as diferenças e as transformações operadas no filme.

Num segundo momento, apresentam-se dois desdobramentos da análise. O primeiro relaciona a imagística do cisne à imagem arquetípica da *sombra* e da *persona*,

pela perspectiva junguiana, como *rastro* da anterioridade. No segundo, foi construída uma relação entre a imagem do cisne negro com a da tradução, segundo a perspectiva pós-estruturalista. Estabeleceu-se uma relação comparativa entre as duas imagens pelo viés da valoração, segundo as transformações ocorridas no processo tradutório do arquétipo da sombra.

No Capítulo 4, nomeado Quarta Cena: O cinema como tradução – o cinema é apresentado como forma artística que possibilita releituras de obras clássicas num meio de comunicação de massa. O capítulo traz reflexões sobre o papel do simulacro e o seu potencial, além dos conceitos de rastro, suplemento e sobrevida cunhados pelo filósofo Jacques Derrida. Baseia-se, ainda, em textos de teóricos como Silviano Santiago, Walter Benjamin e Robert Stam.

1ª. CENA

A TRADUÇÃO COMO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO

Assim como o sujeito se transforma ao longo do tempo, na construção da sua história, as concepções acerca da tradução seguem também um caminho de mudanças. O pesquisador dos Estudos da Tradução, contemporaneamente, enxerga sob uma nova perspectiva, que questiona os modelos e pressupostos anteriores, segundo os quais o tradutor seria um mero reproduzidor de sentidos fixos à espera de serem desvendados, num texto original, verdadeiro, sagrado. Uma *tabula rasa*.

Para melhor apresentar a perspectiva contemporânea da tradução faz-se necessário recorrer à sua história.

A atividade tradutória remonta a tempos antigos. Escritores traduziam suas próprias obras e a de outros escritores com a finalidade de propagar e conservar a escritura. Um dos primeiros textos de que se tem relato dos métodos de tradução, segundo Maria Paula Frota (2000), remonta ao século IV aC, escrito por Cícero, e intitulado *De optimo genere oratorum*. O documento parte da concepção de que “deve-se traduzir sentido por sentido e não palavra por palavra, [...] *preservando o significado original, acompanhada da necessária alteração da estrutura formal*”. (FROTA 2000: 28)

Os estudos teóricos organizam a história da tradução em quatro períodos baseados nas correntes de pensamentos distintas. O primeiro período é centrado nas teorias universalistas, contemplando a época do estudioso Cícero, até ao fim do século XVIII; o segundo período é conhecido como relativista e vai do século XVIII até o princípio do século XX; o terceiro período, de abordagem estruturalista, recobre as traduções do pós-Segunda Guerra; e o quarto período trata das abordagens pós-estruturalistas.

1.1. O universalismo linguístico e a tradução

Os estudiosos George Mounin (1963) e George Steiner (1975) apresentam concepções acerca da tradução, sob as perspectivas de duas linguagens: a relativista e a universalista, apresentando suas divergências e suas concordâncias:

O clássico George Steiner, sobretudo no capítulo “Language and gnosis”, desenvolve uma riquíssima discussão acerca das duas visões de linguagem e de significação implicadas na noção de tradução literal e neutra. [...] Embora bastante distintas sob certos aspectos as duas noções atribuem primazia à palavra escrita, relegando o tradutor o papel de mero decodificador e reproduzidor. [...] *Diversificando essas duas posturas* somente no momento de o tradutor reproduzir aquilo que lhe foi imposto: a possibilidade de uma reprodução absolutamente fiel, permitida pela universalidade dos sentidos, ou a possibilidade de uma reprodução apenas equivalente, similar, o máximo que as peculiaridades linguístico-culturais permitem. (FROTA, 2000:29)

Sob o ponto de vista do universalismo linguístico, considera-se que as línguas são diferentes apenas na forma, fato que justifica a reprodução e a fidelidade no deslocamento de uma língua para outra, pois os significados são iguais e universais. A tradução, por este viés, é um exercício de cópia bem sucedida e reproduz na íntegra – na forma e no conteúdo – a intenção do autor. Desta forma, todo indivíduo tem acesso direto ao texto, que resulta numa leitura única, visto que, sob essa concepção, o texto é plenamente acessível e preservável, por estar desvinculado da cultura e da interpretação do tradutor.

Os estudos supracitados corroboram a visão socrática e platônica em que a língua só nomeia ausências anteriores a ela. Seguindo tal pensamento, o fazer tradutório se caracteriza como uma atividade simples, fácil, rápida, mecânica e desprestigiada. No final do século XVIII, a teoria universalista da língua é posta em cheque, sendo substituída ao longo do século XIX pelo ponto de vista relativista sob a influência de Wilhelm Von Humboldt. Este ponto de vista contempla a possibilidade da interpretação do tradutor, embora preservando o princípio da equivalência.

1.2. O relativismo linguístico e a tradução

Sob a perspectiva do relativismo linguístico, segundo George Steiner, começa-se a pensar e a considerar que as línguas são diferentes não apenas na forma, mas também no conteúdo. Essa percepção acarreta a impossibilidade da tradução total, já que a equivalência e a fidelidade seriam inatingíveis. A língua, que anteriormente era vista como um fenômeno isolado, passa a ser vinculada à cultura, deixando de representar apenas as ideias pessoais de um indivíduo.

O relativismo está em concordância com os fundamentos do linguista Ferdinand Saussure no que se refere à sua abordagem da língua como um fato social. Sem ela, o

pensamento torna-se nebuloso. Por esta perspectiva, a língua e a sociedade formam um sistema homogêneo. O acesso ao texto original é garantido, pois o tradutor conhece as duas línguas profundamente, possui a leitura considerada correta, embora seja incapaz de preservar o conteúdo do texto original. Este pensamento redundou no desprestígio do tradutor, que passou a ser visto como traidor.

As discordâncias entre os teóricos universalistas e relativistas, de acordo com Maria Paula Frota, dizem respeito às possíveis transferências a serem operadas pelos tradutores. A primeira corrente de pensamento considera possível a tradução total e fiel, enquanto a segunda considera a tradução infiel. Vale resaltar que ambas as correntes acreditam no ideal da transferência, fazendo com que os tradutores sejam escravizados por significados que, supostamente, lhe são anteriores e como tal, exteriores.

Assim, a relação tradutor-texto, tradutor-línguas é tradicionalmente concebida no universo da tradução: ora pela via de um subjetivismo que reduz as línguas, os textos, a instrumentos reguláveis por um sujeito livre e dominador [...] que exclui o sujeito, assim ignorando os fenômenos individuais, vistos ou como meros reflexos do sistema ou como transgressões inaceitáveis. (FROTA. 2000:30).

Em continuidade, segundo Heloísa Gonçalves Barbosa, o surgimento da tradução como um fazer científico acontece apenas no período da tensão pós-Segunda Guerra Mundial, quando os órgãos internacionais mostraram-se preocupados e carentes de parâmetros que regessem o fazer tradutório com o intuito de evitar conflitos por falhas de comunicação ou mal entendidos. Conforme Cristina Carneiro Rodrigues, James Holmes (1972/1975) define uma disciplina denominada Estudos da Tradução englobando estudiosos de vertentes bem distintas. Esta fase corresponde às abordagens estruturalistas fundamentadas no ideal moderno da supremacia da razão.

1.3. A abordagem estruturalista e a tradução

De acordo com Rodrigues (2000), a modernidade encontra no fundamento da razão, a possibilidade do pleno desenvolvimento e do conhecimento objetivo e universal, independente dos interesses históricos ou comunitários. O ideal moderno pauta-se na concepção da razão, que isenta de ideologia, é capaz de discernir o verdadeiro do falso, sem o recurso teológico ou de outro elemento externo. Rodrigues, sendo pós-estruturalista, critica a visão essencialista moderna afirmando que a razão

apenas defende e apoia projetos que interessam uma minoria detentora de poder e de prestígio, reprimindo a heterogeneidade, ao tentar neutralizar o diferente. A razão, afinal, não passaria de uma “entidade política” e de uma “construção ideológica” (FISH APUD RODRIGUES, 2000:177).

A defesa da possibilidade da razão e do conhecimento objetivo e universal, independentes da história e dos interesses de seus proponentes ou defensores, é também [...] a defesa do eurocentrismo, ou do domínio da razão e dos interesses do homem ocidental, sobre as outras razões e interesses, minoritários e sem o poder e o prestígio necessários para se impor como “únicos” e “legítimos”. Em outras palavras, a modernidade é essencialmente autocentrada e vê não apenas o mundo, mas todo o universo, como satélites que devem girar em torno de suas concepções e interesses. (ARROJO APUD RODRIGUES. 2000:177)

Nesta concepção, o contexto essencialista implica uma prática tradutória desvalorizada manifestada pelas tentativas de normatizar as escolhas, sob a exigência da neutralidade do tradutor, que deveria se eximir de ideologia.

O marco inaugural do pensamento estruturalista, segundo Rodrigues, são as conferências de Linguística Geral, proferidas por Ferdinand Saussure entre 1907 e 1911. O conceito de signo saussuriano rompe com a tradição que relaciona as palavras às realidades do mundo, pois não considera as línguas como nomeclaturas. Para Saussure as línguas não comportam um significado preestabelecido, não denominam as coisas, mas articulam seus próprios constituintes. A questão apresentada por Carneiro é que a concepção saussuriana, ao desvincular a linguagem de uma percepção de mundo, não permite pensar que dois signos, cada um de uma língua, possam corresponder a um mesmo conceito, pois não estaria ancorada a nenhuma verdade exterior a eles.

Assim, se os signos se definem apenas por suas relações com outros signos, não se pode ver cada signo, individualmente, como uma imagem do mundo exterior. O significado é, portanto, concebido como diferencial, ou seja, baseado em diferenças entre os termos e não em propriedades intrínsecas dos próprios termos. Cada signo não é dotado, por princípio, de uma essência que o defina e que o delimite em relação aos demais. (RODRIGUES. 2000:187)

Baseando-se na concepção saussuriana de signo, seria impensável atribuir um mesmo valor a palavras de línguas diferentes, questão que é problematizada com a noção de equivalência de significados entre signos de línguas distintas. Por essa ótica, a relação de espelhamento entre línguas é impossível, pois o significado de cada signo é intraduzível e a tradução não passará de uma aproximação. A difusão dessa ideia

tornou-se possível graças à oposição entre forma e substância, conduzindo a uma concepção logocêntrica.

Para Jacques Derrida, filósofo e precursor do pensamento desconstrutivista, as abordagens de Saussure foram de suma importância para o desenvolvimento do pensamento pós-moderno, ao introduzir uma crítica das noções tradicionais do signo. Observa, porém, que o linguista suíço não chegou a romper com a tradição, preservando concepções logocêntricas e o pensamento dicotômico. Derrida afirma que “ao sustentar a “oposição”, Saussure entra em contradição com a proposta de ruptura com a tradição que ele mesmo havia anunciado [...] e retoma a tradição ocidental, que opõe o conceptual ao material”. (RODRIGUES. 2000: 190).

No período estruturalista, surge uma vertente teórica, denominada descritivista, que desmistifica o conceito de equivalência e se baseia numa análise descritiva da tradução. Embasada nos estudos de Saussure sobre o princípio de que “a língua é um fato social”, os teóricos descritivistas focalizam a análise descritiva de traduções, observando questões culturais e ideológicas que envolvem o processo tradutório, além de outros aspectos. Neste sentido, as teorias descritivistas criticam a visão normativa da razão que impõe a neutralidade do sujeito tradutor.

1.4. Os Estudos Descritivos

Os estudos descritivistas correspondem a uma abordagem sistemática que pressupõe uma atitude descritiva e não normativa face à tradução, preocupando-se em analisar o papel desempenhado pelas traduções numa dada cultura de recepção. A conferência *Literature and Translation*, em 1976, em Leuven, na Bélgica, marcou a origem da teoria sistemática, sobre a qual Itamar Even-Zohar desenvolve a teoria dos polissistemas. Segundo Edwin Gentzler (2009), a teoria dos polissistemas configura um termo para o agregado de sistemas literários, incluindo desde formas canônicas, até as não-canônicas, em determinada cultura. Even-Zohar desenvolveu sua hipótese sobre um modelo para a literatura israelense, num Estado ainda muito jovem, na época.

A teoria dos polissistemas considera a literatura como um “sistema” composto de diferentes subsistemas que em situação de conflito estão em movimento constante. Segundo Even-Zohar, a cultura é um sistema complexo dentro do qual atuam sistemas menores, tais como a literatura, o idioma, o direito, a vida familiar, dentre outros, que

justificam o uso do termo polissistemas. Segundo Anthony Pym, os sistemas menores que operam dentro do polissistema mais amplo, também podem ser complexos e dinâmicos.

De acordo com Even-Zohar, a tradução desempenha uma função importante no que se refere ao conflito existente entre os sistemas, porém o interesse principal do teórico se mantém na natureza da cultura e nas leis de interação que a regem, mais do que nas traduções. Para além das reflexões instauradas por Even-Zohar, o teórico Gideon Toury intensificou seus estudos, dedicando-se aos Estudos da Tradução. Segundo Anthony Pym, o termo Estudos Descritivos da Tradução se consagra no livro de Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, em 1995.

Nos *Estudos Descritivos da Tradução*, destacam-se os teóricos André Lefevere e Gideon Toury que buscam analisar como as traduções funcionam na cultura e na literatura receptoras. Negando a perspectiva da equivalência apresentada por Nida e Catford, ambos os estudiosos apresentam um jogo de inter-relações entre tradução e escritura, trazendo o enfoque da literatura como instituição social, sujeita a coerções econômicas e ideológicas.

Rodrigues salienta que para Lefevere a tradução é reescritura e está sujeita ao mesmo gênero de coerções que a escritura. Em *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* (1992), Lefevere apresenta o duplo papel da reescritura que, por um lado pode ser inovadora e subversiva e por outro, repressiva e conservadora. Segundo a perspectiva de Lefevere, a literatura é um dos sistemas que constituem a cultura, e esta corresponderia a um complexo em que todos os sistemas seriam abertos, e se influenciariam mutuamente. Rodrigues, ao tratar do movimento dos sistemas segundo a abordagem descritiva de Lefevere, afirma:

Como a transformação de um sistema literário se daria pelo jogo entre a tendência à mudança e a força conservadora das instituições, obras e autores canonizados por uma poética podem perder esse *status* sempre que uma nova poética tomar o lugar da anterior. Para Lefevere, a reescritura tem papel fundamental nesse movimento, porque, ao introduzir inovações, afeta, diretamente a interpenetração de sistemas literários. (RODRIGUES. 2000:105).

As teorias dos descritivistas Toury e Lefevere, ao deslocarem o foco do texto de partida para o polo receptor, contribuíram para um grande avanço nos Estudos da Tradução. Ao questionarem a supremacia da obra original atentando para a presença dos fatores externos que manipulam tanto o fazer literário como o tradutório, os

descritivistas problematizam a visão essencialista da ausência ideológica. Propõem a discussão sobre questões inovadoras, como a de considerar a tradução como uma força que impulsiona mudanças literárias e culturais, e discutem também a influência da *patronagem* sobre a tradução, ou seja, a força do poder exercido por aqueles que determinam desde a escolha do que se vai traduzir até o direcionamento de sua produção.

Por outro lado, de acordo com Rodrigues, Lefevere e os demais descritivistas constroem seus trabalhos sobre os mesmos pressupostos que fundamentam as abordagens que os teóricos consideram inadequadas para os Estudos de Tradução, não rompendo com o pensamento tradicional. O rompimento com a tradição somente se dá a partir dos estudos desconstrutivistas que tem, como principal precursor, o filósofo francês Jacques Derrida.

1.5. A abordagem pós-estruturalista e a tradução

Conforme Rodrigues, de todas as vertentes da pós-modernidade, o pós-estruturalismo é o que se relaciona mais diretamente aos estudos da linguagem, levando às últimas consequências as concepções do estruturalismo europeu. Para Rosemary Arrojo, a reflexão pós-estruturalista é uma espécie de estruturalismo mais atento e menos iludido.

A perspectiva pós-estruturalista concorda com os pressupostos anteriores no que se refere à impossibilidade da tradução total. Não há equivalência na forma, nem no conteúdo, muito menos fidelidade. Todavia, a tradução não é traição, nem se caracteriza como uma atividade impossível. A aceitação da falta é um constituinte importante na mudança de pensamento. Não mais se concebe a melancolia gerada pela impossibilidade de reprodução fiel e total do texto de partida. Concebe-se o processo tradutório como transformador.

Os teóricos pós-estruturalistas iniciam uma crítica aos fundamentos anteriores e propõem uma nova forma de se entender a tradução. Segundo Rosemary Arrojo, questões como equivalência, fidelidade e texto original são concepções ultrapassadas e não cabem no pensamento pós-estruturalista. Para a teórica e professora, uma tradução apenas equivalente corre o risco de ser incompreensível, fato que permite romper com a crença na neutralidade do sujeito tradutor. Da mesma forma, a aspiração à fidelidade é inatingível, porque os conteúdos do texto de partida não ficam estáveis e mantidos sob controle ao longo do tempo, e nenhum tradutor ou leitor pode se transportar para a

época da escritura do texto estrangeiro. Como a língua vive em transformação, o tradutor só pode realizar seu trabalho sobre o seu contexto presente, que interfere significativamente na interpretação do texto: “É impossível resgatar integralmente as intenções e o universo do autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente nossa visão daquilo que possam ter sido.” (ARROJO. 2003: 40).

O pensamento pós-moderno, ao considerar a presença das diferenças, impactou os Estudos da Tradução, mudando a forma de se estudar e praticar a tradução. Os recentes pressupostos desmistificam a estabilidade do texto, dotado de um significado fixo e imutável perante as mudanças da história. Além disso, rompem com posicionamentos hierarquizantes entre o texto original, portador da verdade absoluta, e o texto traduzido, secundário. Sob a ótica contemporânea consideram-se o lugar de fala do tradutor, as diversidades de interpretações, e concebe-se a tradução como responsável pela sobrevivência do texto anterior, libertando o tradutor da angústia do débito em relação ao texto de partida. Dentro desta concepção se concentram os estudos desconstrutivistas.

1.5.1. O desconstrutivismo e a tradução

Conforme Edwin Gentzler, a alternativa desconstrutivista se desenvolveu, de modo especial, na França, no fim da década de 1960, durante um período de revolução política e social. O movimento englobava um grupo variado de teóricos, que tinham como objetivo analisar as diferenças, falhas, mudanças e elisões que fazem parte de todo texto.

Os teóricos desconstrutivistas atuavam contra o pensamento dicotomizado / polarizado e hierarquizado gerado pelas distinções forma / conteúdo, significante / significado que fundamentam a filosofia metafísica tradicional. De acordo com Gentzler, a postura dos desconstrutivistas era de questionar ou de “questionar o questionador”, pois se tratava de um período em que surgiam perguntas a partir de algo inerente à própria língua: “A desconstrução desafia os limites da língua, da escrita, e da leitura, apontando para o fato de que as definições dos próprios termos usados para discutir conceitos impõem barreiras às teorias específicas por elas descritas”. (GENTZLER. 2009: 184)

Gentzler afirma que a desconstrução não é uma abordagem normalmente associada com a teoria da tradução, mas a considera relevante para qualquer entendimento dos problemas teóricos do processo tradutório. Ambas – tradução e desconstrução – estariam inexoravelmente interligadas, “Nos limites aos quais é possível ou pelo menos parece possível, a tradução pratica a diferença entre significado e significante.” (DERRIDA APUD GENTZLER, 2009:185) Gentzler ressalta que todo escrito do filósofo Jacques Derrida, independentemente do “tema” ou do texto em questão, revolve em torno de problemas pertinentes à possibilidade ou impossibilidade da tradução, “a origem da filosofia é a tradução ou a tese da traduzibilidade.” (DERRIDA APUD GENTZLER, 2009:185).

A questão central apresentada na filosofia de Jacques Derrida que corrobora uma nova abordagem da tradução é a ausência da origem:

Na base do pensamento de Derrida, encontra-se a pressuposição de que não há *nenhum* núcleo (*kernel*) ou estrutura profunda ou invariante de comparação, nada que possamos discernir – muito menos, representar, traduzir ou em que fundamentar uma teoria. (GENTZLER, 2009:185).

Segundo Gentzler, para Derrida o que existe são diferentes correntes de significação, incluindo o original e suas traduções, em uma relação de simbiose, suplementando-se mutuamente. O filósofo francês considera que a busca pela essência ou unidade, reprime a possibilidade de haver alguma coisa em movimento no processo de se tentar definir. “A desconstrução questiona a forma de definir a tradução e usa a prática da tradução para demonstrar a instabilidade de sua própria estrutura teórica”. (GENTZLER., 2009:186)

Vê-se que a perspectiva desconstrutivista, ao questionar a origem, vem na contramão da noção de autoria, autoridade e supremacia na comparação entre um texto de partida e suas traduções. “Os textos originais estão sendo constantemente reescritos no presente e cada leitura/tradução reconstrói o texto *de partida*” (GENTZLER, 2009:188). Segundo Michel Foucault, teórico desconstrutivista, o trabalho do autor não é um resultado de inspiração espontânea, mas está imbricado nos sistemas institucionais da época e do lugar dos quais o autor tem pouco controle ou percepção. “Foucault prefere não pensar no autor como um indivíduo real, mas como uma série de posições subjetivas, determinadas não por uma única harmonia de efeitos, mas por lacunas, discontinuidades e rupturas”. (GENTZLER,2009:189)

Na era moderna a língua se torna uma autoridade e o autor, uma função do discurso, dissolvendo-se no texto que se autoescreve. É nesta época que Roland Barthes, deixando de ser estruturalista e passando a concordar com o pensamento pós-moderno, publica o seu famoso livro *A morte do autor*. Nesse contexto, entram em cena os que repensaram o pensamento tradicional, considerando as diferenças e o “Outro”, o que havia sido silenciado, passa a ser audível. Foucault, segundo Gentzler, concebe o “Outro” como o duplo do homem porque, “como uma sombra”, o tem acompanhado, “mudo e ininterruptamente” desde o século XIX. A partir desta concepção, questiona-se a origem e a originalidade do texto, seu discurso e o próprio autor.

