

**O imaginário nos movimentos do corpo e da memória:  
a atualização do mito do duplo em *Cisne Negro***

*The imaginary in the movement of body and memory:  
updating the myth of double in Black Swan*

Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO<sup>1</sup>  
Lorena Araújo de Oliveira BORGES<sup>2</sup>

**Resumo**

O presente artigo tem o objetivo de apresentar como o mito do duplo é atualizado no filme *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky. Para tanto, nos sustentaremos no aporte teórico de Bergson (1999) e da Antropologia do Imaginário (DURAND, 1983, 1996, 1997, 1998). Nosso *corpus* de análise foi limitado a duas imagens publicitárias do filme, bem como no enredo desenvolvido ao longo da trama – sem o qual as imagens não poderiam ser interpretadas. As imagens foram divulgadas juntamente com o longa e retratam, respectivamente, o cisne branco e o cisne negro. A partir delas, classificamos as imagens que, dinamizadas pela memória, presentificam-se na história de *Cisne Negro* e captamos, a partir delas, as possíveis ressonâncias míticas do mito do duplo.

**Palavras-chave:** Corpo. Memória. Imaginário. Mito do duplo. Cisne Negro.

**Abstract**

This article aims to present as the myth of double is updated in the movie *Black Swan* (2010), directed by Darren Aronofsky. Therefore, we will sustain our study in the theoretical framework of Bergson (1999) and the Anthropology of Imaginary (DURAND, 1983, 1996, 1997, 1998). Our analysis corpus was limited to two advertising images of the film, as well as the plot – without which the images could not be interpreted. The images were released along with the film and depict, respectively, the white swan and the black swan. From them, we classify images, streamlined by memory, present in the history of *Black Swan* and we raised from them, possible mythic resonances of the myth of double.

**Keywords:** Body. Memory. Imaginary. Myth of double. Black Swan.

---

<sup>1</sup> Pós-Doutora em Linguística pela UnB. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora do NELIM – Núcleo de Ecolinguística e Imaginário. E-mail: kiokoelza@gmail.com

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística, na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: lorena.aoborges@gmail.com

## Introdução

A memória não é apenas uma faculdade de conservar o passado (ARISTÓTELES *apud* LE GOFF, 1996, p. 439), mas também a própria ação e essência do indivíduo, uma vez que faz parte da alma dele. Como aponta Bergson (1999), ela não deve ser entendida como uma simples regressão do presente ao passado, mas, antes disso, trata-se de um progresso do passado ao presente. Parte-se de um estado virtual até o ponto em que ele se torna presente e atuante, “até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo” (BERGSON, 1999, p. 280). Assim, antes de ser domínio de algum canto escuro do cérebro, a memória exerce, de acordo com essa perspectiva, uma liberdade, vivendo em estado latente, passível de ser acionada a qualquer momento, conforme esclarece Bosi (1987, p.14):

Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança “vive” em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual (“abaixo”, metaforicamente), é qualificado de “inconsciente”. [...] o papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é sobretudo o de colher e escolher, dentro do processo psíquico, justamente o que não é a consciência atual, trazendo-a a luz. [...] É precisamente nesse reino das sombras que se deposita o tesouro da memória.

A partir da teorização bergsoniana, todas as imagens constituintes de um indivíduo são mediadas pelo corpo e o modo como ele se relaciona com o meio em que está inserido. Nesse sentido, o corpo se transforma em lugar da memória, que fornece um modelo por meio do qual se é possível produzir novas imagens. Assim, não é papel do corpo armazenar as lembranças, “mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final” (BERGSON, 1999, p. 209). Essa relação corpo/imagem não deve ser compreendida como uma relação de causa e efeito. O corpo não só ocupa uma posição privilegiada na produção das imagens, como é um componente ativo na relação entre imagens e subjetividade. É por meio do corpo, pois, que estabelecemos relações com o mundo; a memória possui uma relação íntima com as imagens, pois é por meio destas que é possível acionar toda a potencialidade mnemônica.

