



Danças e metamorfoses: uma leitura discursiva do filme *Black Swan*
Dances and metamorphoses: a discursive reading of the film *Black Swan*

Cremilton de Souza Santana¹
Janaina de Jesus Santos²

Resumo: Neste estudo, objetivamos compreender o processo de subjetivação contemporâneo, tomando o filme *Black Swan* (2010), como superfície em que discursos se dão a ver. Para tanto, nos filiamos aos estudos teórico-metodológicos da Análise do Discurso, na perspectiva foucaultiana. Diante das análises, constatamos que o corpo da bailarina Nina é lugar de poder e resistência. Assim, o sujeito que emerge na atualidade denota a prevalência das práticas do cuidado de si, como resistência à disseminação de poderes disciplinares.

Palavras-chave: *Black Swan*. Cinema. Corpo. Discurso. Sujeito.

Abstract: In this study, we aim to understand the process of contemporary subjectivation, taking the film *Black Swan* (2010), as a surface in which speeches are given. For this, we join the theoretical-methodological studies of Discourse Analysis, in the foucaultian perspective. In face of the analysis, we found that the body of the dancer Nina is a place of power and resistance. Thus, the subject that emerges today denotes the prevalence of self-care practices, as resistance to dissemination of disciplinary powers.

Keywords: *Black Swan*. Body. Cinema. Discourse. Subject.

Palavras iniciais

O processo de subjetivação corresponde ao eixo central da produção do filósofo Foucault (2014a), apontado com a pergunta “quem somos nós?”. Ele afirma que os saberes e os poderes são para refletir sobre a existência dos sujeitos. Assim, assumimos esse posicionamento e perguntamos sobre os sujeitos contemporâneos, a partir do filme *Black Swan* (Aronofski, EUA, 2010), como o sujeito bailarina é produzido entre o cisne branco e o cisne negro. Acreditamos que a bailarina Nina sofre o processo de objetivação pelas práticas do sujeito mãe e do sujeito diretor da companhia, ao mesmo tempo em que ela se produz como sujeito de sua própria existência.

Nesse estudo, objetivamos compreender o processo de subjetivação contemporâneo, tomando o filme como superfície em que discursos se dão a ver. Para tanto, selecionamos e analisamos enunciados sonoros e visuais que evidenciam as práticas do sujeito mãe, as práticas do sujeito diretor e as práticas da bailarina sobre

¹ Professor de Língua Inglesa na Escola Municipal Miguel Mirante, Brumado, Bahia. Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. E-mail: niltoncte@hotmail.com.

² Professora da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Caetité, Bahia. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. E-mail: janainasan@gmail.com.

si. Por fim, analisamos como elas se aprofundam do corpo para a alma da bailarina e como essas práticas podem se constituir como metáfora de sujeitos contemporâneos.

A produção de discursos e sujeitos

Assumimos a Análise do Discurso na perspectiva foucaultiana por oferecer ferramentas conceituais para investigação de enunciados sonoros e imagéticos, considerando o cinema como lugar de materialidade discursiva. Partindo desse ponto, afirmamos com Gregolin (2004) que o campo discursivo se ocupa da produção de efeito de sentido, na relação entre sujeitos, materialidade da linguagem e história. Trata-se de identificar e refletir sobre problemas marcados na linguagem em funcionamento, envolvendo as dimensões da história e da materialidade.

Nesse campo, o discurso possibilita compreender as transformações na sociedade, perceber como os diferentes discursos se relacionam, se sucedem, se apagam em consonância com determinadas condições de possibilidade. Entretanto, Foucault (2009) adverte que discurso não é língua, nem texto, nem fala, mas necessita desses aspectos para existir e, assim como a língua precisa de seus falantes para materializar, o discurso também necessita de elementos de linguagem para ter uma existência material.

Desse modo, Foucault (2009, p. 61) assevera que, longe de ser um lugar de marca de um sujeito cognoscente e origem dos dizeres, o discurso é “[...] um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos.” É necessário pensá-lo como uma exterioridade singular, que produz e é produzida no mesmo movimento de existência.

O discurso, por sua vez, é composto por enunciados como pequenas unidades visíveis capazes de fazê-los aparecer e se materializarem em um momento histórico. Segundo Foucault (2008, p. 99),

O enunciado é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem de que signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação [...] ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos no tempo e no espaço.

Então, o enunciado é a linguagem concretizada em seu próprio ato de existir, entre outros que poderiam igualmente ganhar existência e apesar dos outros já existentes. Sua existência faz tensionar toda a rede de enunciados anteriores e se relaciona com as condições de possibilidade de novos enunciados, dentro de um feixe de relações históricas. Nas palavras de Foucault (2008, p. 40) “[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente.”, tendo em vista que os enunciados abrem possibilidades para novas interpretações.