Jacques Derrida apresenta um termo dentre os seus conceitos filosóficos, imprescindível para uma concepção pós-moderna da tradução. Trata-se da *différance*, neologismo cunhado no ensaio *Différance*, em *Margens da Filosofia* (1982), usado, segundo Gentzler, para se referir não ao que existe e sim ao que não existe, questionando qualquer abordagem ontológica baseada em presenças. O significado do termo *différance* é o de procrastinar, atrasar e ao mesmo tempo divergir. Com uma alteração gráfica distinta, Derrida comete um erro gramatical proposital ao escrever a palavra “diferença” na língua francesa, como *différance*, que teria como forma correta *différence*. Ambas têm o mesmo som, embora tenham grafias distintas. O termo, segundo Gentzler, força o leitor a pensar em termos do inaudito e estaria relacionado com a noção de “Outro” como o gêmeo mudo do homem, de Foucault. Um termo que “se refere de maneira explícita a cisão e divisão.” (GENTZLER, 2009:197)

Não se trata aqui da diferença instituída por Saussure, que se limita à estrutura e que cessa na plenitude da substância, anterior a qualquer forma, onde não haveria movimento diferencial. Trata-se da diferencia (*différance*) [...] *que significa tanto* adiar, procrastinar, retardar, quanto, divergir, discordar, ser diferente. (RODRIGUES, 2000:198)

A tradução opera a *différance* no momento em que difere do texto de partida e, simultaneamente, adia a sua morte, se considerarmos a pergunta feita pelos desconstrutivistas ao inverterem a direção do pensamento tradicional: “E se o texto original dependesse da tradução? E se alguém sugerisse que sem a tradução, o texto original deixaria de existir, que a própria sobrevivência do original dependeria [...] das qualidades que a tradução contém?” (GENTZLER, 2009). A tradução seria, para Derrida, “um jogo de formas sem substância determinada e invariável, e também [...],

na prática desse jogo, uma retenção e proteção de diferenças, um espaçamento e temporização, um jogo de rastros”. (DERRIDA APUD GENTZLER, 2009:198).

Grosso modo, o conceito de *différance* revela duas características importantes da tradução: a diferença entre o texto de partida e o de chegada, e a incompletude, que traz à tona a constante e infindável necessidade de traduções – o diferir. Vale lembrar que, na língua portuguesa, diferir significa ser diferente, divergir e adiar.

Segundo Rodrigues, para Derrida, cada elemento se constitui a partir do rastro dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Conforme este pensamento, no mundo só haveria diferenças e rastros de rastros, o que torna a leitura um ato transformacional e os textos “cadeias e sistemas de rastros” (DERRIDA APUD RODRIGUES, 2000:198).

A diferença inaudita entre o aparecendo e o aparecer é a condição de todas as outras diferenças, de todos os outros rastros. Assim, este último conceito é absolutamente sobre a natureza do engrama ou metafísica sobre o sentido da presença de que o rastro se dá, desta forma, a decifrar. O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a diferencia que abre o aparecer e a significação (DERRIDA APUD RODRIGUES, 2000: 199).

O rastro comportaria os elementos que se relacionam com o outro “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro.” (DERRIDA APUD RODRIGUES, 2000: 199). Esta concepção remete à própria noção de intertextualidade de Julia Kristeva, segundo quem, todos os textos estariam relacionados com outros textos. O conceito de rastro, no entanto, amplia o movimento relacional ao considerar que “nenhum elemento estaria presente ou ausente, pois nenhum elemento é autossuficiente a ponto de ter em si um significado.” (RODRIGUES, 2000: 199)

No âmbito da concepção do conceito de *différance*, encontra-se a questão do movimento que não se interrompe. “Derrida parece sugerir que o jogo de rastro nunca pode ser apresentado, pois, quando alguém tenta deter-lhe o movimento e segurá-lo, ele se dissemina, separa e continua se movendo, chegando [...] em outro lugar.” (GENTZLER. 2009) Dentro desta concepção, a tradução pode ser definida como uma travessia que se dissemina e escapa. “As traduções podem dar espaço para o jogo, para estender fronteiras e abrir novos caminhos para mais diferença.” (GENTZLER. 2009)

Segundo Derrida, a tradução não é transporte, reprodução nem representação, mas um processo modificador do texto anterior, procrastinando e afastando qualquer possibilidade de denominação do texto original.

Por esta perspectiva, a tradução seria uma operadora de *différance* entre texto de partida e texto traduzido, abolindo qualquer relação hierárquica entre os textos, pois ambos seriam compostos por rastros da anterioridade. Por este viés, observa-se que a tradução tem uma relação de complementaridade com relação à obra anterior. O conceito de suplemento, também desenvolvido por Jacques Derrida, é utilizado para substituir o termo complemento, que comportaria uma falta que seria preenchida e imediatamente esgotada por outro texto. Sob a perspectiva do suplemento, o significado não comporta um fim em si mesmo:

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a imagem, a representação vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. [...] Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instancia subalterna que substitui. [...] Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre suplemento da própria coisa. (DERRIDA. 2011:178)

Sendo uma adição exterior, que nunca esgota o que já existe, o suplemento não encerra a possibilidade de novos suplementos. Dessa forma, a tradução pode ser considerada um suplemento do texto de partida, não sendo uma atividade última, mas abrindo possibilidades de novas traduções. Se considerarmos a afirmação de Derrida de que “o signo é sempre suplemento da própria coisa” (DERRIDA, 2011: 178) e de que todo signo comporta uma cadeia de significações, podemos considerar que traduções intersemióticas também se inserem no processo de suplementação.

1.5.2. Estudos Contemporâneos da Tradução.

Estudos recentes sob a perspectiva da tradução pós-estruturalista comportam diversas pesquisas, muitas delas no âmbito das traduções intersemióticas. Tais estudos buscam analisar e descrever as traduções, relacionando-as com outras áreas de conhecimento, como a antropologia, a historiografia, a neurolinguística e a psicanálise, dentre outras. A perspectiva da tradução intersemiótica privilegia o estudo comparativo entre obras de arte distintas, abrangendo toda produção artística desde a pintura, a música, até a produção cinematográfica.

No campo teórico, Julio Plaza (2003) desenvolve uma pesquisa voltada para a relação entre os signos visando a uma teoria da tradução intersemiótica. Partindo da

concepção da tríade do signo desenvolvida por Pierce, o pesquisador se volta para as qualidades materiais do signo e como estas influenciam e semantizam as relações com os sentidos receptores e sensoriais. Segundo Plaza, a criação de sistemas de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o sujeito e o mundo, podendo ser articulados com os sentidos visual, tátil e auditivo.

Os estudos intersemióticos abrem possibilidades para inúmeras pesquisas no âmbito das artes e das relações interartes, possibilitando análises que propõem novas leituras acerca da tradução e da anterioridade, e produzindo reflexões sobre o fazer tradutório em suas diversas práticas. As pesquisas continuam a exercer papel fundamental na difusão de uma concepção de tradução pós-estruturalista, ao refazer o trajeto de uma anterioridade sem origem, questionar conceitos hierárquicos ainda presentes e propor a compreensão da tradução como ato de transformação criativa ou *différance*, contribuindo para a sobrevivência da obra ao operar como suplemento da produção anterior.

2ª. CENA

O LAGO DOS CISNES: RETORNO AO PASSADO

De acordo com Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de [...] outro texto” (KRISTEVA APUD OLIVEIRA, 2004: 56). A partir desta reflexão, toda obra seria composta a partir de rastros de sua anterioridade e de outros tantos textos, construindo-se como uma cadeia infinita de relações intertextuais, ou interlocuções, sem jamais tocar um único ponto de origem.

Se por este viés nenhum texto se configura como novidade, cabe traçar o percurso da anterioridade do balé russo e o processo transformador da tradução. É bastante conhecida, através das inúmeras releituras em peças infantis, filmes, balés clássicos e modernos, a história da jovem metamorfoseada por um bruxo em cisne, maldição que só pode ser quebrada através do amor de um príncipe. No caso do balé aqui apreciado, a narrativa remonta a um conto de fadas alemão, que por sua vez possui raízes na tradição oral. Para melhor observar as transformações operadas pelo ato tradutório faz-se necessário recorrer às teorias dos contos de fadas e às suas raízes.

2.1 Os contos de fadas

Inúmeros são os estudos sobre os contos de fadas, principalmente no que se refere às suas origens. Segundo Nelly Novaes Coelho, as teses de estudiosos de literatura folclórica e popular sobre o ponto de partida de tais narrativas anônimas e coletivas são numerosas e divergentes entre si. No entanto, todas corroboram o princípio de que os contos de fadas tem sua origem relacionada com a verdade dos mitos, em tempos remotos.

Embora sejam tão antigos quanto o homem, os contos populares, permeados pelo viés mágico ou sobrenatural, são o mais novo gênero literário, combinando as formas do mito e da lenda. Distinguindo-se dos demais, são caracterizados como narrativa racionalizada existindo a preocupação com a verossimilhança. “O mito é o primeiro estágio da arte de narrar, pela sua vinculação com o sobrenatural: a superstição. [...] A lenda, segundo Van Genep, é uma narração localizada, porém

fantástica. [...] Mas tudo isso é senão conto: a arte de narrar, de ‘contar e ouvir’”. (CARVALHO, 1985: 19)

De acordo com Barbara Vasconcelos de Carvalho (1985), as raízes do conto estão mergulhadas no fantástico, no maravilhoso e no fabuloso, e no processo de transformação da oralidade para a escrita, o novo gênero desvinculou-se das características primitivas, embora conservando os motivos míticos e místicos. Por exemplo, os contos de fadas de origem celta, pertencentes à tradição popular, transformaram-se ao longo dos tempos, assumindo outras características culturais ou formais, a depender da região.

Estudiosos, autores e compiladores, que registraram o folclore em contos, assumiram diversas posturas, aproximando-se ou se distanciando da obra oral. Importantes são os nomes de Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, autores e compiladores dos mais famosos contos clássicos como *A gata borralheira*, *Chapeuzinho vermelho*, *O patinho feio* dentre outros. Para situar o escritor não tão conhecido, Johann Karl August Musäus, autor do conto *O véu roubado*, é preciso recorrer ao panorama histórico desde as raízes dos contos populares e suas transformações, até a criação do termo contos de fadas.

2.1.1 As raízes dos contos de fadas

Conforme afirma Nelly Novaes Coelho, (1987) os contos de fadas nasceram historicamente na França do século XVII, na corte do rei Luís XIV, pela mão do erudito Charles Perrault. Por sua vez, suas raízes remontam aos contos de origem popular que integravam ritos de passagem, com o objetivo de transmitir, em tempos idos, ensinamentos considerados importantes nas diversas etapas da vida de um indivíduo.

Mircea Eliade conta-nos que os ritos de iniciação se constituíam em uma prova, realizada numa época específica, em cujo término um saber era revelado ao iniciado. Nesses rituais, o indivíduo deveria realizar satisfatoriamente algumas tarefas, sofrer provações, demonstrar conhecimento, passar por mortes simbólicas, dentre outras. Os ritos eram conduzidos pelos sábios que, durante o processo iniciatório, transmitiam aos noviços, verdades coletivamente consagradas.

Por sua vez, estudiosos como Saintyves e Andrew Lang ocuparam-se do estudo comparativo dos mitos com as religiões e as lendas. Estudaram as narrativas populares como processo do rito místico engendrando magia, profecia, símbolos e cerimônias. Os

vestígios mais remotos, localizados pelos estudiosos, remontam a séculos antes de Cristo e provêm de culturas orientais e celtas que, segundo Coelho, foram assimiladas a partir da Idade Média por textos europeus.

Barbara Vasconcelos de Carvalho apresenta três teses defendidas por grandes exegetas e escolas sobre as raízes dos contos populares:

- A. Vêm com os primitivos do período pré-histórico ou dos indo-europeus.
- B. Vêm da Índia, pátria e berço do mito.
- C. Surgiram concomitantemente em vários lugares, em épocas e condições culturais diferentes.

Carvalho e Coelho consideram a tese C como a mais racional, sendo que, para a segunda autora, é possível que exista uma raiz comum a todos os contos, fato que explicaria a coincidência de episódios e motivos constantes de contos oriundos de regiões geograficamente distintas, com culturas, línguas e costumes absolutamente diferentes.

A visão de Coelho se coaduna com as teorias junguianas com respeito à origem comum dos contos populares: a psíquica. Marie Louise Von Franz (1996), pesquisadora das teorias de Carl Gustav Jung, define os contos de fadas como a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos, sendo suas imagens de caráter arquetípico.

Na obra *O homem e seus símbolos* (1996), Jung aponta para o fato de que os contos de fadas tentam, simplesmente, descrever um fato psíquico, que, por ser tão complexo e difícil de representar, exige centenas de contos e milhares de versões até que penetre na consciência, sem exaurir o tema. Jung chama este ponto de *self*, termo que engloba a totalidade psíquica de um indivíduo e o centro regulador do inconsciente coletivo.

De acordo com Jung, o inconsciente coletivo corresponde a uma parte da psique que se distingue do inconsciente pessoal pelo fato de não dever sua existência à experiência individual. O inconsciente pessoal é constituído de conteúdos que já foram conscientes e se ocultam por esquecimento ou repressão. Já, o inconsciente coletivo é formado por conteúdos que nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, devendo sua existência apenas à hereditariedade.

Para Jung, enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o inconsciente coletivo é constituído por arquétipos.

Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG. 2011: 52)

Os arquétipos para Jung são tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, são imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. Segundo ele, os ensinamentos tribais primitivos correspondem a uma forma do arquétipo, mas sua expressão mais conhecida encontra-se no mito e no conto de fadas, considerados formas cunhadas de um modo específico e transmitidos através de longos períodos de tempo. Na psicologia dos primitivos, os contos de fadas correspondem ao conceito de Levy-Bruhl das *représentations collectives*, que no âmbito das religiões comparadas foram definidos por Hubert e Mauss como categorias da imaginação. Sob a perspectiva mitológica, os contos de fadas constituem-se como *motivos* ou *temas*.

A partir desta concepção, chega-se à conclusão de que os contos de fadas não tiveram uma origem única, mas foram criados, simultaneamente, em diversas culturas como expressão de tendências universais.

Coelho sinaliza a necessidade de diferenciar o conto de fadas das outras expressões de narrativas populares, principalmente do conto maravilhoso, com o qual frequentemente é confundido. Apesar de ambos pertencerem ao mundo do maravilhoso, são de naturezas diferentes, surgidas de fontes distintas, apresentando diferentes problemáticas. A autora define os contos de fadas, com ou sem a presença de fadas, como histórias em que seus argumentos se desenvolvem dentro da magia feérica (reias, rainhas, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida), possuindo como eixo gerador uma problemática existencial, ou seja, a realização do herói ou da heroína visceralmente ligado a homem-mulher:

A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciatório, para que o herói alcance sua *autorrealização* existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. (COELHO. 1987:13)

Coelho afirma que os contos de fadas de origem celta surgiram como poemas que revelavam amores estranhos, fatais e eternos, preocupados com valores do seu espírito. Já os contos maravilhosos nasceram das narrativas orientais e enfatizam a parte material, sensorial e ética do ser humano, isto é, suas necessidades básicas e suas paixões do corpo. Sempre com ausência de fadas, desenvolvem-se no cotidiano mágico e têm como eixo uma problemática social: “Trata-se do desejo de *autorrealização* do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras de buscas.” (COELHO. 1987: 14)

De acordo com a autora, a cultura celta é considerada o berço das fadas. Por não serem guerreiros, os celtas atuaram, de maneira silenciosa, sobre o processo de formação e transformação da cultura ocidental, através de valores espirituais ou religiosos e de sua inteligência prática e criadora. “Foi no seio do povo celta que nasceram as fadas. Ou melhor, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem a linhagem das fadas.” (COELHO. 1987: 31).

A estudiosa afirma que os celtas, historicamente aparecem constituídos como povo na região sudoeste da Alemanha, de onde se viram impelidos para a Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Vale do Pó, até que, entre os séculos II A.C e I D.C, foram completamente submetidos pelos romanos. Apenas escaparam do domínio de Roma os celtas fixados na Grã-Bretanha de onde se mesclaram ao elemento autóctone - os bretões – a ponto de resistir heroicamente à invasão saxônica durante sessenta anos. Os celtas se fundiram durante séculos com germanos, gauleses, francos, lusitanos, béticos, bretões, entre outros povos, influenciando-os no que concerne à convivência humana, à espiritualidade, à religiosidade ou mais amplamente, à exaltação do imaginário.

Coelho ressalta que a religiosidade dos celtas sacralizava e venerava todas as manifestações da Natureza, tendo como centro divindades agrárias femininas, cultuavam a guerra, o comércio, a música, a poesia e as armas atribuindo-lhes poderes mágicos, além de honrar a água como divindade.

É interessante observar a relação intercultural linguística do termo fada, derivado do latim: em português, temos fada; em francês, *fée*; em inglês, *fairy*; em italiano, *fata*; em alemão, *feen*; em espanhol, *hada*. Esses seres fantásticos ou imaginários fazem parte do folclore europeu ocidental e dele migraram para as Américas e tornaram-se

conhecidas como seres dotados de grande beleza, que se apresentavam sob a forma de mulher.

Na ilha do Sena, nove virgens dotadas de poder sobrenatural, meio ondinas (gênios da água) e meio profetisas, que, com suas imprecações e seus cantos, imperavam sobre o vento e sobre o Atlântico, assumiam diversas encarnações, curavam enfermos e protegiam navegantes (MANTOVANI APUD COELHO. 1987:10).

A presença das fadas no rio Sena foi registrada pelo geógrafo Pomponius Mela, no século I, tornando-se importante refletir sobre o fato de que o rio banhava a Gália, região onde os povos celtas se concentraram durante séculos. Por outro lado, são comprovadas as primeiras referências às fadas, como personagens reais, na literatura cortesã cavaleiresca surgida na Idade Média, no Laís Bretanha e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano, ambos de origem céltico-bretã. Simultaneamente, nascia na literatura o amor espiritual, eterno, mágico e indestrutível. As narrativas de origem céltico-bretã são dotadas das seguintes características:

Um exaltante espiritualismo; um delírio amoroso, dando à mulher um poder que, entre os demais povos, ela estava longe de ter, tendência ao misticismo; atração por regiões longínquas, brumosas, com lagos misteriosos, devoção quase religiosa pela Natureza, vista como dona de estranhas forças; lendas, onde vagam heróis invencíveis (ou estranhas criaturas submetidas a um poder ou encantamento místico); mulheres divinas ou diabólicas; fadas [...] talismãs, filtros mágicos, reinos fantásticos...(COELHO. 1987: 33)

A fada é também considerada nas tradições celtas irlandesas como mensageira do Outro Mundo, aquela que viaja sob a forma de um pássaro ou um cisne, de preferência. Associadas sempre ao amor, as fadas, a partir da cristianização do mundo ocidental, perderam a dimensão mágica e sobrenatural e se confinaram apenas ao aspecto amoroso.

O caráter de repetição estrutural dos contos, levou o folclorista e estruturalista soviético Vladimir Propp a desenvolver, nos anos 20 do século XX, o que chamou de *Morfologia do Conto maravilhoso*, publicada em livro em 1927. O texto traz uma análise formalista dos contos, tratando-os de modo semelhante à estrutura da linguagem, destacando as particularidades de sua forma como texto literário. Para Propp os contos maravilhosos, ou contos de magia, fazem referência a todas as histórias que apresentam a seguinte estrutura:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou de uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da 2 perseguição (Rs), etc. (PROPP. 2001: 55)

Portanto, a definição de Propp de conto maravilhoso ou de magia abrangeria tanto os contos de fadas quanto os contos chamados por Coelho de maravilhosos. Ao propor uma morfologia dos contos de fadas, a que se refere como parte dos contos maravilhosos, Propp apresenta uma descrição das narrativas segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto.

Segundo Propp, diferentes contos de fadas podem apresentar diversas situações que se resumem numa mesma ação, havendo apenas modificações nos nomes e nos atributos de seus personagens, que preservam suas funções. Propp define função como “procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.” (PROPP, 2001:21)

Os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável. [...] mas a função, enquanto tal, é uma grandeza constante. No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem os personagens. Quem faz algo e como isso é feito já são perguntas para um estudo complementar. [...] As funções dos personagens representam as partes constituintes que podem tomar o lugar dos *motivos* de Vesselóvski, ou dos *elementos* de Bédier. (PROPP. 2001:16)

Propondo um estudo a partir das funções dos personagens nos contos de fadas, o estudioso russo apresenta, resumidamente, trinta e uma funções, das quais as sete primeiras constituem a parte preparatória do conto e possuem as seguintes esferas de ação: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e o seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. Ainda segundo Propp (2001), o texto do conto pode se dividir em sequências:

Podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina em casamento ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição etc. A este desenvolvimento damos o nome de *Sequência*. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. Um conto pode compreender várias

sequências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. (PROPP, 2001: 55).