Para Halbwachs (2006), lembrar não é simplesmente reviver, mas, conforme aponta Bosi (1987, p.17), “refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje, as experiências do passado”. Assim, o simples fato de relembrarmos o passado no presente estabelece uma nova imagem, que não é mais a do passado, mas a de uma interpretação desta a partir das imagens do presente. Nesse sentido, a memória se constitui a partir de todas as vivências do indivíduo ao longo de sua história, de forma que não se apresentaria como memória individual, mas coletiva.

Ao abordar a memória como um fenômeno social, Halbwachs (2006) reforça o fato de que ela é uma reelaboração do passado, atravessada pelos contextos do presente, sendo que estes são constituídos socialmente e não individualmente, como apregoava Bergson (1999). Assim, há, intrinsecamente, uma impossibilidade de reviver o passado por meio da memória. Só nos resta uma reconstrução dos acontecimentos passado, da forma que é possível.

A partir das perspectivas apresentadas, é possível compreender como o teatro, a dança e a encenação estabelecem o corpo como memória, a partir da qual o passado é recriado. Cada vez que uma história é recontada, ela não é mais a mesma. Incorpora imagens e referências que remetem a uma memória coletiva, atualizando-se para o tempo em que é recontada. Seja para compor um aspecto da sociedade, seja para reconstruir a vida de um indivíduo, as experiências, narrativas se tecem sempre pela máquina imaginária da memória. É ela que, ora como recordação, ora como esquecimento, possibilita ao indivíduo a restauração de um tempo passado. Trazer o passado para o presente pressupõe o redimensionamento de um tempo vivido, em que o sujeito, por conta de suas percepções com o exterior, configura simbolicamente o seu mundo interior.

Nesse sentido, pretendemos classificar as imagens que, dinamizadas pela memória, presentificam-se na história de *Cisne Negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, e captar nelas possíveis ressonâncias míticas. Para tanto, nosso *corpus* de análise se limitará a duas imagens publicitárias do filme, bem como ao enredo desenvolvido ao longo da trama – sem o qual as imagens não poderiam ser interpretadas. As imagens foram divulgadas juntamente com o filme e retratam, respectivamente, o cisne branco e o cisne negro.

## O imaginário em cena

Ao longo da história da sociedade ocidental, a imagem e a função imaginante foram constantemente desvalorizadas, acusadas de serem fomentadoras de erros e falsidades (DURAND, 1997). Entretanto, a imagem possui um papel que vai para muito além daquilo que apregoam os iconoclastas. Ela representa uma espécie de intermediária “[...] entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa” (DURAND, 1998, p. 36). Assim, uma vez que simbolizar faz parte da própria condição humana, esse nível de expressão possui um papel essencial, sendo a raiz de tudo aquilo que existe para o indivíduo.

Imaginação e imaginário não podem ser entendidos como a mesma coisa. A primeira é a faculdade de perceber, distinguir e memorizar as imagens dos objetos do mundo concreto; o segundo é o modo como essa faculdade é operacionalizada, ou seja, o modo como as imagens são estruturadas. O imaginário é “o conjunto das imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2002, p. 18). Essa operacionalização promovida pelo imaginário se dá por meio do *trajeto antropológico do imaginário*, entendido como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41).

A partir dessa perspectiva, Durand percebeu que as imagens poderiam ser reunidas em dois grandes grupos distintos e estabeleceu os regimes das imagens, por meio dos quais os indivíduos organizam e dinamizam o universo. O *regime diurno*, caracterizado pela luz, agrupa símbolos que se relacionam à ascensão e à queda. O *regime noturno*, caracterizado pela noite, relaciona-se à busca pela harmonia dos opostos, da eufemização e da intimidade. Posteriormente, estudiosos durandianos postularam a existência de um terceiro regime, o *crepuscular*, que se relaciona com o movimento cíclico do tempo.

A percepção de que existe uma memória da experiência da humanidade, revelada a partir da semelhança entre as imagens e os mitos de diversas culturas, permitiu a Jung (2007) propor o conceito de *inconsciente coletivo*, estruturado pelos *arquétipos* e fundamentado nos *schémes*. Estes são anteriores às imagens e estabelecem

o vínculo entre os gestos inconscientes e as representações; os arquétipos, por sua vez, são as imagens primeiras, de caráter coletivo e inato, que se expressam em imagens simbólicas e coletivas (PITTA, 2005). O *símbolo* é a tradução dos arquétipos dentro de um contexto social específico, ou seja, caracteriza-se por uma polissemia inesgotável. Ele provém da trama entre dois pólos (interior e exterior) e é a imaginação que torna possível essa troca constante entre os apelos psico-afetivos e os estímulos do mundo exterior. Na esteira de Bachelard, Durand aponta que a imaginação é “potência dinâmica que deforma as cópias fornecidas pela percepção, e esse dinamismo [...] torna-se o fundamento de toda a vida psíquica” (DURAND, 1989, p. 23).