A perspectiva dos estudos desenvolvidos por Vladimir Propp, de descrever os contos de magia por suas funções e sequências, possibilitam a análise descritiva e contribuem para o enriquecimento de leituras e de compreensão sobre a estrutura literária desse tipo de narrativa. Lançando luz às tramas dos contos de fadas, a teoria de Propp evidencia a presença do antagonismo e da luta entre o Bem e o Mal, reforçando a perspectiva dos ritos iniciatórios e dos desafios do herói, apontando para a presente perspectiva maniqueísta, característica desses enredos, que, embora sofram modificações socioculturais e históricas, mantiveram, através dos tempos, sua estrutura.

2.1.2 Os séculos XVI e XVII e as fadas

Durante o século XIII, os romances bretões que incluíam histórias de amor e magia tonaram-se conhecidos em toda a Europa. A crescente demanda por espiritualidade, que, durante a Idade Média, se infiltrou no mundo europeu, substituiu o ideal guerreiro-religioso das primitivas novelas carolíngias pelo heroico-amoroso-mágico. Predominam desfechos de narrativas com casamento pautado no amor e funde-se a matéria pagã com o espírito cristão.

Ao findar da Idade Média, novas coletâneas de narrativas compostas pela absorção e transformação daquela matéria inaugural começam a circular. Os textos de compilação de contos populares tornaram-se a grande moda, nos tempos modernos, a partir do Renascimento, no século XVI. As obras, anônimas e não mais populares, são recriadas com uma elaboração erudita mesclando criatividade e talento. Coelho (1987) aponta como exemplo o conto *A bela e a fera* que integra a coletânea *Noites Prazerosas* de Straparola da Caravaggio, e a coletânea *O conto dos contos* de Giambattista Basile, ambas, produções do século XVII, período em que se manifestava grande interesse pelas tradições populares na Itália, com o intuito de se estabelecer uma língua oficial.

Segundo Coelho, a grande imaginação de Giambattista Basile tornou tão fascinantes essas narrativas, que terminaram sendo traduzidas em nove idiomas, alcançando diversos territórios. A autora considera que nesta obra está contida a maioria dos motivos encontrados nos contos de fadas espalhados pelo mundo. Alguns estudiosos afirmam que a coletânea de Basile serviu como base de estudos para as produções de Charles Perrault, tais como, *A bela adormecida*, *A Gata Borralheira*, *O*

gato de botas, evidentemente “expurgados da maliciosa ironia e de certa insolência de que Basile se utilizava ao contá-los para ouvidos de cortesãos e homens mundanos”, conforme afirma Fryda Mantovani (MANTOVANI APUD COELHO, 1987:37).

Ao longo da Era Clássica e no Renascimento, inúmeras narrativas acolhem o maravilhoso feérico, não somente celta como também irlandês, mouro e germânico, nascidos em diferentes climas, simbolizando importantes experiências existenciais. No entanto, com o tempo, todo esse *maravilhoso*, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seus significados anteriores e transformado em simples envoltórios coloridos e estranhos, nos contos maravilhosos infantis a partir do século XVII, na França, com Charles Perrault.

Conforme Mircea Eliade, os contos populares nasceram para atender a uma necessidade das comunidades arcaicas de transmitir conhecimento dos mais velhos aos mais novos, que eram preparados para o enfrentamento dos desafios existenciais, tais como, a violência, a fome, a puberdade, a perda, a morte. Por conseguinte, estas versões falam para adultos e tratam de temas e situações cruéis. Os irmãos Grimm, na Alemanha, reescrevem esses contos, mantendo-os próximos das versões orais, embora os amenizando.

Seguindo o pressuposto de que as histórias contadas relacionam-se à época e à comunidade a que são direcionadas, observa-se um novo posicionamento de Charles Perrault, na Europa do século XVII, quando transcreveu os contos populares, modificando-os com a finalidade de direcioná-los ao público burguês. Escritos em linguagem literária, os contos populares tornaram-se contos de fadas ou contos maravilhosos, e assumiram caráter pedagógico e teor moralista, servindo ao gosto da elite abastada que frequentava os salões da corte parisiense. Com o surgimento da burguesia e do Iluminismo e, com eles, a preocupação com o “adestramento” infantil, tornou-se necessária uma literatura que orientasse a juventude, de modo geral, as jovens mulheres burguesas. Com isso, a história violenta de *Chapeuzinho Vermelho* sofre modificações, com a inclusão de personagens que representavam a moralidade da história, tais como, a mãe da garota que indica o melhor caminho para visitar sua avó e o caçador que salva Chapeuzinho e a Vovó das garras do lobo mau.

A inserção dos bons costumes e a eliminação dos elementos antropofágicos e eróticos são algumas das diversas mudanças que ocorrem durante a transcrição dos contos populares para os contos maravilhosos ou contos de fadas. Nessas versões modernas, encontramos a presença da dualidade, Bem e Mal, punido no final por

acarretar sofrimentos ao Bem dotado de submissão e obediência. No decorrer das narrativas, mantêm-se a preocupação iniciatória, acrescentado do caráter moralista, com o intuito de moldar os jovens de acordo com os valores burgueses franceses, em fins do século XVII.

Todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio: parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em narrativas populares folclóricas, esvaziadas de sua essencialidade primitiva; outra parte diluíra-se nos romances preciosos, nos quais as aventuras heroico-amorosas da novelística medieval tendem a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas, ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco. A fantasia desafia a lógica. (COELHO. 1987, p. 65)

É neste panorama que surge o escritor, filólogo, crítico literário, educador, pesquisador e colecionador de contos de fadas alemão Johann Karl August Musäus nascido na cidade de Jena, em 1735, e falecido em Weimar, em 1787. Estudante de Teologia da Universidade de Jena e professor de Línguas Clássicas e História, Musäus é o autor do conto *Der Geraubte Schleier* (1782-1786), traduzido como *O véu Roubado*, que se configura como texto de partida do balé *O lago dos Cisnes*. Musäus ficou conhecido por sua linguagem satírica, humorística e popular voltada para as abordagens do Iluminismo.

Musäus publica, antecipando os Irmãos Grimm, uma coleção de lendas e contos populares alemães intitulada *Grandison der Zweite*, traduzido como *Grandison o Segundo* (1760), que seria revisada em seguida, em 1781-82, e editada com novo título *Der deutsche Grandison (O Grandison alemão)*. No entanto, afirma Hugh Chisholm (1866-1924) que a publicação mais famosa se dá em 1782-86, sob o título *Volksmärchen der Deutschen / Contos populares alemães* (1782-1786), coletânea que, anos depois, serviu como base para o libreto do balé *O lago dos Cisnes* de Piotr Ilich Tchaikovsky. Chisholm ressalta que, mesmo nessas narrativas, Musäus mantém seu tom satírico, afastando-se da simplicidade do verdadeiro folclore. Os *Volksmärchen der Deutschen* são compostos de contos de fadas, lendas e mitos agrupados em cinco volumes:

- Volume 1: As crônicas das Três Irmãs, Richilde, Escudeiro de Roland
- Volume 2: Lendas de Rübezahl, A Ninfa da Fonte
- Volume 3: Libussa, O Véu Roubado, Amor e Lealdade
- Volume 4: Amor silencioso, O Corcunda Ulrich, Demônio Amor

A coletânea é descrita no verso da capa como narrativa que apresenta histórias escritas em estilo satírico, frequentemente com linguagem humorística, direcionadas ao público adulto, com objetivo de entretenimento. Mesclando contos de fada e prosa satírica do século XVIII, a narrativa é considerada complexa, pois traz alusões a inúmeros fatos históricos e outros textos literários.

Der Geraubte Schleier (1782-1786), traduzido como *O véu Roubado*, é um conto de fadas para adultos que integra o volume três da coletânea. Segue abaixo algumas ilustrações do conto de fadas :

³ Tradução de Marlene Holzhausen dos títulos dos volumes 1, 2, 3, 4 e 5, respectivamente: *Die Bücher der Chronika der drei Schwestern, Richilde, Rolands Knappen / Legenden von Rübezahl, Die Nympe des Brunnens / Libussa, Geraubte Der Schleier, Liebestreue / Stumme Liebe, Ulrich mit dem Bühel Damon Amor / Melechsala, Der Schatzgräber, Die Entführung.*



Figura 1: Ilustrações do conto de fada *O Véu Roubado*. Liebig Company.



Figura 2 : Ilustrações do conto de fada *O Véu Roubado*. Liebig Company

2.1.3 O século XIX e os contos de fadas

Segundo Coelho, o interesse dos adultos pelas narrativas maravilhosas ressurgiu no início do século XIX. Destituídos do intuito de entretenimento ou de preocupações com o público infantil, aparecem voltados para a busca da identidade nacional.

Os primeiros estudiosos interessados na compilação de conto de fadas voltaram-se, no período romântico, em particular para as produções dos Irmãos Grimm, uma vez que os contos de fadas aparecem permeados e filtrados pela ternura e sentimentalismo do espírito da época. Em seguida, surgiram também os interessados pelos contos fantásticos de Tieck inspirados em fábulas populares na Alemanha. O interesse pelo folclore advinha da necessidade de se buscarem os mistérios que existiam para além da aparência do real comum, com intuito de satirizar o racionalismo que buscava explicar todos os fenômenos, inclusive o comportamento humano.

Impossível ignorar que, também nesse período, Hans Christian Andersen imbuído dos ideais românticos, cria a literatura infantil, mesclando o espírito cristão e o espírito liberal-burguês.

O espírito cristão [...] exalta como virtudes básicas a paciência, a resignação, o amor, a obediência, o recato, a caridade [...] vê este mundo como um Vale de lágrimas que precisamos atravessar para chegarmos ao céu, bem aventurança eterna. E o [...] Espírito liberal-burguês, [...] exalta o individualismo generoso e *empreende* a igualdade entre os homens, a importância do dinheiro ou das riquezas para a realização do indivíduo, o pragmatismo das ações, a fraternidade e o paternalismo dos ricos *no intuito de* minorar o sofrimento ou as carências dos pobres. (COELHO. 1987: 76)

De acordo com Coelho, em Andersen não há a alegria, o lúdico, nem a leveza presentes nos irmãos Grimm e em Perrault, predominando um ar de tristeza e de dor, envolto numa enorme ternura e na convicção de que todos os homens devem ter direitos iguais. Nota-se, portanto, que o Romantismo se preocupa, na mesma intensidade, com ambos os níveis de realização do indivíduo: o social e o existencial.

É no século XIX, que surge o libreto da peça de balé *O lago dos Cisnes*. Afastado das características satíricas e humorísticas, o conto de fadas é transformado, para se adequar aos ideais românticos da supremacia da emoção sobre a razão, do culto ao feminino, do amor-paixão e do escapismo.

É no final da primeira metade do século XIX, quando a supremacia do balé clássico e romântico passou da França para a Rússia, que se situa o balé dramático *Lebedinoye Ozero (O lago dos Cisnes)* do compositor Piotr Ilich Tchaikovsky. Com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, a sua estreia ocorreu no Teatro Bolshoi, em Moscou, no dia 20 de fevereiro de 1877, tendo sido um fracasso por conta da má interpretação da orquestra e dos bailarinos, assim como da coreografia e da cenografia. O balé estreou novamente em 1895, no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo, coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov, alcançando, desta vez, grande êxito e se transformando no marco do balé romântico russo.

Conforme Paul Bourcier, em *A história da dança no ocidente* (2001), o balé romântico interessou-se pela representação de dramas de cavalaria e de contos de fadas, buscando trazer como tema o fantástico e o maravilhoso, embora transformados para atender aos ideais românticos. As bailarinas dançam pela primeira vez nas pontas dos pés no intuito de representar a evasão e o sonho. Bourcier assinala inúmeras mudanças do balé clássico para o balé romântico, como: o corpo de balé passa a ser constituído como cenário móvel; a apresentação do feminino torna-se tema central tornando o homem apenas suporte para os seus movimentos; o libretista passa a ser alvo de maior interesse maior; a exigência do trabalho do coreógrafo na construção de uma linguagem

criativa, buscando valorizar a expressão dos sentimentos através de movimentos flexíveis e suaves, representando a liberdade do fluir das emoções.

O amor torna-se tema central das peças de balé presente numa nova abordagem da temática dos contos de fadas. As narrativas não apresentam finais felizes com casamento por amor, e, embora os ritos iniciatórios dos contos populares estejam presentes, são transformados, segundo a perspectiva romântica, que apresenta um tom melancólico da vida e enfatiza o amor trágico.

Bourcier ressalta que o balé romântico apresenta tramas em que a heroína morre por amor e não mais por dever, como ocorria no balé clássico. Este fato advém do interesse pelas narrativas céltico-bretãs baseadas no imaginário amoroso da Idade Média, tomando por base a versão de *Tristão e Isolda*, de Chrétien de Troyes. A lenda retorna como modelo da tragédia amorosa mesclando o maravilhoso feérico e o amor cortês, que corresponde aos ideais cristãos. Isolda torna-se a heroína do amor ocidental, trazendo uma representação belíssima da fusão do espírito mágico dos celtas e bretões, com a espiritualidade cristã que constituem o cerne dos contos de fadas, quando entendidos em nível simbólico.

Para melhor observar as transformações operadas no ato tradutório, conduziremos uma breve análise das obras.

2.2 Análise das obras

Toda tradução parte de um ato interpretativo que não esgota as possibilidades plurais do texto, configuradas no que Jacques Derrida chamou de suplemento. As diferentes interpretações de um mesmo texto são responsáveis pelo movimento da obra. O suplemento na condição de adição exterior não encerra a possibilidade de novos suplementos. Partindo do pressuposto de que cada leitura/tradução/interpretação reconstrói o texto *de partida*, as obras *O véu Roubado* e *o Lago dos Cisnes* são aqui analisadas a partir dos ritos iniciatórios e das características que as identificam como contos de fadas. Ressaltam-se em ambas, o contexto histórico em que foram produzidas e as relações estabelecidas com o texto.

2.2.1 Análise do conto *O Véu Roubado*

De antemão, o título apresenta um tema que pressupõe uma relação amorosa. O termo véu refere-se ao tecido que cobre o rosto das mulheres, objeto religioso, usado para honrar o corpo como ambiente de culto, socialmente distante. O véu é símbolo da pureza virginal, na cultura assíria, e pureza da linhagem sob a perspectiva grega. O termo “véu” seguido do verbo “roubar”, consignando o não consentimento feminino, pode ser analisado como a invasão do homem no templo sacro da mulher, numa metáfora do ato amoroso. Porém, também pode ser analisado como a ruptura da distância social entre os amantes, que criam sua própria língua: a língua do amor. Vê-se, portanto, que a narrativa possui uma temática amorosa voltada para a problemática da autorrealização espiritual do herói que constitui o motivo central dos contos de fadas.

Iniciando com a frase "Não tão longe da cidade de Ziwickau, no Erzgebirge" (KOCK.1826), o conto nos remete à paisagem alemã da cidade cercada por montes metalíferos, região com inúmeros lagos. A narrativa apresenta o lago dos cisnes considerado fonte da juventude: suas águas teriam propriedades milagrosas, construindo no local um ambiente mágico:

Suas águas maravilhosas fluem quase inaudíveis sob as sombras de ignóbeis arvoredos que ao tocá-los regam suas raízes; logo a manhã se esvai, ela se esconde novamente no seio da terra, enquanto sua orgulhosa irmã de Carlsbad lança com alarde suas ondas borbulhantes para o céu, lançando-se para longe através de suas exalações, e recolhe elogios que a torna magnificamente saborosa por todos os países.⁴ (MUSAEUS TRADUZIDO POR KOCK.1826 : 127-128)

Sendo ponto de partida para o surgimento da vida, a água é meio de purificação e centro de regeneração, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier (2000). Assim, a imagem do lago como fonte rejuvenescedora pode ser lida como renascimento humano. No entanto, as águas do lago divergem das águas dos mares. As primeiras são calmas e simbolizam a paz e a ordem, trazendo a manifestação da criação e da purificação, enquanto as águas dos mares são agitadas e barulhentas simbolizando a desordem e o mal, por serem salgadas e amargas. Podem ainda ser símbolos, em certas

⁴ Minha tradução de: “Sa merveilleuse source coule presque sans murmure sous l’ombre d’ignobles broussailles dont elle arrose les racines; peu après avoir paru au jour elle se cache de nouveau dans le sein de la terre, tandis que son orgueilleuse soeur de Carlsbad lance avec jactance ses onde bouillonnantes vers le ciel, s’annonce au loin par ses exhalaisons, et recueille les éloges que lui prodiguent les goutteux de tous les pays.”

culturas, da manifestação da maldição, segundo Chevalier. A menção das características divergentes das águas pode ser lida como forma de distinguir e qualificar as águas do lago dos cisnes como símbolo da regeneração, do elixir da imortalidade e da fecundidade, trazendo a imagem do rito iniciatório da imortalidade. Não obstante, os benefícios das águas dotadas de propriedades mágicas pertencem apenas às mulheres descendentes das fadas, que toda primavera visitam o lago para se banharem mantendo-as imortais.

A narrativa apresenta-nos o primeiro personagem – Bruno – um bondoso velho eremita que mora numa gruta perto do lago e vive para dar conselhos aos habitantes: “Suas costas eram curvas; ele andava somente a passo lento apoiado ao cajado; seus braços esmorecidos não tinham mais forças para cuidar da terra; Bruno desejava encontrar um companheiro que pudesse, com seu vigor, o aliviar em seu trabalho.”⁵ (MUSAEUS TRADUZIDO POR KOCK. 1826 :131). A descrição de Bruno e a própria menção do termo ‘eremita’ são carregadas de simbolismo. O eremita, segundo Chevalier, é a representação do sábio, do conselheiro, do iniciado e do detentor da iluminação. Vínculado à imagem de Hermes, apresentado como o bom pastor e o mensageiro, mediador entre os homens e os deuses, o eremita agrega suas qualidades de divindade. Vê-se que, por este viés de análise, a presença do eremita sugere a iniciação do jovem Friedberg aos mistérios.

O rapaz é soldado da guerra, fugido do massacre com outros seis companheiros, todos encontrados por camponesas na floresta, onde dormiam. Julgando-os covardes, que fugiam do dever de defender suas terras, as mulheres movidas pela ira armaram uma armadilha e os queimaram vivos dentro do forno. Friedberg, o sétimo e único a conseguir escapar, encontra o velho sábio que o acolheu.

Neste ponto da narrativa, observa-se a presença do humor no conto ao apresentar a trama do herói que escapou de ser morto pelas amazonas e encontrou sua salvação junto a um velho sábio. Segundo Carvalho, o número sete é revestido do aspecto místico, como se observa nas sete etapas do rito iniciatório para a realização espiritual. Na narrativa, é possível relacionar os seis companheiros aos princípios físicos: os elementos da matéria que são mortais e perecíveis. O sete, por outro lado, corresponde ao herói, símbolo da imortalidade, da sabedoria e do divino.

⁵ Minha tradução de: “Son dos était voûté; il ne marchait plus qu’à pas lents et appuyé sur son bâton ; ses bras défaillans n’avaient plus la force de retourner la terre ; Bruno désirait trouver un compagnon qui pût, par sa vigueur, le soulager dans ses travaux”.

O herói se encontra com Bruno, o velho – arquétipo do sábio e condutor do destino, segundo Jung. Friedberg resolve ficar com Bruno e ajudá-lo, morando ambos em uma gruta, cuja imagem também remete tanto ao ambiente usado para os ritos iniciatórios, quanto à anatomia feminina, representação do inconsciente.

A trama segue em direção à revelação de um amor do passado de Bruno por uma mulher-cisne, a deusa grega Zoé, para em seguida perguntar a Friedberg se ele já amou um dia.

A menção do tema amoroso reforça a problemática existencial, traçando a busca pela autorrealização vinculada à busca pelo amor. O rito iniciatório que se dá desde sua entrada na gruta o conduz à busca. A narrativa, permeada pelo maravilhoso féérico, dá neste instante o poder central à paixão amorosa revelada tanto como realizadora, quanto destruidora do ser humano, como afirma Coelho. Eros possui o poder de intervenção na vida humana. Por estar ausente da vida de Bruno, apaga sua alegria vital. No entanto, a narrativa desperta em Friedberg o anseio por esta energia propulsora da vida. O erotismo, de acordo com Coelho, é a força sagrada, uma concepção de amor desconhecida no Ocidente cristão e fundamental nas religiões do Oriente.

Após três luas, o velho sábio morre e Friedberg retorna ao lago no verão impelido a contemplar os cisnes. Três destes aparecem e, ao tocarem a água, se transformam em ninfas. A morte do sábio pressupõe a missão concluída do eremita que se configura como o processo de iniciação de Friedberg aos mistérios da busca pelo amor. Observa-se que o número três, repetido tanto na passagem do tempo quanto na presença das ninfas, sugere a trindade do ser vivo, simbolismo da união entre céu e terra e da perfeição. Segundo Chevalier, pode também sugerir o templo triplo: passado, presente e futuro; e o mundo triplo: céu, terra e ar.

Instruído por Bruno, Friedberg rouba a veste celeste de uma das ninfas: o véu. Ao vê-la chorar e implorar para que lhe devolvesse a veste, Friedberg se compadece de sua dor, mas ao invés de lhe devolver o véu, convida-a para dormir na gruta, prometendo proteger a sua honra. Vê-se que o véu roubado se refere tanto à pureza virginal, como à distância social, pois o véu é também objeto que representa a linhagem das fadas e ninfas gregas. Para estabelecer a dificuldade de comunicação imposta pelas línguas diferentes, os amantes criam uma linguagem comum. “O amor inspirou uma nova língua ao casal solitário, com a ajuda desta, eles comunicavam suas ideias tão

facilmente quanto fora com Inkle e Yariko.”⁶ (MUSAEUS TRADUZIDO POR KOCK, 1826:180).

Musäus, ao citar Inkle e Yariko, faz referência a uma história considerada verídica na Inglaterra do século XVIII e presente em muitas narrativas escritas e óperas. Trata-se da relação de amor entre uma índia e um inglês, que embora casando-se com uma europeia, volta para os braços da amada. A relação de amor entre sujeitos oriundos de sociedades diferentes é tratada no *Véu Roubado* por meio da interferência do maravilhoso: o homem comum que anseia pelo amor de uma mulher pertencente a outro plano, às raízes do maravilhoso, à linhagem das fadas. O amor é visto como potência que une os contrários e conduz à integração do masculino e do feminino, tal como ocorre com a imagem do cisne expressando um centro místico e a união dos opostos. Aí reside seu valor arquetípico como andrógino.

A perda do véu acarreta à jovem a perda da liberdade, pois, destituída do seu potencial mágico, é impossibilitada de se transformar em cisne e viajar para longe, voltar ao ambiente sagrado a que pertence, identificado no texto como o templo dos deuses da Grécia. Mas com o tempo, ela se habitua com a sociedade do jovem rapaz e vê despertar dentro de si um sentimento amoroso.

Friedberg apaixonado resolve tirá-la da caverna e apresentá-la à sua família, decidido a casar-se com a amada, mesmo diante da perda do véu. No entanto, vendo a tristeza da ninfa Calliste, a mãe de Friedberg lhe entrega o véu, fazendo-a vesti-lo, para retomar a forma de cisne e fugir. Friedberg arrependido e apaixonado vai em busca da amada até sua terra natal e descobre que a deusa que o acolhe, chamada Zoé, é a mãe de sua amada.

A narrativa finaliza com casamento motivado por amor, quando Friedberg reencontra a amada Calliste, que, embora furiosa com a traição do rapaz, o perdoa depois da manifestação do seu arrependimento. No entanto, a distância da linhagem que fora quebrada com o casamento se mantém com poder mágico das águas do lago dos cisnes: Calliste segue bela e jovem, enquanto Friedberg envelhece.

Friedberg viveu com sua esposa em perfeita felicidade; Calliste tinha apenas um arrependimento, era de não poder partilhar com seu marido os maravilhosos frutos do banho das fadas: pois quando ela festejara com ele o aniversário de vinte cinco anos de casados, os cachos de seus cabelos castanhos começavam a

⁶ Minha tradução de: ““ L’amour inspira à notre couple solitaire une langue nouvelle, à l’aide de laquelle ils se communiquèrent leurs idées avec autant de facilité que le firent depuis Inkle et Yariko.”

embranquecer, sua face anunciava a chegada do inverno. Calliste ao contrário assemelhava-se a uma rosa que acabava de desabrochar em seus primeiros dias de primavera.⁷ (MUSAEUS TRADUZIDO POR KOCK, 1826:190).

A narrativa pode ser analisada tanto por um viés irônico, pelo fato de a união dos amantes não ser totalmente perfeita dada a distância da linhagem; pela subserviência da visão submissa do feminino que somente retorna ao amante imbuída de seus atributos anteriormente destituídos pelo masculino. No entanto, pelo viés da estrutura dos ritos iniciatórios, o conto também sugere a união dos amantes como metáfora da busca pela conjugação dos aspectos terrenos e celestes que configuram o processo de individuação ou Self, presente nos estudos de Carl Gustav Jung. Desta forma, Calliste, elemento imortal, mágico, celeste, símbolo da epifania da luz, se une por um instante a Friedberg, elemento terreno, remontando à união dos opostos já contemplada na imagem do cisne.

2.2.2 O balé *O Lago dos Cisnes*

A trama de *O lago dos Cisnes* constrói-se sobre a busca do herói pelo amor ideal, uma problemática existencial que configura a base dos contos de fadas. No Ato I, o libreto apresenta o baile em que o príncipe Siegfried é lembrado pela mãe sobre a importância de escolher uma esposa. O leitor do libreto é mergulhado na magia feérica, a partir da menção aos personagens: reis, rainhas e príncipes. Estimulado pelos amigos, ao avistar uma revoada de cisnes, o príncipe Siegfried parte para a caça. O termo *caça* sugere a busca do príncipe pela autorrealização existencial que na trama é representada pela princesa, encarnando o ideal a ser alcançado. No entanto, segundo Chevalier, a palavra *caça* possui dois aspectos: pelo viés da matança dos animais figura-se na destruição da ignorância, das tendências nefastas, e a perseguição que é associada à busca espiritual.

O Ato II apresenta um novo cenário. Além das fortalezas do castelo, existe um lago dentro da floresta. Surpreendendo o príncipe e seus amigos, um grupo de cisnes se aproxima e ao tocar a margem do lago, todos se transformam em formosas e jovens mulheres. A narrativa focaliza um cisne em especial, com a cabeça coroada,

⁷ Minha tradução de: "Friedberg vécut avec son épouse dans un bonheur parfait ; Calliste n'avait qu'un regret, c'était de ne pouvoir faire participer son mari aux merveilleux effets du bain des fées : car lorsqu'après vingt-cinq ans elle célébra avec lui l'anniversaire de leur union, les boucles de ses cheveux bruns commençaient à blanchir, et sa tête annonçait déjà les approches de l'hiver. Calliste au contraire ressemblait encore à une rose qui vient d'éclorre aux premiers jours du printemps."

apresentado como a rainha Odete, que suplica a Siegfried que não desferira a flecha, explicando-lhe a maldição a que todas estão submetidas. O príncipe apaixona-se pela princesa Odete e a convida para o baile, ocasião em que jurará a ela amor eterno e quebrará a maldição lançada pelo feiticeiro Rotbart, ciente de que se não o fizer todas morrerão.

Nesta parte da trama, são revelados ao herói os obstáculos ou provas que precisará vencer para alcançar o ideal desejado, representando o ritual iniciatório. A mulher metamorfoseada em cisne remete à própria menção da mulher divina e mensageira, isto é, à representação da fada, como mulher dotada de grande beleza, virgindade e poder sobrenatural associado ao amor. Não obstante, é a presença do lago, morada dos cisnes que configura o símbolo do feminino, sendo a água a representação da transitoriedade da vida, morte e ressurreição.

No Ato III, o príncipe recebe os convidados para o baile, esperando a chegada de Odete. No entanto, quando as trombetas tocam, o feiticeiro Rotbart, vestido em roupas que lembram um cisne negro, entra acompanhado de sua filha Odile, a quem ele faz assumir a aparência de Odete. Iludido pela semelhança, o príncipe Siegfried jura amor eterno a Odile, e ao perceber que cometeu um erro vai à procura da amada. Observa-se nitidamente a presença da dualidade Bem e Mal, representada pelo cisne branco e o cisne negro.

No IV e último ato, o príncipe explica para a princesa toda a confusão, levando-a a perdoá-lo. O feiticeiro, porém, desencadeia uma tempestade, fazendo com que o lago inunde as margens ameaçando as mulheres-cisnes de se afogarem. Como solução, o príncipe Siegfried e a princesa Odete se jogam de uma colina. Através do sacrifício dos amantes, o sortilégio é quebrado, fazendo com que todas as mulheres reassumam, para sempre, suas formas humanas. A visão romântica que anula a possibilidade da realização amorosa no plano da realidade conduz os amantes a se unirem em morte trágica, símbolo da aliança num plano transcendente.

Diferentemente das narrativas de contos de fadas, a trama termina em tragédia, marca do período romântico. Observa-se a presença tanto da cultura céltico-bretã por meio do imaginário feérico, quanto do espírito cristão, através do amor cortês e da pureza virginal do cisne representada pela sua cor branca. O sentimentalismo e a emoção presentes não somente na trama como nos elementos lago, cisne e delírio amoroso são marcas dos ideais românticos, mas sua realização se dá pela tragédia amorosa, reafirmando as tramas de Tristão e Isolda, e de Romeu e Julieta.

Aspectos do movimento romântico, tais como a idealização do mundo e da mulher, além da depressão resultante da não concretização dessa idealização, manifestam-se no libreto, na impossibilidade da realização amorosa dos amantes que necessitam morrer para alcançarem a união. O mundo inóspito à realização amorosa dá lugar a um novo plano: o transcendente. Observa-se que a própria simbologia da água presente na imagem do lago traça o percurso da morte, embora simultaneamente proponha o renascimento.

A vida ressurge na imagem da aparição da manhã pelo clarão do sol, anunciando uma nova etapa. Por este viés de análise, o rito iniciatório se finda. A busca, o desafio e a morte correspondem às etapas que o indivíduo necessita atravessar para alcançar o nível de integração, que, pelo viés amoroso entre homem-mulher, configura-se no canto do cisne.

2.3 A tradução da obra: atualização e transformação

O primeiro movimento de tradução, que é do interesse desta dissertação, está configurado na transformação do texto oral para o texto escrito do conto de fadas.

Segundo Carvalho, o folclore passou a integrar a literatura no século XIII, com a *Gesta Romanorum*. A partir de então, o mito vinculado com o sobrenatural e a superstição presentes nas crenças é incorporado a histórias e depois a contos, racionalizado, desvinculando-se aos poucos de sua forma primitiva. Evoluindo, o conto como forma literária submete-se à censura, refletindo as influências da chamada civilização, garantindo e conservando os valores e as tradições humanas. Torna-se, como afirma a autora, uma espécie de repertório ético-estético de um povo.

Assim, vemos que a tradição oral popular, ao ser considerada como produção literária, sofre suas primeiras mudanças na linguagem, que se torna rebuscada, com inúmeros intertextos, destinada a um público específico, com objetivo de entretenimento de adultos.

O mesmo ocorre com a tradução vista sob a perspectiva das teorias descritivistas, que reconhecem que os mesmos fatores externos que manipulam o fazer literário, atuam sobre o ato tradutório, problematizando a visão essencialista que desconhece o papel da ideologia sobre as decisões do tradutor.

Puxando o fio dessa mesma meada, observa-se uma cadeia de transformações: a narrativa da tradição oral se desloca para a literatura no conto de fadas e, pelo ato

tradutório intersemiótico, desloca-se para a peça de balé erudito sob a assinatura de Piotr Ilich Tchaikovsky. Conto e música pertencem a culturas distintas – a alemã e a russa. Porém, os principais deslocamentos estão na mudança de gênero, de público e do tempo. Mergulhado nos ideais românticos do século XIX, o conto de fadas se desloca no tempo transformado em uma arte clássica, o balé, para ser apresentado à aristocracia. A obra de partida é suplementada pela transformação da linguagem. O enriquecimento da música, da dança e do próprio ideal romântico concede ao conto um novo semblante, tornando a história conhecida internacionalmente, suscitando inúmeras traduções em uma diversidade de linguagens.

A riqueza e a multiplicidade de releituras resultam de uma característica da tradução que o filósofo francês Jacques Derrida chamou de *différance*, termo que, num jogo criativo, preserva a pronúncia da palavra *differénc*e, grafada de forma diferente. Temos então a tradução como o exercício da semelhança na diferença. As releituras serão sempre diferentes, mas, pelo fato de manterem laços com a anterioridade, serão também semelhantes aos textos de partida. O jogo de palavras, no entanto, não se esgota na grafia. A palavra diferir significa ser diferente e, também, adiar. Dessa forma, cada tradução busca, sem sucesso, esgotar esse exercício do diferir, isto é, do adiar, do procrastinar. Nenhuma conseguirá. A mistura da diferença com o adiamento garante e explica, então, a possibilidade de inúmeras e inesgotáveis releituras. O esgotamento nunca se cumpre. Torna-se apenas promessa. E cada releitura, que de novo adia o fim, se dá na diferença.

A ligação do texto traduzido com a anterioridade é firmada por meio do rastro. No caso aqui examinado, a trama do conto de fadas, sua problemática existencial e os motivos apresentados, configuram-se com nitidez no libreto. Observa-se a existência do rito iniciatório que leva o herói à busca pelo ideal de amor, isto é, da princesa que constitui o símbolo do inconsciente amoroso. Embora o fim seja diferente da comédia para a tragédia, observa-se em ambas as expressões a preocupação com a integração do herói no nível espiritual, voltado às raízes da cultura céltico-bretã que origina os contos de fadas.

A presença do animal cisne e da sua metamorfose é outro ponto que marca a existência dos rastros da anterioridade, embora os motivos sejam apresentados de forma diferente. No conto de fadas, a metamorfose é vista como propriedade mágica qualitativa, símbolo da liberdade, da linhagem elevada e da castidade, enquanto no balé, é entendida como maldição. A presença da dualidade bem *versus* mal não é perceptível

no conto de fadas, pois o herói causa o mal à princesa, não intencionalmente, enquanto no balé, o mal é claramente simbolizado pelo cisne negro.

Os elementos eróticos são camuflados pelo aspecto divino no balé. Não há menção à perda da virgindade, ou a qualquer relação de ato amoroso entre os amantes, fortalecendo a característica da idealização da mulher, colocando em evidência a impossibilidade da realização amorosa no plano existencial. O balé *O Lago dos Cisnes* constitui uma produção condizente com o contexto sociocultural do século XIX, aproximando a obra da classe socialmente privilegiada da época e das aspirações do momento.

Observando o balé pelo viés do conceito de suplemento, constatamos, mais uma vez, que a obra de partida jamais se esgota na tradução. O movimento contínuo e ininterrupto, imposto pelo tempo, pelas diferenças culturais, geográficas e pela singularidade do tradutor exige mudanças na narrativa, uma vez que o público anseia por novas releituras na busca de uma representação mais próxima do seu contexto.

Se *O Lago dos Cisnes* deslocou o conto de fadas para o século XIX, cabe-nos agora examinar como o filme *Cisne Negro*, na condição de suplemento, o atualiza e permite sobreviver, no século XXI.

3ª. CENA

CISNE NEGRO: ANÁLISE DA SIMBOLOGIA

No ano de 2010, estreou o filme *Black Swan*, título traduzido no Brasil por *Cisne Negro*, do diretor norte americano Darren Aronofsky (1969-). Construindo, a partir do título, uma relação intertextual com o balé *O lago dos Cisnes* (1875-1876) de Piotr Ilich Tchaikovsky, o filme, ao mesmo tempo em que mantém o vínculo com a anterioridade através dos rastros, traduz o texto de partida operando transformações e o atualizando.

Inúmeras são as possibilidades de análises comparativas entre as obras que constroem entre si uma cadeia infundável de suplementações que jamais abarcam a totalidade da obra, nem esgotam seus significados. A análise aqui proposta se configura como um suplemento e como tal é limitado em suas partes, em seu olhar, em seu ponto de vista. No entanto, também enriquece e contribui, ainda que minimamente, para a sobrevivência da obra de partida ao propor uma perspectiva própria do olhar do sujeito que analisa.

O ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeueicimento quanto à visão [...], pois é preciso ficar cego a todo o resto. (DERRIDA. 2012: 73)

A presente dissertação traz a perspectiva interpretativa pelo viés da imagística do cisne em suas duas versões – preto e branco – presente nas obras *O lago dos Cisnes* e *Cisne Negro*, que constituem o *corpus* da pesquisa.

Tanto quanto a tarefa de análise recorta e seleciona, a câmera também o faz, trabalhando ambos no limiar entre a visão e a cegueira. Seguindo este pressuposto, imagem, movimento e fala se configuram como meios pelos quais o filme é analisado. Aqui, não recorreremos ao roteiro. Partimos do libreto da peça de balé, produção escrita, que se traduz intersemioticamente para a linguagem visual, que constitui o filme. No entanto, este também é constituído de linguagem verbal presente tanto na fala dos personagens quanto nas legendas, ambos relevantes no processo interpretativo.

Toda imagem se constrói como tradução do mundo cercado pela história do seu tempo sendo resultado de um processo de simbolização que não se reduz apenas à cópia, já que “a realidade” não é conhecida em sua “essência”, mas nas relações estabelecidas entre suas imagens. “A imagem traduz o mundo que a cerca representando-o através de uma rede de significações estabelecidas por determinadas culturas, sociedades e pela sua própria inscrição na história”. (AMORIM. 2005)

Portanto, a imagem do cisne traduzida no filme apresenta uma leitura distinta, propondo uma nova concepção de suas cores e problematizando conceitos presentes na peça de balé característicos dos contos de fadas.

3.1 A IMAGÍSTICA DOS CISNES EM SUAS DUAS VERSÕES: PRETO E BRANCO EM *O LAGO DOS CISNES*

Os contos de fadas tendo suas origens em sociedades arcaicas, segundo Mircea Eliade, integravam ritos de passagem, transmitindo ensinamentos importantes para uma nova etapa da vida. Os ritos de iniciação se constituíam em uma prova, realizada em uma época específica da vida em cujo término um saber era revelado. Nesses rituais, o indivíduo deveria realizar satisfatoriamente algumas tarefas, sofrer provações, demonstrar conhecimento, passar por mortes simbólicas. Esses ritos eram conduzidos pelos sábios que, durante o processo iniciatório, transmitiam aos noviços, verdades coletivamente consagradas. No entanto, como vimos anteriormente, diferentemente dos propósitos e da moral dos contos populares que atendiam a uma necessidade de sobrevivência, servindo nas comunidades arcaicas como meio de passar conhecimento dos mais velhos aos mais novos, surgiram os contos de fadas, oriundos desta tradição, mas modificados no intuito de atender aos interesses de um novo público que surgia.

A presença de valores morais religiosos inseridos nos contos da tradição oral surge no instante em que se começa a direcioná-los ao público infantil tornando-os contos de fadas, conseqüentemente, permeados por elementos que reforçam a concepção do Bem e do Mal, e da justiça que pune o Mal por acarretar sofrimentos ou a anulação do Bem.

Acrescentam-se elementos morais aos contos, tais como personagens que auxiliam o herói ou a heroína a vencerem os obstáculos (fada, caçador, objetos mágicos), a derrotarem o Mal e instaurarem a ordem. Tais elementos surgem com

Charles Perrault ao direcionar os contos ao público infantil, atendendo ao interesse da burguesia parisiense de educar os mais jovens e ensiná-los padrões de conduta.

Nos contos de fadas, o Bem é visto como valor positivo em contraposição ao Mal, que é reprovado, conforme os valores tradicionais de normas e condutas de comportamento em sociedade:

Toda cultura e cada sociedade institui uma moral, isto é, valores concernentes ao Bem e ao Mal, ao permitido e o proibido, e à conduta correta, válidos para todos os seus membros. No entanto, a simples existência da moral não significa a presença explícita de uma ética, entendida como filosofia moral, isto é, uma reflexão que discuta, problematize e interprete o significado dos valores morais. (CHAUI. 2000: 15)

Tal perspectiva está relacionada a uma concepção maniqueísta, configurada na doutrina religiosa do profeta persa Mani, ou Manes (sec. III), conforme enciclopédias. Sua filosofia dualística divide a criação do mundo em dois princípios irreduzíveis e antagônicos: Bem-Deus e Mal-Diabo, fusão espírito-bem e matéria-mal, ou ainda bem-luz e mal-trevas. Desta forma, os contos de fadas apresentam características divinas e diabólicas: sendo as primeiras as que auxiliam o herói, e as últimas as que o herói deve enfrentar e vencer, no processo de restauração da ordem, numa eterna luta de Deus contra o Diabo.

Esta perspectiva maniqueísta pode ser observada tanto por um viés positivo quanto negativo. Alguns estudos apontam que a estrutura maniqueísta facilita à criança a compreensão de certos valores básicos da conduta humana ou convívio social, além de estruturar a psique infantil. Os contos facilitariam a criança a compreender o que se passa em seu próprio inconsciente, ajudando-a a lidar com seus problemas, fazendo de seus devaneios e fantasias pilares para a formação da psique infantil.

Devido a esta identificação a criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela. (BETTELHEIM. 2003: 5).

No entanto, problematizando conceitos que dizem respeito à moral, aos valores, à boa conduta e ao próprio adestramento infantil, observa-se que a essa perspectiva trabalha sob a égide do essencialismo, da dicotomia, não deixando espaço para os conflitos dialéticos.

A presença da dualidade Bem e Mal, própria da narrativa do conto de fadas, pode ser constatada em *O lago dos Cisnes*, analisado anteriormente, quando se observa claramente a presença da heroína (Odete), do antagonista (Bruxo e sua filha Odile) e do auxiliador (o príncipe). A narrativa também insere valores morais, pois, embora configure uma tragédia, o Mal é destruído e a ordem do mundo é restaurada através do retorno das mulheres-cisnes à forma humana.

É preciso ainda reforçar que a animalidade, frequentemente presente nos contos de fadas, é vista no balé como maligna, podendo estar associada à religiosidade observada nas obras românticas. No entanto, a metamorfose observada no balé, embora seja uma maldição, ainda mantém os rastros da anterioridade na simbologia do cisne, na sua representação de poder e graça associada a qualidades religiosas.

A personagem Odete é investida do Bem, caracterizado pela pureza, bondade e inocência, alvo de um sortilégio, que a caracteriza como vítima. Para auxiliá-la no enfrentamento dos obstáculos, surge a figura do príncipe e a presença do amor romântico, força capaz de destruir a maldição.