Um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schémes* constitui o *mito*, a partir do qual é possível verificar a dinâmica das trocas de imagens míticas. O mito é uma narrativa dinâmica de imagens que opera ao nível das imagens naturais – sugeridas pela situação psicofisiológica – e dos símbolos sociais. “O mito é um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, entre os homens entre si” (PITTA, 2005, p. 18). Pode ser considerado universal, na medida em que cada sociedade apenas *deriva* os *schémes* e arquétipos naturais que o estruturam.

A derivação é uma das faces do mito, assim como a perenidade e o desgaste. Na *perenidade*, parte do mito que se mantém inalterada durante um longo espaço de tempo. Dependendo da comunidade, alguns mitos são mais perenes que outros. A *derivação* pode ser entendida como as mudanças que ocorrem no interior dos mitos, uma vez que “[...] a estrutura dos mitos está sempre preenchida ‘pela raça, pelo meio e pelo momento’” (DURAND, 1996, p. 97). Ou seja, aponta as roupagens das quais os mitos se revestem, uma vez que são, incessantemente, preenchidos por elementos diferentes. Por fim, temos o *desgaste*, que ocorre quando a derivação vai longe demais, o que pode acontecer a partir do excesso de denominação ou pelo excesso de conotação e, nesse caso, impossibilidade de nomear. “[...] o mito, sendo sempiterno e mantendo-se numa semântica fixada de uma vez por todas, nunca desaparece. Mas ele desgasta-se, o que significa que existem, no movimento temporal do mito, períodos de inflação e de deflação” (DURAND, 1996, p. 97).

É no *sermo mythicus*, na narrativa mítica, que as imagens se atualizam, repercutem e reproduzem as lições e os questionamentos da humanidade. O mito se

constitui a partir da repetição, ou seja, pela redundância de ideias-chave, os *mitemas*. Estas são a menor unidade significativa do mito, do qual podem fazer parte substantivos, atributos, verbos, etc. É a partir do levantamento dos mitemas que se torna possível alcançar os mitos diretores de determinados discursos.

### **Uma história de cisnes**

A partir das perspectivas teóricas apresentadas, é possível constatar que a adaptação de uma história não é apenas uma lembrança, mas uma apropriação de um passado por um presente. Este é o caso do filme *Cisne Negro*, que estabelece uma intertextualidade com o conto *Lago dos Cisnes*, fazendo uma releitura e atualização da história para a contemporaneidade. O conto *Lago dos Cisnes* foi escrito pelo alemão Johann Karl August Musäus, no final do século XVIII. Em 1871, Tchaikovsky, inspirado pelos sobrinhos, criou um balé miniatura baseado na história. O balé se transformou num grande sucesso mundial e já foi reinterpretado centenas de vezes. A cada adaptação, a história é reapropriada, por meio da dança e, portanto, do corpo, de um modo particular.

O conto traz a trágica história de amor da princesa Odette e do príncipe Siegfried. Ela fora metamorfoseada em um cisne pelo feiticeiro Rothbart. Durante a noite, Odette se transformava novamente em humana, retornando ao lago logo que as primeiras luzes do dia apontavam no horizonte. Apaixonado, Siegfried promete libertá-la do feitiço, mas, no meio do percurso, é ludibriado pelo feiticeiro e acaba se declarando para a gêmea má de Odette, Odille. Na versão original, Siegfried descobre o estratagema e sai em busca de Odette para lhe ratificar seu amor. A princesa o perdoa, mas a ira do feiticeiro faz o lago aumentar de tamanho e a princesa volta a se transformar num cisne branco. Desesperado ao perceber que perdia a sua amada, Siegfried se joga nas águas do lago e morre afogado, juntamente com Odette. Com o passar do tempo, a história do *Lago dos Cisnes* teve o seu final modificado, de forma a se encaixar na perspectiva de “final feliz” dos contos da atualidade.