A cor branca remete às características associadas ao Bem. O branco, na concepção religiosa da cultura ocidental, é símbolo da pureza e da virgindade, também associado à perfeição por conter em si todas as cores. Por ser perfeita, Odete é dotada de grandes virtudes, como o perdão, a benevolência e o sacrifício.

Reforçando sua característica heroica, Odete é representada pelo cisne branco. O cisne, animal dotado de grande poder e graça, é símbolo da epifania da luz, segundo Chevalier (2000), no dicionário de símbolos, podendo ser configurado na luz solar (masculina) ou lunar (feminina). No caso em análise, o cisne branco pode ser lido como associado à luz solar, pois Odete durante o dia é cisne e à noite retorna à sua forma humana. “Odete [...] explica-lhe que o feiticeiro transformara as moças em cisnes; somente à meia-noite lhes é permitido readquirir por curto tempo sua forma humana” (*O lago dos cisnes*, 1987: 485).

Não obstante, é a presença da coroa sobre sua cabeça que lhe confere estado supra-humano. “Um grupo de cisnes, chefiados por um que tem a cabeça coroada [...] os cisnes-mulheres, e sua rainha, Odete” (*O lago dos cisnes*, 1987: 485). A coroa, tendo um formato circular, se aproxima da imagem do sol e simboliza a transcendência, a perfeição e a promessa de imortalidade, característica conferida apenas aos deuses, podendo também referir-se à realeza.

Por este viés, observa-se que a cor branca, segundo Chevalier, também significa a cor da passagem entre a morte e a ressurreição, privilegiada nos ritos de iniciação. A presença da luz em Odete pode estar relacionada ao sol e, como tal, cobre o rito de morte e renascimento. “[...] A maioria dos povos fez do branco a cor do Este e do Oeste, [...], dos dois pontos extremos e misteriosos onde o Sol – astro do pensamento diurno – nasce e morre todos os dias” (CHEVALIER, 1993). Odete, quando morre, apenas passa pela morte, pois no final renasce sob o símbolo do sol, transcendendo e adquirindo a condição de mito, configurado no sol do Leste, no retorno, no branco da alvorada.

Siegfried carrega Odete para uma colina vizinha e anuncia sua resolução de morrer com ela. Esse sacrifício quebra o sortilégio e o lago volta a seus limites naturais. Outra vez a madrugada vai clareando suavemente, mas agora as mulheres-cisnes conservam suas formas humanas, libertas para sempre de seu maléfico encanto (*O lago dos cisnes*, 1987: 486).

Em muitas releituras da peça de balé, o cisne branco é constantemente representado na dança pelo equilíbrio, a simetria e a verticalidade, voltando-se a simbologia da cor branca também como teofânia (manifestação de Deus). Observa-se que o movimento da bailarina aponta para a união entre Terra e Céu.



Figura 3 e Figura 4: *O Lago dos Cisnes*. Coreografia de Petipa e Ivanov. Ballet Kirov, 2011.

Solistas Ekaterina Kondurova e Evgeny Ivanchenko.

O balé romântico que buscava aproximar mundo real e mundo imaginário, por sua vez, sacro, contribuiu para a permanência da simbologia do cisne branco como metáfora da elevação espiritual trazendo a presença das bailarinas dançando nas pontas dos pés, com movimentos suaves e simétricos.

Seguindo a estrutura dos contos de fadas, se Odete, o cisne branco, caracteriza-se como Bem, Odile, o cisne negro, é o Mal, correspondendo à luz lunar, seu inverso, a quem se atribui um simbolismo oculto. Como aponta Chevalier, o cisne negro aparece no conto de Andersen *O companheiro de Viagem* como uma virgem enfeitiçada e

sanguinária que precisa ser exorcizada e ao tornar-se branca, vê-se livre da maldição e casa-se com um príncipe.

Odile, personificação do Mal, filha do bruxo, ou sua irmã gêmea, em outras versões, carrega sua simbologia na cor preta, frequentemente compreendida sob o aspecto negativo, associado às trevas, à morte e ao mal.

O preto é cor de luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva. O luto branco tem alguma coisa de messiânico. Indica uma falta provisória. É o luto dos Reis e dos Deuses que vão obrigatoriamente renascer. O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança [...] O preto absorve a luz e não a restitui. Evoca, antes de tudo, o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a angustia, o inconsciente e a Morte. (CHEVALIER. 1993: 740-742)

Odile, na peça de balé, é qualificada como a traidora, incorporando características como inveja e ciúme, que impedem que Odete se una ao príncipe. Ao destruir a união perfeita dos amantes, instaura a tragédia.

Trombetas anunciam a chegada de um novo conviva – é o mágico Rotbart, cujas roupas representam um cisne negro, e sua filha, Odile, a quem ele faz tomar a aparência de Odete. Sigfried, iludido pela semelhança, corteja Odile, com quem dança [...] Ao final da dança o príncipe participa que escolheu para esposa a filha do Cavaleiro do Cisne Negro. (*O lago dos cisnes*, 1987: 486).

Odile é interpretada na dança como o cisne maligno que seduz o príncipe tendo com ele maior aproximação corporal, através de movimentos horizontais, que remetem ao caráter meramente terreno.



Figura 5 e Figura 6: *O Lago dos Cisnes*. Versão de Yelena Pankova. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2006. Solistas Ana Botafogo e Hélio Bejani

Por este viés de análise, pode-se afirmar que a concepção do Bem e do Mal é claramente apresentada no balé através da simbologia das cores do cisne, reforçando o caráter maligno da antagonista e o caráter luminoso da heroína, e instaurando a moral da

justiça através do ato do sacrifício que mantém a imagem mística da morte e do renascimento, concluindo com a vitória do Bem sobre o Mal, corroborando a permanência da estrutura “fadesca”.

Sendo o Bem e o Mal, valores definidos por uma sociedade e determinados pela cultura, inseridos num dado período histórico, observa-se uma nova direção de sua concepção no filme *Cisne Negro*, em 2010, problematizando a imagística dual e se aproximando da simbologia hermafrodita do cisne, não divisível em si mesmo.

3.2 A IMAGÍSTICA DOS CISNES EM SUAS DUAS VERSÕES: PRETO E BRANCO EM *CISNE NEGRO*

Cisne Negro (2010), considerado um drama psicológico construído pelo diretor Darren Aronofsky, traz como protagonista uma bailarina perfeccionista chamada Nina. A sua meta é tornar-se perfeita. “Quero ser perfeita”, diz ela em dado momento do filme, mas a perfeição não é somente em forma de técnica, disciplina, dedicação e treinamento, segundo o diretor da companhia, Thomas Leroy, que procura uma bailarina capaz para incorporar o cisne branco e preto na reestrela de *O lago dos cisnes*: “Nina, ouça, francamente, não me importo com sua técnica”, diz Leroy.

A frágil e vulnerável personagem Nina, possuidora apenas das características do cisne branco, inicia a busca pela incorporação ou descoberta de atributos próprios do cisne negro, que representa seu oposto, no intuito de conseguir o papel desejado e alcançar a excelência artística. Para tanto, a técnica, a dedicação e o esforço não são suficientes para a produção da arte. Exigi-se a presença da subjetividade do sujeito: “Tanta disciplina para quê? [...] Perfeição não significa apenas controle, mas também se soltar. Surpreender a si mesmo e à plateia. Transcender!”.

O filme distancia-se da perspectiva da busca da realização espiritual no encontro do príncipe e da princesa em amor, motivo central dos contos de fadas, e presente na peça de balé. Embora haja o interesse amoroso de Nina pelo diretor Thomas Leroy, o motivo central se configura no processo metamórfico da personagem principal. Ao romper com a busca da realização espiritual entre os amantes, presente no conto de fadas, o filme traz uma nova proposta de encontro, não mais entre duas personagens, mas na integração de aspectos considerados opostos de um mesmo sujeito figurados pelo cisne negro e o cisne branco.

O conflito instaurado no filme corresponde à busca de Nina pela incorporação ou pela descoberta de potenciais que a auxiliem na realização do seu desejo. Não evidenciando claramente o herói e o antagonista que se apresentam confundidos, o filme problematiza a concepção binária, maniqueísta e moralista do Bem *versus* o Mal, ao mesclar em um mesmo sujeito ambos os aspectos.

Observa-se claramente nas seguintes imagens a presença do cisne negro e do cisne branco como características conflitantes de uma mesma pessoa:

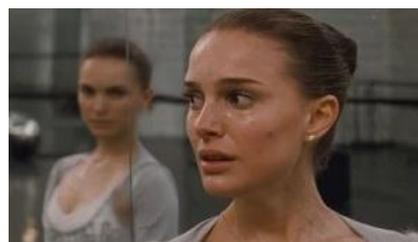
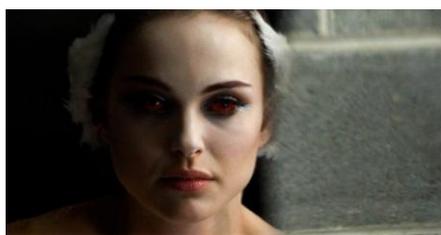


Figura 7 e Figura 8: Cenas do filme *Cisne Negro*. 2010: /01h19min. /01h19min. Surtos psicóticos.

Portanto, o filme *Cisne Negro* ao traduzir a peça de balé problematiza a concepção binária do cisne e suas relações morais entre o Bem e o Mal, propondo uma nova leitura da metamorfose. Para observar o movimento da *différance* proposto pela tradução intersemiótica através das representações contidas na imagística e nas cores do cisne, recortaram-se cenas do filme *Cisne Negro* que foram analisadas, posteriormente, nos seguintes tópicos: O título e a Primeira Cena, O Cisne Branco, O Cisne Negro e A Metamorfose.

3.2.1 O Título e a Primeira Cena

O filme tem início com o prólogo da história de *O lago dos Cisnes*, concentrando-se no momento em que o bruxo Rothbart lança a maldição sobre Odete, transformando-a em cisne e condenando-a a viver de dia em forma animal e a retomar a forma humana, à noite. A cena, além de corresponder aos rastros da anterioridade, numa relação intertextual, aponta para uma inversão na perspectiva da maldição já presente no título: *Cisne Negro* que aparece na tela em branco, sobre fundo preto, apontando para o caráter luminoso do cisne negro e problematizando a concepção do Mal a ele associado. Ao inseri-lo no título, apresenta-o como protagonista, evidenciando, de início, sua posição central.

O filme sugere uma inversão de valores que pode ser analisada como a proposta da problematização da concepção maniqueísta do Mal, propondo uma valorização da metamorfose. Alterando as posições de *O lago dos cisnes*, em que a princesa está em busca do retorno à forma humana, Nina está em busca da metamorfose e esta, por sua vez, se configura como um potencial a ser alcançado.

Nina move-se impulsionada pelo desejo a favor da metamorfose, metáfora da aquisição de inúmeras qualidades como a liberdade, a autonomia, libertação, a criatividade dentre outras. Neste momento, observa-se que o filme se aproxima do conto *O véu roubado* (1826) de Musäus, pois a metamorfose é caracterizada como valor positivo. No entanto, se em *O véu roubado*, Calliste perde o potencial metamórfico, no filme, Nina está em sua busca.

Por esta ótica, observa-se que a cor preta no filme também sugere aspectos associado a um simbolismo inverso, de força fecunda, símbolo da transformação e da regeneração.

Mas o mundo ctônico, o subterrâneo da realidade aparente, é também o centro da terra, onde se efetua a regeneração do mundo diurno. *Cor de luto no Ocidente, o preto é originalmente o símbolo da fecundidade tanto no Egito Antigo como na África do Norte: a cor da terra fértil e das nuvens inchadas de chuvas* (SERH,96). Se é preto como as águas profundas, é também porque contém o capital da vida latente. (CHEVALIER. 1993: 741)

A perspectiva do filme relaciona a cor preta também ao aspecto positivo, afastando-se do caráter apenas destruidor presente na peça, pois a destruição presente no filme é mensageira de uma boa nova. O preto é nesta abordagem a cor que simboliza a

força vital. Proporcionando a experiência da transcendência, o cisne negro é o antagonista e o auxiliador que, ao transformar Nina, lhe possibilita não somente a experiência da liberdade, mas de vida renovada:

As cores de A Morte, Arcano 13 do tarô, são significativas. Essa morte iniciatória, prelúdio de um verdadeiro nascimento, ceifa a paisagem da realidade aparente – paisagem das ilusões perecíveis. [...] o instrumento da morte representa a força vital, e sua vítima, o nada; ceifando a vida ilusória, o Arcano 13 prepara o acesso à vida real. O simbolismo do número confirma aqui o da cor; 13, que sucede a 12, número do ciclo terminado, introduz uma nova partida, fomenta a renovação. (CHEVALIER. 1993: 741)

Instaurador do processo metamórfico, o cisne negro configura-se como o pivô da realização profissional e pessoal de Nina, integrando sua própria identidade. Por conseguinte, o cisne negro tornando-se título do filme caracteriza-se como símbolo da desconstrução da visão dualista e moralista do Bem *versus* Mal, problematizando-a e concebendo a transformação como processo benéfico, produtor, criador e fecundo.

3.2.2 O Cisne Branco

A imagística do cisne branco no filme configura uma perspectiva ampla, pois ele não é visto somente com aspectos virtuosos e absolutos. A imagem do cisne branco é incompleta, desequilibrada, carente de um contraponto, pois não simboliza somente a pureza, a doçura e a resignação, mas também aspectos considerados negativos, tais como a fragilidade, o medo, a insegurança e a rigidez. O conceito de Bem não consegue abarcar a complexidade da imagem do cisne branco apresentado no filme. Vai além do seu limiar, pairando entre uma concepção positiva, ou negativa, apresentado constantemente como elemento que dificulta a busca pela excelência artística. Embora tenha 28 anos e seja bailarina de uma grande companhia de dança, dotada de atributos como responsabilidade e seriedade, Nina é apresentada sob o aspecto infantilizado. Analisando seu nome, é possível relacioná-lo como um recorte do substantivo *menina* na língua portuguesa ou o termo criança (*niña*) em espanhol, reforçando sua representação infantil. Ademais, ela é chamada pela mãe de *doce garotinha*. Seu aspecto infantil não se reflete apenas no nome, mas também no seu comportamento, nos objetos e nos ambientes que a cercam, e, sobretudo na relação entre mãe e filha. Recortamos três cenas que ilustram a descrição e que serão seguidas de análise por este viés interpretativo.

➤ **O Quarto de Nina**

A cena apresenta o quarto de Nina caracterizado como ambiente infantil, nas cores rosa e branco, símbolos de pureza, inocência, fragilidade e ternura, próprios da criança. A decoração faz referência aos contos de fadas modernos evocando um mundo encantado, e a presença dos ursos, coelhos de pelúcia e bonecas por todo o quarto reforça a evocação do mundo infantil.

No entanto, a presença de uma penugem do cisne negro, riscos pretos sobre a colcha, borboletas na parede e a imagem do coelho indicam, de forma sutil, aspectos diversos. A borboleta como símbolo da liberdade e da metamorfose, a cor preta representando o processo transformador e a presença do coelho, associada à vida se refazendo através da morte, podem estar associados à dinâmica metamórfica de Nina.

➤ **A Imagem da mãe**

A relação entre mãe e filha é de dependência mútua e intensa. As cenas do filme sugerem que a mãe de Nina, Erica, é frustrada por ter abdicado da profissão de bailarina, quando engravidou. Pode-se afirmar que este seja um dos motivos que a tornaram superprotetora com relação à filha. O estímulo da mãe pode sugerir, neste caso, uma relação especular, visando à realização do desejo que ela não pôde concretizar. No entanto, simultaneamente, pode-se observar em algumas cenas o desejo contrário, sugerindo o interesse da mãe em manter o controle.

- Espero que você não cometa o mesmo erro que eu.
- Obrigada.
- Não é isso. Me referia à minha carreira.
- Que carreira?
- Aquela que abdiquei para tê-la. (*Cisne Negro*, 2010: 55.48.min. a 56.48 min.).

Você não precisa mentir, não o convencerá de qualquer forma. Quando fica mais velha começa a sentir essa pressão ridícula. Deus sabe que entendo. (*Cisne Negro*, 2010: 17.41.min. a 19.03 min.).

As atitudes de Nina podem indicar, por sua vez, uma posição submissa, pois apenas escuta a mãe, nunca lhe respondendo, incorporando aspectos de uma criança obediente. Demanda, ou por outro viés, alimenta a superproteção materna, ao permitir e desejar sua presença, seus cuidados, numa atitude de menina carente e frágil.

Erica retira os brincos de Nina, corta e cuida de suas unhas, agindo de maneira a mantê-la criança.

Observa-se que Erica se configura numa personagem que justifica e incentiva o caráter infantil em Nina, formando seu perfil *cisne branco* e alimentando-o. Nina por sua vez, incorpora este papel, representando uma personagem dependente, frágil, tímida, medrosa e submissa. Durante o filme, observam-se tais características apresentadas nesta cena demonstradas com frequência nos choros e nas sucessivas falas. “Me desculpe”, submissa não apenas frente à mãe, mas às colegas de trabalho e ao diretor da companhia de balé.

➤ **A Dança de Nina**

Nina dança perfeitamente o cisne branco, pois condensa em si as suas características: a frieza, a fragilidade, a doçura, o controle e a rigidez. Os movimentos suaves, leves combinados à expressão de dor, tristeza, doçura e ingenuidade são representadas de forma intensa, pois ela as vive.

No entanto, a dança do cisne negro exige uma postura inversa, representando para Nina um grande desafio. Requer descontrole, sedução e naturalidade. Também na dança Nina é caracterizada pelo cisne branco incorporando aspectos como a covardia, o medo e a insegurança, traços também observados pelo tom da voz sempre baixa, pelos olhos que desviam, pela cabeça baixa, consignando resignação.

Nina se desequilibra no momento em que Lily, sua rival, adentra o salão, talvez como resultado da insegurança diante da incapacidade de dançar o cisne oposto, ou até mesmo como indício da manifestação do cisne negro dentro de si, pois o equilíbrio a impede de transgredir. O rápido desequilíbrio poderia representar o começo da experiência metamórfica, portanto. Não obstante, é a presença de Lily neste exato momento que reúne todos os aspectos do cisne negro, representando-o e sendo alvo do desejo de Nina. Lily transgride no momento em que entra no salão atrasada, demonstrando liberdade, descomedimento e sedução, aparentes na personagem. A tatuagem de asas pretas de cisnes em suas costas apenas confirma sua postura transgressora que é admirada pelo diretor e invejada por Nina, configurando também uma relação intertextual que reforça a presença do cisne negro.

3.2.3 O cisne negro

A imagística do cisne negro não abrange aspectos meramente negativos do antagonista que destrói a heroína, mas um conjunto de aspectos necessários à obtenção da liberdade, da autonomia e da confiança, aspectos que se configuram como fundamentais no processo da passagem da criança para a mulher. Por essa razão, o cisne negro incorpora características como o erotismo, a violência, a agressão e, sobretudo a transgressão.

No filme, o cisne negro inicialmente é representado pela personagem Lily, que porta as características que Nina deseja e inveja, e que a ameaçam. A presença de Lily como cisne negro é posteriormente transformada, revelando seu caráter meramente projetivo e apresentando-o como outro eu dentro de Nina. Esse outro lado, que podemos pensar como o do cisne hermafrodito, com seu aspecto feminino e lunar, pode revelar que, embora presente constantemente, foi rejeitado por Nina. O cisne negro inicialmente se apresenta como Lily induzindo a mudança de comportamento de Nina e em outro momento se revela como se já introjetado e latente à espera do momento exato para brotar do seu corpo: o cisne negro manifesta-se, portanto, nas duas personagens. Seguem seis cenas: as três primeiras trazem a presença do cisne negro em Lily, e as três últimas em Nina.

➤ A dança de Lily

Na presente cena, o filme apresenta Lily como a personagem de postura inversa à de Nina, com movimentos imprecisos e espontâneos, totalmente naturais. A espontaneidade, típica da potência criativa, torna-a bela pela simplicidade e sinceridade no agir.

Os cabelos tanto podem sugerir a sedução feminina, como a presença da força e da virilidade. Segundo Chevalier, os cabelos soltos refletem uma postura transgressora. “Os cabelos soltos [...] parecem tratar de uma renúncia às limitações e às convenções do destino individual, da vida comum, da ordem social”. (CHEVALIER, 1993: 218). O, riso também visto como caráter que transgride a ordem comum, confere a Lily leveza, pois ela não exige de si mesma perfeição. No momento em que erra o movimento, encara o erro livremente e se diverte sem culpa, rigidez ou medo.

➤ **Lily e a transgressão**

O aspecto transgressor apresenta-se novamente no ato de fumar em local proibido, mas desta vez, o cisne negro não é apenas contemplado por Nina, havendo certa aproximação. Numa tentativa de se apropriar das características do cisne negro, Nina, sempre obediente às convenções sociais, quebra a barreira do comedimento ao aceitar o cigarro oferecido por Lily. A fumaça do cigarro de Lily ao adentrar o corpo de Nina é a imagem da apropriação do outro, inclusive da sensualidade. Na mesma linha simbólica, pode-se interpretar que Nina rouba alguns objetos de uma famosa bailarina que é afastada do seu cargo, no intuito de se apropriar de seus potenciais artísticos. Objetos como batom, perfume, cigarro, lixa de unha e brincos simbolizam a sedução, a autenticidade, a liberdade e a transgressão, na condição de elementos que penetram aplicados à pele, ou apenas moldam partes do corpo, como a lixa.

A personagem Lily também é dotada de malícia, apresentando características como a cautela e a desconfiança, não possuindo uma visão ingênua da vida. “*Ei Nina ele é um escroto, não é amigável nem cordial*” (*Cisne Negro*, 2010).

➤ **Lily e a Sedução**

Lily se posta como mulher sedutora, mantendo-se sempre na posição superior, não perdendo o controle, sem se envergonhar ou mostrar-se frágil. No momento em que é interpelada pelo homem, que tenta seduzi-la, Lily inverte o jogo da sedução retomando o controle e o constrangendo. A postura forte e firme diante das dificuldades e das interpelações sexuais masculinas é característica da sua personalidade, aspectos que estão ausentes em Nina. Observa-se, no filme, que Nina é seduzida pelo diretor e se entrega, sem exercer domínio ou controle, ou demonstrar firmeza, impondo seus desejos e vontades. Em outra cena, no metrô, um idoso faz gestos obscenos para Nina, que não reage, limitando-se a se sentir ofendida.

Lily representa além da sedução, da transgressão e da criatividade, a força e a imposição de sua vontade. Sempre aparece com vestes pretas, em ambientes sombrios reforçando a presença transformadora do cisne negro, não obstante o efeito sonoro de fundo de uma gargalhada em tom agudo, misturada com sons sensuais, numa das cenas em que o cisne negro atua.

➤ **O cisne negro em Nina**

O cisne negro em Nina aparece com potência dos processos metamórficos, em cenas que serão analisadas posteriormente. No entanto, se encontra presente camufladamente nas suas tentativas de tornar-se mulher. Gradativamente, Nina traça um percurso da busca pelo cisne negro interno, de suas potencialidades escondidas, fazendo-o brotar a cada vez que as costas coçam, as unhas penetram e arrancam a pele que precisa ser renovada; a cada ato e a cada fala que a impulsiona a enfrentar os desafios, a questionar as ideias que lhe são impostas, a reagir contra tudo que a impede de se tornar quem deseja.

➤ **A redescoberta da sexualidade**

Nina redescobre o próprio corpo adormecido. Desta forma, constata que não é mais uma criança, mas uma mulher que possui libido e desejos sexuais e para tanto necessita de privacidade. A presença da mãe superprotetora configura-se, portanto, como um incômodo e faz com que Nina a enfrente de modo suave, porém com intensidade maior, pois para se transformar necessita não somente delimitar seu espaço, mas também romper com uma relação de dependência e submissão à figura materna. O ato sexual, que pressupõe entrega, marca a decisão de Nina de ruptura com a rigidez e a relação de extremo pudor. Os movimentos ondulatórios aparecem como símbolo do mergulho para um nível mais profundo do Eu.

➤ **A Incorporação do Cisne Negro**

Em uma das cenas, Nina aparece rindo espontaneamente, transgredindo e exercendo a liberdade e a autenticidade, ao se permitir sair, festejar e namorar, desafiando e impondo limites ao controle materno, delimitando seu espaço privado. Nina incorpora a força e a agressão do cisne negro e se permite viver a sexualidade.

É neste momento que a narrativa fílmica apresenta a projeção de Nina, em uma série de alucinações. O espectador se depara, então, com a presença ilusória de Lily que se configura no outro eu de Nina.

Lily, o cisne negro, reflete o aspecto feminino ou lunar de Nina que, na condição de cisne branco, possui aspecto masculino e solar. Observa-se a presença rica em simbologia do espelho, refletindo a relação de união entre ambas as polaridades de Nina. Sendo o espelho ao mesmo tempo instrumento de revelação da verdade e reflexo invertido que propicia a ilusão, contêm as duas presenças, a do preto e a do branco, ou seja, a luz e a sombra. No entanto, o espelho possui a forma de um poliedro, aproximando-se da forma de um octógono estelar. A presença do círculo, símbolo do céu, além dos quadrados, como referência simbólica da terra, expressa a união indissolúvel entre espírito e matéria. “Símbolo solar pelo formato – é reflexo da inteligência celeste, mas também é um símbolo lunar, pois a lua também reflete a luz do sol como um espelho.” (CHEVALIER, 1993).

Portanto, o espelho reforça a relação de integração que ocorre entre o cisne negro e o cisne branco através da metáfora do ato amoroso. Observa-se que o cisne negro adentra o cisne branco, fazendo emergir a imagem introjetada. A transformação das coxas de Nina em penas do pássaro negro, as asas negras que se movimentam nas costas de Lily, e a imagem do seu próprio rosto são elementos que reforçam o amálgama.

➤ **Desfazendo a relação especular entre mãe e filha**

No início do processo metamórfico, o filme apresenta a junção dos cisnes não apenas refletida no comportamento agressivo de Nina, que se sobrepõe à postura submissa que exercia, mas na própria imagem da metamorfose, revelando que a irritação da pele nos ombros é o anúncio do brotamento das asas negras, símbolo da liberdade. O corpo de Nina deixa de ser apenas vítima de destruição e experimenta a regeneração da vida pela morte.

Nina enfrenta a figura materna superando sua criança frágil, insegura e dependente. Sua voz sempre baixa, suave e reprimida se propaga e aumenta de tom, movida pela força e pela vontade, assumindo sua potência.

O instante em que Erica afirma que o papel de maior destaque a está destruindo, configura a passagem da criança, que exigia sua proteção, para a mulher, que descarta seus cuidados, fazendo-a desfazer a relação especular. “O que aconteceu com a minha doce garotinha?” Nina responde: “Ela se foi”. (*Cisne Negro*, 2010)

A relação especular é reafirmada pela presença de espelhos existentes entre as duas personagens. Nina assume sua identidade, diferenciando-se da figura materna: “Eu não posso? Eu sou a rainha dos cisnes algo que você nunca conseguiu ser”. (*Cisne Negro*, 2010).

A postura assumida da firmeza e da coragem em relação ao elemento mais próximo e familiar, que é a mãe, se expande para o diretor, quando a bailarina o questiona, impondo-se e assumindo a sua posição na peça. Seu olhar reflete segurança, e a voz, embora doce, é firme, indicando a transformação da criança. A atitude agrada o diretor, como o elemento auxiliador, na medida em que a estimula no processo metamórfico. “A única pessoa que está no seu caminho é você, deixe ir, solte-se”. (*Cisne Negro*, 2010).

3.2.4 A Metamorfose

Nina inicia o desafio de incorporar os potenciais do cisne negro projetando-os em Lily que, em algumas cenas, confunde-se com seu próprio rosto. Todavia, o encontro e a relação entre ambas se estreita de tal forma que a projeção não comporta Lily e se apresenta em outras personagens, levando-a a perceber que se trata de seu outro eu. As cenas que apresentam o surto psicótico de Nina trazem a imagem do cisne negro indo ao encontro do cisne branco com toda potência, não mais se contentando em manter-se reprimido, desejando se mostrar, integrando e equilibrando os aspectos lunar e solar do cisne. Nina se nutre por um misto de desejo de incorporação do cisne negro e de rejeição, por temê-lo. Ele não mais entra ou se introjeta. Brota de si mesma. Dessa forma, Nina assume a metamorfose, deixando morrer um velho eu e transformando-se em um novo, que por sua vez é integrado pelas potências do cisne branco e do cisne negro.

Segue análise de três cenas do processo de metamorfose.

➤ Encontro e Transformação

Embora dotada das características do cisne negro, Nina se vê incapaz de equilibrar as duas polaridades em choque, fato que causa seu desequilíbrio e a queda do cisne branco, refletindo a dificuldade da personagem de lidar com os diferentes aspectos de si própria. No camarim, a luta entre as duas polaridades se faz representar, com força

e violência. A fragilidade e a insegurança que tentam se firmar são combatidas pela presença ilusória de Lily. O cisne negro novamente a estimula a manter-se firme em seus objetivos e não fracassar, nem esmorecer. A quebra do espelho traduz o processo de transformação e de ruptura com o passado para dar lugar ao novo. Quando o espelho perfura Lily, o espectador se dá conta de que perfura Nina, simultaneamente, fazendo com que ela seja invadida pela fraqueza e pelo desespero. Porém já integrada e equilibrada, a protagonista regula a emoção balanceando ambos os aspectos.

➤ **A dança do Cisne Negro**

Nina, potencializada pelos aspectos que caracterizam o cisne negro, dança-o explorando todas as características ausentes no início do filme. Seus movimentos são sedutores, criativos, autônomos, seguros e independentes.

A personagem sente o cisne negro não mais brotar, mas preenchendo plenamente o corpo, completando a metamorfose e fazendo finalmente despontarem as asas. Ao dançar, Nina se transforma em um pássaro, num desfecho da transformação. Os braços descendo como asas negras refletem-se na sombra e a presença da luz que faz resplandecer seu corpo humano constroem os aspectos lunar e solar integrados.

Nina, como cisne negro, seduz o diretor, objeto de seu desejo amoroso, e beija-o, exercendo a posição de controle e deixando-o desorientado. No entanto, enceta o roubo do amor do príncipe pelo cisne negro e a trágica solução encontrada pelo cisne branco. A leitura do balé feita pelo filme se associa a uma das versões de *O lago dos Cisnes* em que apenas Odete morre, traída pelo cisne negro e pelo príncipe, encontrando na morte alívio de sua dor.

➤ **Morte e Transformação**

Ao perceber que se feriu, a relação intertextual entre filme e balé se aprofunda, pois a imagem de Odile que causa a tragédia e destrói a vida de Odete se confirma. No entanto, por esta perspectiva de análise, o filme não traz o cisne negro como causador da tragédia nem da destruição. Na tela, surge como elemento de renovação e transformação, coberto de aspectos positivos, que auxiliam na realização do sonho da protagonista.

A presença do sangue no ventre de Nina sugere a presença da vida, unindo-se à imagem do sol que nasce ao fundo. A mancha vermelha cresce no formato do sol, remetendo à força vital. O vermelho diurno que se vê no ventre de Nina não é característico da morte, mas do renascimento. Tal como em *O lago dos cisnes*, caracteriza-se pela passagem ritualística da morte para uma nova forma de vida. Ao fim do processo metamórfico, nasce um novo ser que, por sua vez, é triunfante e vitorioso, pois o vermelho diurno, “encarna o ardor e a beleza, a força impulsiva e generosa, o Eros livre e triunfante. Encarna também as virtudes guerreiras [...] se convertendo em sinônimo de juventude, de santidade, de riqueza e de amor [...] cor da união [...], da vida e também da imortalidade.” (CHEVALIER. 1906: 889-890)

A antiga Nina morre e renasce sob a forma integrada unindo seus aspectos lunares e solares pela imagística dos cisnes e de suas versões. Portanto, o cisne negro visto como aspecto que propicia a transformação e a produção de uma nova vida, fecundando-a pelo ato de amor e de morte, se configura em potência de vida, força criativa e construtiva. O cisne negro possui o poder de criar e recriar, capaz de, pelo ato da união dos contrários, levar o cisne branco ao encontro da sua plena realização profissional e pessoal. “Eu fui perfeita” (*Cisne Negro*, 2010).

3.3 A TRADUÇÃO COMO TRANSFORMAÇÃO

Ao realizar uma nova leitura da peça de balé *O lago dos cisnes*, o filme *Cisne Negro* reconstrói o texto de partida num ato de suplementação que não se configura apenas na linguagem visual, mas na nova interpretação proposta. Ao trazer elementos e problemáticas não existentes na obra anterior, a tradução intersemiótica contribui para a sobrevida do balé.

Tchaikovsky é apresentado ao público do século XXI sob uma nova perspectiva, despertando nos espectadores um provável interesse pelo balé. O clássico é oferecido a um público maior e menos elitizado do que as plateias que vão ao teatro para os espetáculos de dança clássica. O infindável processo de suplementação se faz presente no filme com a inserção de traços característicos do contexto sociocultural do século XXI, trazendo outras problemáticas mais próximas da realidade vivida por seus espectadores, extrapolando a concepção binária do cisne, e questionando conceitos morais maniqueístas do Bem e do Mal.

A tradução, entendida pela ótica pós-estruturalista, refuta os conceitos de perda, fidelidade e equivalência e é entendida como processo de transformação da anterioridade, configurando-se como suplemento que enriquece e produz novas significâncias. Desta forma, pode-se observar que a tradução do filme discute criticamente as concepções do cisne presentes na obra de partida. A proposta de problematizar o binarismo do cisne corresponde à nova percepção do sujeito na contemporaneidade entendido não mais como unificado, mas fragmentado.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL: 2006: 7)

Portanto, o sujeito contemporâneo encontra-se desestabilizado e múltiplo, composto não de uma única, mas de várias identidades que, segundo Hall, são algumas vezes contraditórias e conflitantes, tornando-se “uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2006: 13).

A imagística do filme suscita reflexões sobre o constante processo metamórfico para além das dicotomias, diante da pluralidade do sujeito. Nietzsche em *Além do bem e do mal* aponta para o caráter simplório desta polaridade, assinalando a possível identidade do Bem com o Mal, problematizando-os.

Entretanto, deve-se duvidar, imediatamente, da existência de antinomias; depois dever-se-ia perguntar se as valorações e as oposições de valores usuais às quais os metafísicos apuseram seu sinete, não são apenas valorações superficiais, perspectivas momentâneas, tomadas a partir de um ângulo determinado, perspectivas de feixe, no faizão dos pintores. Qualquer que seja o valor que concedamos ao verdadeiro, à veracidade, ao desinteresse, poderia acontecer que nos víssemos obrigados a atribuir à aparência, à vontade da ilusão, ao egoísmo e à cobiça, um valor superior e mais essencial à vida; poder-se-ia chegar a supor inclusive que as coisas boas têm um valor pela forma insidiosa em que estão emaranhadas e talvez até cheguem a ser idênticas em essência às coisas más que parecem suas contrárias. (NIETZSCHE. 2007:20)

Como observado na análise, cisne negro e cisne branco se interpõem dentro do sujeito Nina, com seus aspectos positivos e negativos. A visão da fragmentação pode ainda ser observada no espelho poliédrico que reflete múltiplas imagens fragmentadas

de Nina e Lily que, neste momento, apresenta-se como uma projeção de suas próprias características.

O filme, ao preservar os rastros da anterioridade e, simultaneamente, propor uma nova concepção da imagística do cisne, aponta para um caráter do cisne negro potencializado que corrobora tanto a perspectiva dos arquétipos junguianos quanto as perspectivas dos Estudos da Tradução.

3.3.1 O cisne negro e o arquétipo da sombra

O filme, como tradução da peça de balé e do conto de fadas, visto sob a perspectiva junguiana aplicada, traz a presença de arquétipos-rastros da anterioridade, isto é, de imagens primordiais presentes no inconsciente do indivíduo, e que não se manifestam como resultado das experiências humanas, mas se dão hereditariamente, no plano do inconsciente coletivo.

Desta forma, o herói ou a heroína nos contos de fadas se deparam com conflitos e necessitam passar por uma série de obstáculos para alcançar o objeto desejado. Entre o herói e o objetivo, é comum surgir a presença do antagonista e dos elementos mágicos que os auxiliam a realizar as árduas tarefas. Se nos distanciarmos da concepção moralista que molda tais narrativas, a partir de Charles Perrault, e nos aproximarmos da tradição oral, o Mal se traduz nos desafios e nas provações do herói.

A sombra é a personificação de certos aspectos inconscientes da personalidade que poderiam ser acrescentados ao complexo do ego, mas que, por várias razões não o são. Poderíamos dizer, então, que a sombra é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego. (FRANZ, 1985:11)

No entanto, ao conceber a sombra como tudo o que não é conhecido pelo consciente, Jung percebe que se trata do material ainda não percebido pelo sujeito e que necessita do Outro para expor este conteúdo, que não é necessariamente reprimido, mas apenas oculto.

Sob essa perspectiva, observa-se que o cisne negro caracteriza-se pela sombra de Nina, pois contém os aspectos que ela busca, e que estão presentes e ocultos no seu inconsciente, embora inicialmente desconhecidos. Se, segundo Franz, os conteúdos da sombra aparecem somente com o auxílio de um agente externo, este pode ser interpretado como a personagem Lily, que, contendo os aspectos almejados por Nina, é

escolhida pelo seu inconsciente para ser a personificação da sua própria sombra, interagindo e se revelando a ela.

A presença da sombra se revela nos ambientes em que o cisne negro se revela. Tal é o caso na imagem da dança final em que Nina se metamorfoseia, com seu corpo surgindo na luz e sua sombra atrás, refletindo o cisne negro:



Figura 9: Cena do filme *Cisne Negro*. 2010:1. 36.40min. A dança final.

A sombra de Nina pode ser vista tanto pelo viés da repressão de seus componentes instintivos, sexuais ou agressivos, quanto no desconhecimento de potencialidades tais como a criatividade, a autonomia e a transgressão.

É importante não atribuir à sombra apenas qualidades negativas. Uma vez que a avaliação de determinadas qualidades procede de um ponto de vista subjetivo, podem certos traços característicos e peculiaridades ser julgados num sistema familiar ou social como impróprios e condenáveis, mas que num outro contexto são considerados desejáveis e dignos de incentivo [...] tais como os talentos artísticos. (ROTH. 2011: 88)

No seio familiar, Nina é estimulada a manter um comportamento cordial, infantil, dependente, obediente, doce e ingênuo. Esta atitude é considerada apropriada para Erica, e Nina também a acolhe, pois inicialmente vê que pode lhe proporcionar benefícios, tais como carinho, cuidado e amizade. No entanto, o contexto se modifica na companhia de balé com a proposta que surge de interpretar os dois cisnes. Nesse momento, o sistema social do ambiente de trabalho exige de Nina uma postura contrária, e características antes vistas como negativas são valorizadas e estimuladas.

A sombra de Nina está em posição de grande valor, abrangendo aptidões valiosas e, ao incorporá-la, grandes potencialidades artísticas se revelam.

Se antes se admitia que a sombra humana era a origem de todos os males, de agora em diante é possível, mediante acurada observação, descobrir que o indivíduo inconsciente, ou seja, a sombra, não é constituída apenas de

tendências moralmente repreensíveis, mas apresenta certo número de boas qualidades: instintos normais, reações adequadas, impulsos criadores e outros. (JUNG, 2011: 423)

Ao incorporar sua sombra, Nina se integra e alcança êxito na apresentação final, o que poderia configurar, na psicologia analítica, um processo de individuação, isto é, de “realização do si-mesmo ou tornar-se si mesmo” (JUNG, 2011). Nesta perspectiva, a morte de Nina e a imagem simbólica do renascimento são vistos como processo integrador da sombra e da *persona*, alcançando o ponto máximo do *Self* (Eu) simbolizado no filme como o estado de perfeição: “Eu fui perfeita” (*Cisne Negro*, 2010).

3.3.2 O cisne negro e a tradução

A imagística dos cisnes nas duas obras pode metaforizar o reflexo das mudanças nas concepções da tradução. Por este viés interpretativo, o cisne negro na peça de balé é a imagem da traição, constituindo o mau presságio, aquele rouba a possibilidade da união perfeita dos amantes. Sendo invejoso e ciumento, o cisne negro impõe a perda ao cisne branco ao tomar seu posto, anulando-o. No entanto, não consegue conquistar o verdadeiro amor do príncipe, o que o caracteriza como imperfeito e impotente.

A imagem do cisne negro do balé pode metaforizar a concepção estruturalista dos Estudos da Tradução que entende a prática tradutória como processo que resulta em perda, e é imperfeita, já que incapaz de construir a equivalência. É ainda traidora, por não ser fiel à obra “original”. A visão polarizada da hierarquia do cisne branco sobre o cisne negro pode metaforizar a obra original, pura, verdadeira, sagrada, perfeita, constituindo a tradução sua corrupção, dessacralização e cópia imperfeita. Esta percepção é ainda reforçada pela versão em que Odile, o cisne negro, aparece como irmã gêmea de Odete. A relação do assemelhar-se remete à visão platônica da cópia, que deseja ser o ser aurático e inatingível da origem, relegada, porém, a se configurar como deturpadora. No entanto, na posição de tradução intersemiótica, o filme *Cisne Negro* transforma a obra de partida, inserindo-a não em posição de débito, ou de desejo de cópia, mas assumindo seu caráter de suplemento, acrescentando uma nova concepção do cisne negro.

No filme, o cisne negro contém todas as potencialidades que proporcionam a Nina a realização pessoal e profissional: sedutor, autônomo, criativo e transgressor. A cor preta como símbolo transformador, regenerador e fecundo reforça as características

do cisne negro, alvo de desejo do cisne branco, com quem tem uma relação simultânea de amor e de rivalidade. Ao delegar ao cisne negro a potência transformadora e criativa, e único ser capaz de conduzir o cisne branco ao caminho da autorrealização, o filme rompe com a posição hierarquizante e binária, propondo a integração.

Portanto, o filme-tradução visto sob o ponto de vista do pensamento pós-estruturalista, reflete o potencial transformador da tradução, que assume seu papel de simulacro resultante de um processo de simbiose, em relação ao texto anterior. Assim pensando, tal qual o cisne negro em relação ao cisne branco, a tradução suplementa o texto de partida, colaborando para a sua sobrevivência, fazendo-o alcançar públicos diversificados. A transformação operada pelo cisne negro também é aquela da tradução, não mais dessacralizadora, dado que se desfizeram as hierarquias.

A simbologia do cisne como animal hermafrodito, possuidor de características femininas, representadas pelo sol, e masculinas, representadas pela lua, é interpretada por Gaston Bachelard segundo Chevalier como a busca pela fusão entre as duas polaridades do mundo. É a imagem da união do feminino com o masculino que gera uma nova forma de vida ou, em outras palavras, a transformação do texto anterior pela intervenção do tradutor gerando um novo texto, que, embora mantenha o vínculo com a anterioridade, traz as marcas da subjetividade do tradutor, da história e do seu tempo.