O filme *Cisne Negro* é apenas mais uma das adaptações dessa peça. Nele, temos a história de Nina Sayers (Natalie Portman), uma jovem bailarina que ganha o papel principal na (re)encenação de *Lago dos Cisnes*. Em seu processo de preparação para

interpretar a peça, Nina acaba entrando em contato com outro lado de sua personalidade, lidando com as duas faces do cisne, Odette e Odille. Nesse percurso, a bailarina precisa superar a sua vulnerabilidade infantil e virginal em busca das pulsões e tensões que lhe garantam a maturidade para encenar o cisne negro.

Nessa adaptação, a história não se concentra mais na história de amor entre Odette e Siegfried, totalmente invisibilizada diante da luta que Nina trava consigo mesma na tentativa de interpretar o cisne negro com perfeição. Aqui, a história se concentra na própria personalidade de Nina, que oscila entre os momentos de lucidez e os embates que ela tece, cada vez com mais intensidade, com sua própria sombra. O foco agora se transforma na metamorfose de Nina, não mais na metamorfose de mulher em cisne, mas, dessa feita, de cisne branco em cisne negro, ou melhor, de menina em mulher.

É importante destacar o semantismo do branco e do negro, sendo que ambas as cores representam as extremidades do espectro cromático e, portanto, carregam em si sentidos tanto de ausência quanto de soma de todas as cores. Nesse sentido, são cores que transitam tanto entre o regime diurno das imagens quanto entre o noturno, entre o mundo manifesto e o invisível, como será possível observar a partir da análise das imagens do filme em questão.

### **O processo de atualização do mito**

A história de *Cisne Negro* (2010) está permeada de imagens ambivalentes. Nina inicia a trama envolta em sua faceta de cisne branco – mulher vulnerável, virginal e inocente, submissa à própria mãe, uma dançarina aposentada que sonha realizar seus sonhos na trajetória da filha. A imagem inicial do filme (Figura 1) representa um sonho da bailarina, interpretando o cisne branco sobre um fundo preto.

O negro, aqui, está vinculado à cegueira, imagem que é reforçada pela mutilação que a própria Nina se inflige no começo da trama. A bailarina se nega a enfrentar as trevas que a constitui, sua própria sombra, resignando-se a uma posição de submissão ao aspecto cego e inquietante que reveste o inconsciente da alma. Essa escuridão não está vinculada ao silêncio, mas trata-se daquela repleta de caos e de ranger de dentes – diferença estabelecida por Durand (1997) –, com barulhos que são veementemente

negados pelo lado racional da bailarina, que almeja, mais que tudo, ser a dançarina principal do balé.

Figura 1 - Nina (Natalie Portman) interpretando o cisne branco.



Fonte: <http://goo.gl/KRGGuh>

Nesse momento, Nina encontra-se numa posição delicada, ao chão, com o olhar abaixado, sem encarar o observador. Trata-se de uma submissão total, que remete à feminilidade de Odette, princesa virginal transformada em cisne, símbolo da luz, da pureza e da graciosidade. Nina é a virgem graciosa, perfeita para o papel de Odette, mas seria capaz de elevar-se para interpretar Odille? A posição ocupada, ao chão, remete aos símbolos catamórficos, referentes à queda, à inibição a toda e qualquer forma de ascensão. A cor branca, por outro lado, representa aquele que vai mudar de condição e pode ser analisada como uma cor de passagem, uma vez que é privilegiada nos ritos através dos quais se operam as mutações do indivíduo, como o casamento, o batismo, a crisma, etc.

Aqui, temos uma ambivalência imagética. Ao mesmo tempo em que, na trama do filme, Nina possui um impulso racional característico do regime diurno das imagens, uma busca constante pela execução perfeita dos movimentos, uma valorização exacerbada da consciência, ao ser retratada como cisne branco, ela adquire uma postura que a remete para o regime noturno das imagens, com olhar baixo, voltada para si

mesma, para sua intimidade. Não se trata de um aspecto crepuscular, uma vez que não há um equilíbrio entre diurno e noturno; antes, há uma separação bem marcada entre o diurno ou noturno.