A tradução não se configura mais como processo de corrupção do texto, não possui a imagem do cisne negro da lenda, mas se constitui como um potencial capaz de produzir uma nova forma de vida.



Figura 10: Cena do filme *Cisne Negro*. 2010:1. 42.22min. A morte de Nina.

O sangue que cobre o peito de Nina no momento de sua morte por este viés de análise nos remete ao renascimento, já que a cor vermelha informa a presença da vida.

Entendemos a união amorosa que se dá pela morte e que permite uma nova vida como metáfora do ato amoroso do tradutor com o texto anterior. Portanto, por meio da tradução, o filme ressignifica e atualiza o balé clássico não mais em condição de débito, mas em sua permanência e continuidade no tempo, proporcionando sempre novas leituras.

4ª. CENA

O CINEMA COMO TRADUÇÃO

O cinema, como arte que se constrói sobre a reprodução de imagens em movimento, traduz uma dada visão de mundo, representando-a. Teoricamente, tal representação pode ser analisada sob duas vertentes: a concepção platônica da representação e aquela que afirma o potencial do simulacro.

Ambas se baseiam em princípios distintos com respeito à tradução. Pelo viés platônico, a tradução cinematográfica de obras literárias é considerada como arte “menor” e secundária, pois estaria em posição de simulacro, que reproduz um original já existente, sendo, portanto, desprestigiada. A perspectiva, que afirma o simulacro como potencial transformador e produtor de diferenças, proposta por Gilles Deleuze, reverte o platonismo, e está intimamente relacionada às reflexões pós-estruturalistas. Nessa linha de pensamento, a tradução se anuncia como produtora de sentido e o cinema aparece como tradução, um simulacro em potência, ao proporcionar o acesso de uma obra canônica ao público de massa e além da sua permanência no tempo e no espaço.

4.1 A representação da “realidade” pelo viés platônico e a reversão do platonismo

A teoria das Ideias de Platão que divide o mundo entre as essências e as aparências concebe a imagem como cópia da realidade. Roberto Machado em *Deleuze a arte e a filosofia* (2009), afirma que, segundo o filósofo francês, a filosofia de Platão é pautada sobre a dualidade manifesta e a latente. A primeira se caracteriza pela distinção entre essência e aparência, original e cópia, ideia e imagem. No entanto, Deleuze aponta que a dualidade entre mundo aparente e mundo das essências não é a distinção principal estabelecida por Platão, explicitando que esta existe em função de outra fundamental que seria a chamada de latente: a distinção entre as boas cópias e os simulacros.

É exato definir a metafísica pelo platonismo, mas insuficiente definir o platonismo pela distinção essência e aparência. A primeira distinção rigorosa estabelecida por Platão é a de modelo e da cópia; ora, a cópia não é de modo algum uma simples aparência, pois ela mantém, com a Ideia considerada como modelo, uma relação interior espiritual, noológica e ontológica. A segunda distinção, ainda mais profunda, é entre cópia e o fantasma. É claro que Platão só

distingue e até mesmo o modelo e a cópia para obter um critério seletivo entre as cópias e os simulacros, umas sendo fundadas por suas relações com o modelo, os outros, desqualificados porque não suportam nem a prova das cópias, nem a exigência dos modelos. Se, portanto, existe aparência, trata-se de distinguir as esplêndidas aparências apolíneas bem fundadas de outras aparências, malignas e malélicas, insinuantes, que não respeitam nem o fundamento, nem o fundado. É essa vontade platônica de exorcizar o simulacro que acarreta a submissão da diferença. (MACHADO. 2009: 44)

A distinção tem por objetivo produzir um critério de seleção entre a boa cópia, a cópia bem fundada (dotada de semelhança) e a má cópia (a perversão, uma imagem sem semelhança). Ao filtrar e selecionar, a teoria platônica pretende não somente distinguir a “coisa” mesma e suas imagens, como também estabelecer linhagens e hierarquias, distinguindo o que Deleuze chama de pretendentes. A avaliação dos pretendentes a partir de um fundamento seletivo tem por objetivo possibilitar uma participação eletiva, em que o fundamento idêntico e imparticipável é a ideia. Os pretendentes que passarem por sua prova, por sua seleção, passam a ser dotados da qualidade de semelhança com o fundamento.

Longe de significar uma dialética da contradição, a teoria das Ideias configura-se como dialética da rivalidade “uma dialética dos rivais e dos pretendentes” (DELEUZE, 2000: 2), distinguindo o verdadeiro pretendente dos falsos. Seguindo esse pressuposto, a obra de arte é única, dando lastro à verdade e ao unitário. Esta concepção considera que haja uma origem (um fundamento) e uma cópia, que, por sua vez, é falsa, construída sobre um modelo, arquétipo do ideal, a partir do qual todos os diferentes serão julgados.

A teoria das Ideias aparece sob a égide da tríade neoplatônica: o imparticipável, o participado e o participante. O imparticipável pertence a uma instância intocada, não comungando nada além de si mesmo, configurando-se como o mundo das essências na imagem do Uno. O participado é considerado aquilo que é oferecido pelo imparticipável, qualidade própria do Uno. O participante é concebido como aquele que recebe, o justo, o que merece participar. Deleuze ilustra sua reflexão da seguinte forma: “Deve-se, portanto distinguir: a justiça, como fundamento; a qualidade ‘justo’, como objeto da pretensão possuído pelo que funda; os justos como pretendentes que participam desigualmente do objeto.” (DELEUZE apud MACHADO, 2009: 47). É, pois sobre a tríade platônica que se configura o cânone, definindo, inclusive os “eleitos”, isto é, os que têm condição de acessá-lo.

Sob esta perspectiva, o real se configura como cópia do mundo das essências, sendo a arte, cópia da cópia, concebendo todo um conjunto de graus, até chegar aos

simulacros que corresponderiam à degradação final, ou perversão, para usarmos o termo utilizado acima.

O Político distingue em detalhe: o verdadeiro político ou o pretendente bem fundado, depois parentes, auxiliares, escravos, até aos simulacros e contrafações. A maldição pesa sobre estes últimos; eles encarnam a má potência do falso pretendente. (DELEUZE. 2000:3).

Dessa forma, o simulacro não se configura como cópia, pois nega a sua similitude. Afasta-se da qualidade de pretendente, pois não pretende participar. Afirma, portanto, a sua dissimilitude, pondo em questão a própria noção de modelo:

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança, os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as cópias-ícones, de outro os simulacros-fantasmas. A motivação platônica trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda parte. (DELEUZE. 2000:4)

A proposta empreendida por Deleuze de subverter a filosofia da representação implica afirmar os direitos dos simulacros, reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir categorias de original e cópia, pois se no platonismo a ideia é “a coisa”, na subversão ou reversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro. Longe de propor uma inversão de valores, a estratégia antiplatônica de Deleuze redundava na extinção das noções de original *versus* derivado e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos.

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto *o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como cópia. (DELEUZE. 2000:10)

O simulacro, que incorpora a potência do diferente, reverte a concepção monocêntrica da cópia que sufoca a diversidade na busca pela similitude ao “original”. Ao conceber a similitude e a identidade como produtos de uma disparidade de fundo, o simulacro nega o modelo e propõe que a diferença seja analisada nela mesma, e não a partir de uma identidade preliminar.

Desta forma, importa pouco que o sistema seja de grande semelhança externa e pequena diferença interna, ou o contrário, a partir do momento em que a semelhança é produzida sobre a curva da diferença, pequena ou grande, ocupe o centro do sistema assim descentrado. (DELEUZE. 2000:10)

Sob esta perspectiva, desfaz-se a hierarquia entre cópia e original, conclusão de suma importância no âmbito da tradução, pois esta não sendo mais julgada por não assemelhar-se ao original é entendida como produção, que, mantendo o vínculo com a anterioridade é autônoma e autêntica, analisada não a partir da dessemelhança ao modelo, mas a partir da produção de sua diferença.

4.2 A tradução pela perspectiva platônica e a reversão do platonismo

Ambas as perspectivas filosóficas, a platônica e a da reversão do platonismo, trazem concepções específicas sobre a obra de arte e sua tradução. Observa-se que pelo viés platônico do modelo clássico, o cinema constitui uma arte menor por ser qualificada como simulacro, na medida em que não configura o verdadeiro espetáculo, aquele que é único e tem lugar nos espaços especiais dos grandes teatros ou museus. Por esse viés, a obra de arte verdadeira é única, acessível a poucos e detém o caráter aurático.

Walter Benjamin, examinando o papel desempenhado pelos meios de reprodução técnica, conquistados no século XX, desenvolve em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* uma forma de concepção estética inovadora, introduzindo a noção de “aura” caracterizando-a como “atributo inerente aos objetos artísticos tradicionais, cujo valor é estabelecido com base em sua autenticidade e escassez no caráter único de sua aparição, sendo por isso, sacralizados.” (OLIVEIRA. 2004: 31). Reproduzidos em série, por meio de novas tecnologias, certos produtos culturais desconheciam a existência de um “original” e conseqüentemente estariam desprovidos de aura.

O caráter aurático é também conferido à obra de arte como resultado da sua condição de unicidade, que a distancia e a impede de estar em vários lugares, ao mesmo tempo. De tais propriedades, advém a concepção de arte como matéria sagrada, a ser cultuada.

O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de

um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual. (BENJAMIN. 2012:6)

Seguindo este pressuposto, toda reprodução técnica corromperia e dessacralizaria a obra de arte, deslocando-a do seu ambiente sagrado, tornando-a fugaz, repetível e acessível a diversos tipos de espectadores e fruidores. Desta forma, o modelo tradicional corroboraria a rejeição das artes reproduzidas tecnicamente, caso que também se aplica à tradução, particularmente de obras canônicas.

Na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto produzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida – a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. Seu agente mais eficaz é o cinema. (BENJAMIN. 2012: 14)

Com o surgimento de técnicas de reprodução mais sofisticadas – a fotografia e o cinema – e a afluência das massas, os bens culturais, antes limitados a um público burguês e aristocrático, passaram a ser oferecidos à recepção coletiva, configurando um processo de democratização e popularização da cultura. A partir de então, polarizaram-se as convicções dos teóricos: uns privilegiam o espetáculo como manifestação legítima da cultura, execrando o simulacro como forma de entretenimento diabólico da indústria cultural. Outros contrariam esse posicionamento.

Como afirma Silviano Santiago (2004), diferentemente, do teatro e de uma peça de balé, o cinema é acessível ao espectador por meio de um recurso técnico: a câmera. Assim, estaria mais próximo do simulacro que do espetáculo ou da soberania da experiência *in corpore*, ao contrário da experiência *in absentia* propiciada pela imagem cinematográfica, de afastamento entre o representante e o representado, no tempo e no espaço.

Dessa forma, o simulacro visto negativamente sob a perspectiva hierarquizante, se apresenta como produto pertencente à indústria cultural, servindo apenas para “matar” o tempo, forma de entretenimento de massa, contribuindo para o analfabetismo

fonético e vinculado à indústria de consumo. A obra de arte que beneficiaria o processo de emancipação do indivíduo situa-se, pois, em posição oposta ao simulacro. Esta visão tradicionalista constrói uma concepção diabólica do simulacro.

A distinção entre espetáculo e simulacro é correta; no entanto, em mãos de teóricos modernos, traz em si uma estratégia de avaliação negativa da pós-modernidade [...] Ela visa a classificar o espetáculo como forma autêntica de cultura e desclassificar o simulacro como arremedo bastardo produzido pela indústria cultural. O primeiro leva a reflexão e o outro serve para matar o tempo. Visa ainda e finalmente a qualificar os meios de comunicação de massa como os principais responsáveis pelo aviltamento da vida pública. (SANTIAGO. 2004: 126)

Silviano Santiago, em seu ensaio *Intensidades Discursivas*, considera a crítica negativa à pós-modernidade como dotada de preconceito contra os avanços tecnológicos, além de uma postura de desclassificação do espectador/leitor. Afirma que o preconceito contra o cinema e a TV está intimamente ligado ao público e é pautado nos princípios de seletividade e exclusão das diferenças. Santiago, ao comparar o espetáculo de uma missa solene e sua retransmissão pela televisão (simulacro), reitera:

Pode-se detectar que muitos dos participantes *in corpore* pouco se interessam pelo espetáculo, pouco se integram a ele e ali estão em busca de *status*. Ao contrário, nada impede que uma população periférica, econômica e geograficamente desprivilegiada, possa ter acesso, pelo simulacro, ao espetáculo de alguns poucos, participando de maneira verdadeiramente religiosa do santo sacrifício. Só o simulacro possibilita hoje uma experiência da pobreza, tomando a expressão em muitos sentidos. (SANTIGAGO. 2004:132).

Desmistificando a concepção de que “as massas procuram diversão, mas a arte exige concentração” e reafirmando a concepção benjaminiana de que “o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai”, Santiago propõe uma nova percepção acerca do ato de leitura, ou melhor, da produção de significados. Dando importância ao leitor/espectador já privilegiado desde os estudos de Roland Barthes, quando escreve seu célebre texto *A morte do autor*, o ensaísta brasileiro afirma:

O sentido é produto de uma tensão que não é mais necessária e unicamente articulada pelas instituições de saber [...] por isso não há um sentido único e autoritário dado pela configuração feita por um grupo legitimador [...] o sentido da produção simbólica e /ou cultural é plural e inalcançável na sua pluralidade. (SANTIGAGO. 2004:132)

Com o advento do pensamento pós-estruturalista, o espectador é entendido como mais ativo e crítico, não como um objeto passivo a quem cabe descobrir a essência latente no texto a que é exposto. Leitor e espectador a um só tempo são constituidores e constituídos pelo texto, num movimento dialético. Segundo Robert Stam, em *Introdução a teoria do cinema*, os textos midiáticos não possuem um significado unívoco, podendo ser lidos de formas diversas por pessoas diferentes, dependendo não apenas de sua origem e inserção social, como também de suas ideologias e desejos.

Texto, dispositivo, discurso e história encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por elas moldados, em um processo dialógico infinito [...] ao mesmo tempo não há um espectador essencial racial cultural ou mesmo ideologicamente circunscrito. Os espectadores participam de múltiplas identidades. (STAM. 2011:256)

Considerando que, por este viés, a prática da leitura é um ato de interpretação, esta pode ser feita tanto por leitores/espectadores quanto pelo próprio tradutor, que se configura como leitor. Assumindo a perspectiva de Foucault de que “a vida da interpretação é crer que não há mais do que interpretações” (FOUCAULT apud OLIVEIRA, 2004: 45), atentos para o fato de que “a morte da interpretação é o crer que há símbolos que existem primariamente, originalmente, realmente, como marcas coerentes, pertinentes e sistemáticas” (FOUCAULT apud OLIVEIRA, 2004: 45), conclui-se que, pela perspectiva da intertextualidade, todo texto se constrói no diálogo com outros textos.

Na chave do conceito de intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva na década de 1960, Stam ressalta que nenhum texto configura-se como original dotado de verdade e unicidade, mas um construto criativo dos diálogos entre textos não apenas linguísticos, mas também semióticos. Todo texto mantém relação com outros textos, para além de uma concepção filológica de “influência” ou fontes. Por esta perspectiva, pode-se dizer que o intertexto de *Cisne Negro*, de Darren Aronofsky, é constituído dos gêneros e discursos aos quais o filme faz referência. Afinal, o intertexto do filme inclui não apenas outras obras de arte como a peça de balé de Tchaikovsky de estatuto canônico, mas todas as “séries” no interior das quais o texto filmico se localiza. “Qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente,

com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (KRISTEVA apud STAM, 2011:226)

O acadêmico norte-americano afirma que a intertextualidade, ao se interessar menos pelas essências e definições taxonômicas que pela interanimação processual entre os textos, pensa o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes não se limitando a um único meio, mas autorizando relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos. Essa relação entre textos reforça a concepção da ausência de um sentido único e verdadeiro de um texto, corroborando a afirmação de Roland Barthes de que “sabemos agora que o texto não é uma sequência de palavras liberando um único sentido ‘teológico’, mas um espaço multidimensional a que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito.” (STAM, 2011:209).

A partir desta concepção, o tradutor também se configura como criador, capaz de construir seu próprio texto a partir de diálogos com outros textos, não mais em condição de devedor em relação às anterioridades, num nível hierarquicamente inferior, mas numa posição suplementar, de produzir não apenas uma obra igualmente original e autêntica, como contribuir para a permanência das anterioridades no tempo e no espaço. Seguindo este pressuposto, permitir a acessibilidade das massas às obras eruditas através das traduções intersemióticas, é uma forma de se contribuir para o conhecimento da arte canonizada junto a um público mais abrangente. É, ainda, uma forma de permitir a construção de novas leituras, de novas traduções. Retomando o conceito de suplemento cunhado por Jacques Derrida, pode-se dizer que nenhum texto é completo, necessitando desde sua concepção de outros textos que o suplementem. Desta forma, observa-se que nenhuma tradução encerra este movimento contínuo de suplementação. A obra de partida não se esgotará jamais na possibilidade de novas leituras, não alcançará jamais a completude.

Segundo Machado, ao descentralizar os padrões clássicos, que mantiveram as produções da chamada indústria cultural marcadas pela secundariedade ou pela derivação, o pensamento de Deleuze impacta positivamente tanto a teoria do cinema, como os estudos de tradução ao reconhecer a dissimilitude como potência e libertar o peso e o valor do “original”.

Sob a perspectiva pós-estruturalista, as concepções de aura e de origem, como afirma Rosemary Arrojo, são apenas formas de centralização do poder e controle das

diferenças, na busca incessante de sufocar a existência da alteridade e o valor estético e de significação do simulacro.

A desconstrução do logocentrismo proposta por Derrida tem tentado demonstrar que não há saída possível do labirinto inescapável de signos que se referem sempre e tão-somente a outros signos, num processo de adiamento infinito que proíbe qualquer encontro com uma suposta presença externa a esse labirinto. Assim, nesse jogo, não há arbitrário de diferenças nenhum significado que pudesse estar presente em si e referir-se apenas a si próprio, e por isso mesmo, ocupar um lugar privilegiado fora das regras do jogo. (ARROJO. 1992: 4).

Este jogo caracteriza-se pelo movimento contínuo da *differance*, ou tal como afirma Deleuze, o eterno retorno da diferença: “O que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes [...] O círculo do eterno retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado” (DELEUZE. 2000: 12).

É sob o viés da perspectiva pós-estruturalista, que impacta e subverte a tradição, as teorias e os preconceitos com relação à tradução, que o cinema como tradução se afirma como simulacro. Fica para trás a dívida da corrupção da origem, sendo o ônus deslocado para a anterioridade. Esta sim em débito com as traduções que lhes permitem a permanência ao longo do tempo, reafirmando as diferenças e abolindo modelos hierarquizantes.

4.3 A potência do simulacro no filme *Cisne negro*

Se todo texto é absorção e transformação de outro texto e se concebermos o *texto* como todo e qualquer discurso seja ele imagístico ou linguístico, perceberemos que o cinema constitui-se como um mosaico intersemiótico ao unir em uma única forma artística, várias outras: a arte da imagem, da música, do movimento, da iluminação, da interpretação dos atores.

O cinema, em toda amplitude da percepção óptica, e agora também acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante da percepção. O reverso deste fato reside em que os desempenhos num filme são analisáveis mais exatamente e sob mais pontos de vista do que os desempenhos apresentados num quadro ou no palco. (BENJAMIN. 2012: 15)

O cinema, visto sob a chave do suplemento, possibilita a permanência da obra literária que se desloca no tempo e no espaço. Considerada uma arte completa, o cinema

contribui para a sobrevida da anterioridade tornando-a conhecida por outros públicos que não os do espetáculo ou do âmbito literário. Sendo reproduzível tecnicamente, abarca uma quantidade de públicos variados e diversos, tornando a obra anterior viva, acrescida de novos significados. O filme *Cisne Negro*, embora seja considerado hermético, apresenta a obra clássica de Tchaikovsky a um público que não necessariamente assistiu ao balé ou à peça orquestrada em grandes teatros e casas de espetáculo.

A tradução intersemiótica, ao deslocar o balé clássico para um meio de comunicação de massa, traz consigo também os rastros do conto de fadas, faz emergir novas problemáticas, acentuando seu potencial de simulacro e afirmando as novas possibilidades de leitura. No entanto, no movimento dialético de aproximação pela presença dos rastros e distanciamento pela diferença entre as artes, o filme *Cisne Negro* produz novos significados tão complexos e autênticos quanto os da anterioridade considerada erudita:

O cinema é em si um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, não em linguagem, mas em blocos de movimento e duração. A visão deleuziana rejeita a visão tradicional de que o cinema, ao contrário da literatura e da filosofia, não era capaz de pensamento. (STAM. 2011:26)

Sob uma perspectiva pós-estruturalista e desconstrutivista, a tradução não desfaz o prestígio aural da anterioridade, nem a desqualifica. Estabelece uma relação de *mútua invaginação* entre as duas obras, para usar o termo proposto por Robert Stam. Desta forma, o “original” torna-se prestigiado através da “cópia”, sem a qual a própria ideia de original perde sentido, e esta por sua vez, serve de modelo “original” para “cópias” subsequentes: “O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior” (STAM. 2011: 22).

A tradução é considerada uma experiência de leitura e interpretação, única e autêntica, vinculada à individualidade, ao tempo e ao espaço em que é processada. Seguindo este pressuposto, não existe nada além de interpretações, e todas contribuem para o enriquecimento das obras de arte, com novos significados, apresentando uma diversidade de pontos de vistas. O simulacro reafirma, pois, o caráter de fissura, afastando-se da perspectiva clássica da unicidade e da verdade.