É contra o seu caráter racional e uma feminilidade virginal que Nina terá que lutar para conquistar o papel de Odille. Para tanto, terá que começar a quebrar as regras impostas pelo seu próprio corpo, duro e compassado, em busca de uma desenvoltura e erotismo demandados pela nova personagem. Na busca por sua faceta *cisne negro*, Nina precisa enfrentar a sombra que existe em si mesma e lidar com o caos e com o ranger de dentes que ouve ao longe, na escuridão. É preciso, então, clarear o que antes estava escuro, em busca da tão demandada metamorfose que vai garantir que Nina seja capaz de obter sucesso em sua encenação.

Ao ser retratada como cisne negro (Figura 2), imagem que remete ao momento final do filme, quando a bailarina já conquistou o direito de encenar ambas as personagens, encaramos uma outra Nina, completamente transformada, renascida em meio ao caos. Aqui, o cisne negro aparece sobre fundo branco, revelado. O fundo é tão claro e brilhante que não permite a formação de sombras. Trata-se do despertar para o outro lado de Nina, que não se encontra mais oculto sob a escuridão.

A posição ocupada por Nina já é de ascensão, de mulher altiva, senhora de si, com braço levantado. Essa perspectiva também pode ser observada no olhar da personagem, enfrentando o observador. Conforme Durand (1997) esclarece em sua teoria, o olhar está associado ao processo de iluminação, transcendência. O preto, por sua vez, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1988), é a cor das trevas primordiais, do mundo subterrâneo à realidade aparente, mas também da grande escuridão geradora, símbolo da força vital. É dessa escuridão fértil que Nina renasce, juntamente com o cisne negro.

Figura 2 - Nina (Natalie Portman) interpretando o cisne negro.



Fonte: <https://goo.gl/QR4Ta3>

Ainda na Figura 2, Nina está rodeada de plumas, símbolos de um poder aéreo, liberado dos pesos mundanos, mas também do sacrifício necessário para se alcançar essa libertação. Lidar com a sombra fortemente negada ao longo de anos e sobreviver é uma tarefa árdua, nem sempre realizável. As penas em queda, vinculadas à imagem ativa da bailarina, são imagens que se inscrevem no regime diurno das imagens. Conforme Durand (1997) esclarece, essas imagens remetem aos símbolos diairéticos, ou seja, em confronto com os seus contrários.

O contraste entre as cores branco e preto remete ao yin yang. O yin corresponde, conforme Durand (1997), ao regime dos mistérios da noite, da terra e à ambigüidade da vida e morte, ou seja, ao *anima*; o yang corresponde ao regime diurno, e remete à clareza do racional e à coerção da lógica e do poder, ou seja, o masculino, o *animus*. Ao dar espaço apenas para a sua faceta racional, Nina garantia um espaço demasiado ao *animus*, permitindo que sua *anima* fosse mutilada. Entretanto, diante da primeira oportunidade, esta se liberta e garante todo o percurso metamórfico que ela precisa enfrentar para alcançar o processo de individuação. Essa oposição, entretanto, não se estabelece como uma oposição entre regimes diurnos e noturnos. Ao contrário, é

possível mapear uma oposição trevas contra a luz dentro do próprio regime diurno das imagens.

Assim, na rememoração do *Lago dos Cisnes*, ganham destaque as imagens opostas: branco x negro; consciente x inconsciente; menina x mulher; bom x mau; feminilidade x erotismo; etc. Essas imagens remetem ao mitema predominante dessa obra, a noção de que *todo indivíduo possui uma dupla personalidade*, um *animus* e uma *anima*. Esse mitema, por sua vez, remete ao *mito do duplo*, possível de ser mapeado a partir da metamorfose vivenciada por Nina.

A duplicidade está presente em toda a história de o *Cisne Negro* (2010), desde o local ocupado por Nina no começo da trama, de mulher vulnerável, virginal e inocente (o cisne branco), até o ponto em que ela deve alcançar para obter sucesso em sua encenação (o cisne negro). Um dos desdobramentos do mito do duplo revela um *eu* cognoscente e consciente que estabelece uma relação com o *eu* desconhecido e inconsciente, das profundezas. Trata-se de uma característica marcante do romantismo alemão, período em que Musäus escreveu o conto.

O romantismo alemão deu ao Duplo (Doppelgänger) uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 354).

Essa perspectiva de *acontecimento nefasto* é o que justifica que, em algumas etnias, quando gêmeos nascem, eles tenham que ser sacrificados. Isso se deve à crença de que uma das crianças carrega o bem, assim como a outra carrega o mal. Como é impossível identificar qual das duas é a portadora do mal, sacrificam-se as duas.

É através do corpo e da rememoração da história antiga do *Lago dos Cisnes* que se torna possível atualizar os traços míticos presentes em *Cisne Negro* (2010), constituindo-o a partir de elementos da atualidade, de forma a permitir a sua deriva. Afinal, como aponta Bergson (1999), o que foi esquecido no passado volta, na cadeia da temporalidade e do corpo, para restaurar o presente. Assim, a atualização do mito do duplo aponta que a negação da sombra traz como consequência a difícil tarefa de ter que lidar com ela futuramente. Uma vez que ela é guiada por interesses que não são os

mesmos da consciência, pode provocar um verdadeiro desastre na vida do indivíduo, levando-o até mesmo à morte.

Morre a Nina virginal inserida no regime diurno, mas marcada por imagens nicotmórficas e catamórficas, para dar espaço a uma nova mulher, completamente consciente de seu corpo e do poder que ele exerce sobre a sua encenação. Nessa nova faceta, ela continua submetida ao regime diurno das imagens, mas dessa vez é regida pelos símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos. O outro contra qual Nina tem que lutar em busca da plenitude (Odille) não se encontra mais fora dela, mas se constitui como um pedaço essencial de sua própria existência, capaz de levá-la, até mesmo, à morte.

Assim, nesse filme, memória e imaginação se contemplam, sendo que aquela passa a possuir a mesma propriedade desta, de dinamizar simbolicamente a realidade, ainda que alojada num passado qualquer. A memória, com seu caráter retrospectivo e subjetivo, une-se à imaginação para suscitar os interditos, os lapsos, as fantasias e os fantasmas do mundo interior. Rememorar e lembrar, solidariamente, colocariam em curso um processo de geração de novas imagens simbólicas. É no filme que o fluir da memória e da imaginação propicia uma reverberação de imagens cujos sentidos extrapolam a linearidade dos significantes, para se confirmarem em símbolos, gerando uma atualização do mito do duplo.

### **Considerações finais**

Como foi possível observar por meio da análise, as imagens às quais a personagem principal de *Cisne Negro* está submetida variam dentro do regime diurno do imaginário, revelando, dessa forma, o próprio caráter duplo desse regime. A busca pela perfeição para encenar o cisne negro implicava, para Nina, uma libertação do seu próprio corpo, marcado pelas imperfeições características do humano.

O Mito do duplo no filme *Cisne Negro* já foi abordado por outros trabalhos, mas, em nenhum deles, mostrou-se como esse mito se caracteriza. Ao contrário, parte-se de uma abordagem já pré-definida do mito sem entrar em detalhes de como foi possível alcançar essa percepção. Aqui, ao contrário, partimos das imagens que sustentam essa história para mostrar de que maneira elas remetem ao mito do duplo.

O duplo está impregnado no ser humano, remetendo à divisão do *eu* em ego e alter ego. Essa percepção aparece no romantismo, quando a centralidade do homem renascentista passa a ser negada e há a aceitação do homem como um ser dual, vivenciando um eterno dilema com o mundo. O duplo também é tema de outros mitos amplamente conhecidos, como o de Narciso, que morre por se perder em seu próprio eu.

É na rede de relações que se estabelece entre corpo, memória e imaginário que é possível estabelecer a atualização desse mito na contemporaneidade, em que a sombra fica aprisionada numa escuridão profunda, tratada como louca. Ao se libertar, ela traz a tona tudo aquilo que foi negado e apagado durante anos. O resultado é a libertação do próprio corpo, capaz de encarnar a representação tanto do ego quanto do alter ego de Nina.

## Referências

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz / Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

DURAND, G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1996.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.