Se, até o século XVIII, a “imitação do modelo” correspondeu a um procedimento legítimo e incontornável, tal prática foi gradativamente sendo substituída pela noção de originalidade, que acabou por instaurar a oposição valorizada entre repetição e inovação, culminando, no início do século XX, com o advento da vanguarda e o culto à ruptura, resultante da busca incansável pelo ineditismo (OLIVEIRA. 2004:51).

Distanciando-se do termo adaptação, forjado numa época – antes da metade do século XX – em que as releituras de obras literárias no cinema ainda não haviam sido caracterizadas como traduções intersemióticas, o cinema se configura como processo metamórfico produzido por uma coletividade, isto é, sob múltiplos olhares: roteiristas, atores, câmeras, diretores, montadores, músicos, iluminadores dentre outros. O cinema, ao levar às telas releituras de outras obras de arte, assume sua condição de simulacro, problematizando as concepções platônicas e se reafirma como meio de produção de significados, contribuindo para a revitalização e a suplementação das anterioridades.

Construindo uma analogia com a imagística do cisne negro do filme, o cinema, pela perspectiva pós-estruturalista, transgride a ordem hierárquica e monocêntrica da originalidade, ao propor traduções pelo viés da diversidade interpretativa em nível horizontal, contribuindo com a desconstrução da visão hierárquica, verticalizada e binária, possibilitando a produção de uma relação de mútua interferência.

CONSIDERAÇÕES (NÃO TÃO) FINAIS

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

João Cabral de Melo Neto (1999)

Assim, se constrói a teia da intertextualidade como metaforiza o poema *Tecendo a manhã* (1999) de João Cabral de Melo Neto. Seja o texto pertencente ao cânone ou direcionado ao público de massa, todos se constroem a partir de muitas vozes, de muitos textos. Ao conceber a tradução como reconstrução, transformação, recriação do texto anterior ou de suas anterioridades, observa-se que não existe “o original”, pois todos os textos o são. A perspectiva pós-estruturalista desfaz a hierarquia entre as artes, valoriza o simulacro e nega toda e qualquer postura essencialista, questionando teorias centralizantes e totalizadoras. A busca por novos olhares, o interesse pelas elisões e pelos momentos de ruptura e mudança são alguns dos principais pilares do pensamento desconstrutivista, sempre investindo contra os conceitos da estabilidade do signo, do sujeito unificado, da verdade e da identidade únicas.

Bakhtin surpreendentemente previu os principais *topoi* do pós-estruturalismo: a negação do sentido unívoco, a infinita espiral da interpretação, a negação da presença originária no discurso, a identidade instável do signo, o posicionamento do sujeito pelo discurso, a natureza insustentável das oposições entre interior e exterior, e a onipresença da intertextualidade. (STAM. 2011:203)

A tradução, seja ela intersemiótica, interlingual ou intralingual, pela perspectiva desconstrutivista do filósofo francês Jacques Derrida, traz a voz do sujeito tradutor, antes silenciado e invisível, dando visibilidade à sua interpretação, interligada ao contexto cultural em que o sujeito está inserido. Transformando o texto, a tradução se constrói sobre as anterioridades, delas não eliminando os rastros, mas os mantendo visíveis, numa rede de intertextualidades. Os diálogos entre o texto de partida e sua tradução não mais se constroem sobre a angústia do débito ou da perda. A tradução não

se constrói sobre a dívida em relação à anterioridade. Ao contrário. Os textos de partida são devedores da tradução para a sua permanência ao longo do tempo, em outros espaços e mídias. O texto traduzido tampouco pretende trazer para o presente um discurso totalizador, verdadeiro e único. Ao contrário, nega-os e afirma seu potencial transformador, permitindo que a nova obra seja vista por públicos antes não privilegiados.

Dentro desse raciocínio, Piotr Illich Tchaikovsky e sua célebre peça de balé *O lago dos cisnes* tornam-se não somente presentes no século XXI, como conhecidos por um novo público através do filme *Cisne Negro*. Não retirando o prestígio aural de Tchaikovsky, Darren Aronofsky, diretor do filme, traduz a obra anterior, proporcionando-lhe uma nova leitura, assim como o balé fez com o conto de fadas *O véu roubado*, ao elaborar também um processo criativo de tradução intersemiótica.

Afirmando seu potencial de simulacro, o filme não reproduz a peça pelo viés da similitude, nem busca uma “fidelidade” à obra e ao contexto de partida, mas encarna a dissimilitude, deslocando a anterioridade para um novo contexto, relendo a magia feérica, rastro dos contos de fadas presentes no balé, sob a ótica dos estudos psicanalísticos, abordando o conflito interno de uma bailarina na busca pela perfeição artística. É sob um processo recreativo que o filme traz uma nova roupagem do balé, propondo deslocamentos de sentidos, comprovadamente não estáveis.

Construindo um mosaico intertextual entre conto de fadas, balé e filme, a dissertação abordou três obras. A primeira de caráter literário, de origem popular; a segunda de caráter canônico e erudito expressa em linguagem de movimento; e por último, um texto fílmico veiculado na cultura de massa. Nenhuma das obras foi abordada sob o viés da perspectiva tradicional e platônica do essencialismo, da univocidade e da verdade. Todas são entendidas como produções autênticas e legítimas que constroem entre si diálogos intertextuais, desierarquizados, por meio da tradução criativa e da produção da diferença.

Foi nessa chave que a dissertação se propôs a analisar o filme *Cisne Negro*, como tradução intersemiótica do balé *O lago dos Cisnes*. Na condição de simulacro, o filme afirma seu potencial transformador, contribuindo, como mais um suplemento dentre inúmeros outros, que preservarão a sobrevivência da anterioridade e do seu alcance, não mais um destruidor da aura, mas ao contrário, um contribuidor da sua permanência como obra de arte aurática.

A análise pautou-se pela perspectiva da imagística do cisne em suas duas versões, preto e branco, em ambas as obras, no intuito de estabelecer um diálogo entre as duas imagens.

Observou-se que a imagem do cisne presente no balé constrói-se sobre uma visão maniqueísta do Bem *versus* Mal, rastros dos contos de fadas, sob a simbologia das cores. A perspectiva de análise voltou-se para a hipótese de que houve, no filme, uma transformação da visão dualista do cisne, que, segundo a análise interpretativa, foi problematizada no ato tradutório intersemiótico ao conceber em uma mesma personagem as duas qualidades, Bem e Mal, apresentando um sujeito fragmentado e múltiplo.

A tradução apresentada pelo filme estaria mais próxima de uma concepção contemporânea e pós-estruturalista tanto do sujeito quanto do texto, ao negar a essência do Bem e do Mal, e problematizá-los, apresentando-os em conflito dentro de um único sujeito.

Como desdobramento do ato interpretativo, seguiram-se outras duas análises. A primeira se propôs a comparar a imagem do cisne negro com o arquétipo da *sombra* com apoio nas reflexões de Carl Gustav Jung, pelo viés contemplativo das narrativas fadescas, com objetivo de reforçar o caráter positivo do cisne negro. A segunda resulta de uma análise comparativa da imagem do cisne negro com a da própria tradução, no intuito de estabelecer uma relação entre a perspectiva estruturalista, que concebe a tradução como traidora e destruidora da aura, e a pós-estruturalista, que a considera potência transformadora e dionisíaca que recria a obra anterior e produz novos sentidos, colaborando com a sobrevivência e a permanência da anterioridade.

Para elaborar a análise do diálogo entre os cisnes foi introduzido, inicialmente, um capítulo, que apresentou um breve histórico sobre as diversas concepções da tradução, intitulado *Primeira cena: a tradução como processo de transformação*. O capítulo foi elaborado no intuito de apresentar a perspectiva pós-estruturalista e a teoria do desconstrutivismo do filósofo Jacques Derrida, que configuraram a base para o nosso estudo. A parte seguinte da pesquisa apresentou concepções pós-estruturalistas que serviram como parâmetro crítico da concepção tradicional da tradução e da obra de arte, além dos conceitos de *suplemento*, *rastro*, *sobrevida* e *différance*, que foram de grande importância no que concerne às reflexões acerca das análises tradutórias conduzidas posteriormente.

Num segundo momento, no intuito de apresentar o conto de fadas *O véu roubado*, como anterioridade de *O lago dos Cisnes* e observar as transformações operadas no processo tradutório, foi apresentado o Capítulo 2 intitulado *Segunda Cena: Lago dos Cisnes: um retorno ao passado*. Como o balé é parte da cultura oral e traz a estrutura de um conto de fadas, o capítulo apresentou um breve histórico da teoria dos contos de fadas introduzindo sua estrutura, e o conceito de arquétipo de Carl Gustav Jung.

O Capítulo 3, intitulado *Terceira Cena: Cisne Negro: análise da simbologia*, apresenta uma leitura sobre a transformação da malignidade do cisne negro, no intuito de propor um novo olhar fundamentado numa nova análise interpretativa, contemplada pelo filme.

O diálogo entre peça de balé, texto canônico e filme, na sua condição de veículo da cultura de massa, foi objeto do Capítulo 4 intitulado *Quarta Cena: cinema como tradução*. Questões que envolvem uma visão platônica e essencialista da obra de arte foram confrontadas com o pensamento do filósofo Gilles Deleuze, que traz a ótica do simulacro como potência. Esta reflexão contribuiu com a perspectiva pós-estruturalista da valorização da tradução como força dionisíaca criativa, potência transformadora e produtora da diferença.

A dissertação orientou-se por uma abordagem crítica da concepção da tradução, buscando problematizar posições hierárquicas e essencialistas. Voltou-se para uma perspectiva derridiana da valorização da transformação e do movimento contínuo de diálogos entre textos, não mais em posição de débito em relação à aura, mas como textos

Novas questões a se considerar, como a inter-influência dos fatores externos na tradução, as relações de poder e da ideologia no que concerne a concepção da aura e de sua perda na obra de arte, se configuram como propostas a serem desenvolvidas no futuro, visto que, por conta do recorte da pesquisa, não foram abordadas com profundidade.

Como *corpus*, interessam-nos obras literárias e filmes e a discussão sobre a inter-relação entre essas artes, buscando problematizar perspectivas essencialistas, hierarquizantes e dotadas de preconceitos. Também nos interessam as narrativas de origem oral, tais como os contos de fadas, com pretensões futuras de aprofundamento nas teorias junguianas e a presença de arquétipos-rastros. O interesse de refletir a partir de uma concepção pós-estruturalista sobre o sujeito tradutor, as transformações

operadas no ato tradutório e a relação de vínculos com a anterioridade como diálogo entre artes permanecem nas possibilidades de uma pesquisa de doutorado.

Assim como todo texto pode se tornar rastro para novos textos, num movimento contínuo de suplementação, nenhuma análise ou pesquisa encerram as possibilidades de leitura de um texto, configurando-se apenas como uma nova perspectiva do olhar do sujeito espectador/ pesquisador/ leitor constituído por múltiplos textos que o formaram e que formam sua escrita numa cadeia infinita de intertextos.

Por isso, não escrevemos aqui uma conclusão. Fazemos apenas Considerações. Como o *Fim* característico em alguns filmes, aqui se propõe um “*Continua*” reforçando a possibilidade de o texto ser revisitado por novos olhares, novas perspectivas, configurando-se como mais um rastro dentre vários para a produção de novas pesquisas.

Desta forma, o *Fim* se configura, aqui, numa proposta para inúmeros *reComeços*.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**. São Paulo: UNESP, 2005.
- ARONOFSKY, Darren. **Black Swan**. 2010. 107 min.
- ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas: Pontes, 1992.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática 2003.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta**. 3. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de Fadas**. 17. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BEAUMONT, Cyril W. **O livro do Ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX**. Trad: João Henrique Chaves Lopes. Rio de Janeiro: Globo, 1953. P 480.
- BEGITCHEV, Vladimir; GELTZER, Vasily: O lago dos Cisnes. In: **O Lago dos Cisnes: balé dramático em quatro atos**. Dirigido por Tchaikovsky. Moscou 1987.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. V. 01 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOUCIER, Paul. **História da dança no Ocidente** [Histoire de la danse em Occident]. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARVALHO, Barbara Vasconcelos. **A Literatura infantil: visão histórica e crítica**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- CHEVALIER, Jean, 1906. **Dicionário de símbolos**. 7. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. José Olympio: Rio de Janeiro, 1993.
- _____ ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 15. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. José Olympio: Rio de Janeiro, 2000.
- CHISHOLM, Hugh, ed. (1911). "Musäus, Johann Karl August". **Encyclopædia Britannica**. 11. ed. Cambridge University Press.

- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar e não ver: escritos sobre as artes do visível**. (org) Ginette Michaud, Joana Msó, Javier Bassas. Trad: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ENCICLOPAEDIA BRITÂNICA [Internet]. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398502/Johann-Karl-August-Musaus>. Acesso em: setembro. 2013.
- FOTOGRAFIAS DE *O LAGO DOS CISNES*. Coreografia de Petipa e Ivanov. Ballet Kirov, 2011. Disponível em < <http://ballettour.wordpress.com/curiosidades/o-lago-dos-cisnes/>>. Acesso em: novembro. 2013
- FOTOGRAFIAS DE *O LAGO DOS CISNES*. Coreografia de Petipa e Ivanov. Ballet Kirov, 2011. Disponível em <http://www.istoe.com.br/reportagens/154492_NOS+BASTIDORES+DO+BALE+KIROV>. Acesso em: novembro. 2013
- FOTOGRAFIAS DE *O LAGO DOS CISNES*. Versão de Yelena Pankova. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<http://www.midiorama.com.br/works/2013/16516/theatro-municipal-do-rio-de-janeiro-apresenta-o-ballet-o-lago-dos-cisnes/>>. Acesso em: novembro. 2013
- FOTOGRAFIAS DE *DER GERAUBTE SCHLEIER*. Disponível em <<http://www.museum-digital.de/nat/index.php?t=objekt&oges=15904>>. Acesso em: abril. 2014.
- FRANZ, Marie-Louise Von: **A Sombra e o mal nos contos de fada**. [Tradução Maria Christina Penteado Kujawski]. 3 ed. São Paulo, 2002.
- FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise**. Campinas, SP: Pontes, 2000.
- GENTZLER, Edwin. Desconstrução. In: **Teorias contemporâneas da tradução**. Trad: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOFFMAN, Daniel (1961). **Form and Fable in American Fiction**. University of Virginia Press. p. 85.

- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da Tradução. In **Linguística e Comunicação**. Trad: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JUNG, C.G (Org.). et al. **O homem e seus Símbolos**. 5. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- JUNG, C.G . **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 7. ed. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R.Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- KOCK, Paul de. **Contes de Musäus**. 5 ed. Paris: Moutardier, 1826.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1963.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Trad: Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Puxando o fio da meada. In: _____. **Olhares roubados**: cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.
- PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literariedade**. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte, UFMG, 2009.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROPP, Vladimir. **A Morfologia do Conto Maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001.
- PYM, Anthony. Teorías contemporâneas de la Traducción: materiales para un curso universitário In: **Exploring Translation Theories**. Trad. Noelia Jiménez, Maia Figueroa, Esther Torres, Marta Quejido, Anna Sedano, Ana Guerberof. Tarragona, Spain: Intercultural Studies, 2012.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e Diferença**. São Paulo: Unesp, 2000.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- SZANIECKI, Barbara. **Estética da Multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

WOLFGANG, Roth. **Introdução à Psicologia de C.G.Jung**. Trad. Edgar Orth e Enio Paulo Gachini. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ANEXO A

LE LAC DES CYGNES (O LAGO DOS CISNES)

Bailado em 4 atos. Libreto de V.P. Begitchev e Gelster; música de P.I. Tchaikovsky; cenários de Botcharov e Levogt; coreografia de Marius Petipa e L.I. Ivanov. Levado pela primeira vez, integralmente, no Teatro Mariinsky, de São Petersburgo a 15/27 de janeiro de 1895.

PERSONAGENS

O príncipe Siegfried

Sua mãe

Wolfgang, tutor do Príncipe

Benno, amigo do Príncipe.

Odete..... StA. Pierina Legnani

Odile

Von Rotbart, perverso feiticeiro

Caçadores, camponesas, séquito da princesa, cisnes, filhotes de cisnes, damas da corte, convidados, pajens, etc.

Ato I. Magnífico parque com um castelo ao fundo.

O Príncipe Siegfried dá brilhante festa em comemoração de sua maioridade. Chegam moças e rapazes da aldeia para felicitar seu senhor; reina grande alegria e dança-se animadamente.

A princesa, mãe de Siegfried, entra seguida de seu séquito. Ela repreende o filho pelas companhias que frequenta e lembra-lhe de que no próximo baile terá de escolher esposa. As danças momentaneamente interrompidas são reiniciadas com a partida da princesa, e incluem um *pàs de trois* e diversas variações executadas por um rapaz e duas moças.

O tutor do príncipe, que já bebeu bastante, torna-se rixoso, e expressa seu desagrado pelas danças, que considera muito mediocrementemente executadas. Ao lhe indagarem como deveriam ser, dança desajeitadamente uma antiquada cadência que excita o riso geral.

Uma revoada de cisnes passa sobre as cabeças dos presentes e os amigos do príncipe propõem uma caçada. Siegfried concorda, mas ordena que o bufão retenha o tutor, de quem se quer ver livre.

Ato II. Às margens de um lago; ao longe uma capela arruinada. Meia-noite.

Um grupo de cisnes, chefiados por um que tem a cabeça coroada, desliza sobre a superfície do lago. Quando, porém, chegam à margem, se transformam em formosas e jovens mulheres. Sobre a capela esvoaça o mágico Rotbart, sob o aspecto de uma coruja.

Um dos amigos do príncipe entra na clareira e vendo os cisnes chama os companheiros. Siegfried é o primeiro quem chega, mas os cisnes-mulheres, e sua rainha, Odete, suplicam-lhe que não desfira o arco e explicam-lhe que o feiticeiro transformara as moças em cisnes; somente à meia noite lhes é permitido readquirir por curto tempo sua forma humana.

Siegfried apaixonou-se por Odete e vai abraçá-la quando Rotbart se intromete entre os dois enamorados que recuam de susto. Aparecem então os amigos do príncipe, sôfregos por derrubar as aves, mas o príncipe lhes revela o segredo das moças encantadas e estas cercam os caçadores e principiam a dançar.

Siegfried convida Odete para ir ao baile em que deverá escolher uma noiva, e jura que ela será a eleita. Odete, contudo, declara que não poderá comparecer à festa sem que o feitiço de Rotbart seja quebrado. Ela avisa a Siegfried que o bruxo fará tudo que estiver em seu poder a fim de separá-los e que se o príncipe faltar a seu juramento ela, e todas as amigas, certamente morrerão.

Um pálido clarão vem anunciar a aurora. As moças reassumem sua existência de cisnes e afastam-se sulcando a superfície das águas.

Ato III. Esplêndido salão de baile preparado para a festa. A princesa e o filho estão sentados no trono, rodeados de cortesãos e guardas.

Chegam os convidados, e os príncipes consideram as possíveis noivas. Seis jovens damas de alta estirpe dançam diante do trono, mas nenhuma é do agrado de Siegfried.

Agora os convidados, em seus vários trajes nacionais, executam as danças dos respectivos países.

Trombetas anunciam a chegada de um novo conviva – é o mágico Rotbart, cujas roupas representam um cisne negro, e sua filha, Odile, a quem ele faz tomar a aparência de Odete.

Siegfried, iludido pela semelhança, corteja Odile, com quem dança sem notar os significativos olhares que ela troca com o pai.

Ao final da dança o príncipe participa que escolheu para esposa a filha do Cavaleiro do Cisne Negro. O feiticeiro fica exultante pelo fato de Siegfried haver quebrado o voto feito a Odete, cujo espírito bate inutilmente a uma das janelas do castelo, na ânsia vã de avisar ao príncipe. De súbito o mágico desaparece com a filha, e Siegfried, agora consciente de seu erro, precipita-se para fora do castelo à procura de Odete.

Ato IV. Mesmo cenário do segundo ato.

As mulheres-cisnes dançam enquanto aguardam a volta de Odete que foi ao castelo. Ela chega desesperada com a traição de Siegfried à fé jurada.

Vem agora o príncipe que corre para a margem do lago, cheio de ansiedade por encontrar a amada. Odete recusa falar-lhe e esconde-se por trás das companheiras. Quando, porém ele lhe explica o modo por que foi enganado pelo bruxo, perdoa e os dois dançam juntos.

Rotbart faz com que se desencadeie uma tempestade. O lago inunda as margens e as raparigas assustadas enchem-se de terror com a ideia de morrer afogadas. Siegfried carrega Odete para uma colina vizinha e anuncia sua resolução de morrer com ela. Esse sacrifício quebra o sortilégio e o lago volta a seus limites naturais.

Outra vez a madrugada vai clareando suavemente, mas agora as mulheres-cisnes conservam suas formas humanas, libertas para sempre de seu maléfico encanto.

ANEXO B

O conto *O Véu Roubado* disponível em francês. Escrito por Musaeus e traduzido por KOCK. Incluído no CD do Anexo B

As cenas analisadas do filme. Incluídos no CD do Anexo B

Uma versão filmada da peça de balé *Lago dos Cisnes*. Incluído no CD do Anexo B

ANEXO C

O filme CISNE NEGRO. Dirigido por Aronofsky. Disponível no Anexo C