Da mesma forma que os discursos produzem os enunciados, eles subjetivam a existência dos sujeitos no espaço e em dado momento histórico. Ou seja, os sujeitos são constituídos por discursos imbuídos de valores ético-sociais contextualizados,

diferenciando-se do falante, do indivíduo e da consciência. Segundo Foucault (2007), o sujeito do discurso não é o pronunciador de seu texto ou fala, mas a posição social que possibilita o dizer, lhe confere unidade, origem de significação e coerência; é o conjunto de outros discursos possibilitado pelas condições históricas de um momento determinado. Na mesma direção, Gregolin (2004, p. 54) afirma que “[...] a subjetividade não se situa no campo individual”, ela abrange todas as práticas na construção dos sujeitos e suas verdades.

Portanto, não existe um sujeito soberano e universal que podemos encontrar em todos os lugares, pois é subjetivado pelas identidades historicamente marcadas, quer seja em relação à sexualidade ou do conhecimento e cuidado de si. A constituição dos sujeitos ocorre por meio da “[...] forma de poder que subjuga e torna sujeito a.”, desdobrando em “sujeito a alguém pelo controle e dependência” ou “preso a sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento.” (FOUCAULT, 2014a, p. 236).

O processo de subjetivação acontece na tensão entre uma constituição histórica e a resistência em técnicas de si: o primeiro elemento lida com os poderes e os saberes, que atuam por mecanismos sutis nas microinstâncias sociais; o trabalho sobre si implica em modos de ser e formas de fazer em uma determinada sociedade e momento histórico. Trata-se de um movimento de resistência aos poderes e de produção da liberdade para o cuidado de si. (FOUCAULT, 2014b)

Para Foucault (2014a, p. 328), essas relações de poder tornam-se práticas políticas ligadas a toda existência dos corpos e evidencia a “[...] estrutura muito sofisticada, na qual os indivíduos podem ser integrados sob uma condição: que a esta individualidade se atribuisse uma nova forma, submetendo-a a um conjunto de modelos muito específicos.” O sujeito produzido, o corpo disciplinado e as técnicas de si determinam os enunciados e discursos que agem sobre o corpo. Ele é materialidade e efeito de subjetividade discursivamente produzidas, é uma construção histórica inscrita em redes de poder e resistências, em transformação no tempo e no espaço.

A análise foucaultiana demarca a transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle: a atuação do poder se desloca do corpo, das práticas da sexualidade e da escola, por exemplo; para espaços e práticas mais amplos, por meio de técnicas e mecanismos sutis e onipresentes, como os meios de comunicação. Exige, pois, uma vigilância constante dos sujeitos sobre si e o correspondente cuidado de si, para não sofrer as punições.

Delineamentos metodológicos

A fim de compreender o processo de subjetivação na contemporaneidade, tomamos o conjunto de enunciados do filme *Black Swan* sobre o qual aplicamos o método arqueogenealógico, como assumido pela Análise do discurso no Brasil. Inicialmente, consideramos que os discursos estão articulados nas práticas discursivas e sociais, de modo que o enunciado permite mapear a exterioridade discursiva. Trata-se de identificar a relação entre discursos e, ao mesmo tempo, analisar os exercícios de poderes e a circulação de saberes, num trabalho sistemático de identificar as relações entre os sujeitos para a produção da subjetividade da bailarina.

Para elaborarmos o arquivo para essa análise, aceitamos o risco de refletir sobre um conjunto heterogêneo, instável e em processo de construção materializado no presente. Dentro dos vários objetos produzidos, selecionamos o filme, como lugar que permite visualizar saberes e poderes atuando sobre o corpo e a alma, especificamente, da bailarina. Saberes e poderes que perpassam as relações sociais, produzem e atualizam o que é ser um sujeito para sustentar os já-ditos e fazer ressoá-los.

Depois, assumimos que o filme está inserido em um espaço discursivo constituído nas relações de dominação, subordinação e contradição, em que é necessário interpretar além da superfície da linguagem. É necessário adotar procedimentos de escavação, restauração e exposição de discursos, para alcançar o nível dos saberes na atualidade. No movimento de descrição, buscamos “[...] elementos que possam ser articulados entre si e que fornecem um panorama coerente das condições de produção de um saber de uma certa época.” (GREGOLIN, 2004, p. 71).

Nesse sentido, a obra cinematográfica foi analisada e interpretada considerando seus pontos de ficção e seus pontos de documentação histórica, que produzem e revelam discursos. Para Foucault (apud LE GOFF, 1996, p. 545): “O documento [...] é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.” Não buscamos a exaustividade na coleta de traços do processo de subjetivação, mas o encadeamento de material que permita responder ao problema de como acontece o processo de subjetivação na contemporaneidade, a partir da constituição do sujeito bailarina pelas práticas do sujeito mãe e do sujeito diretor, no filme *Black Swan*.

Selecionamos enunciados que evidenciam o processo de subjetivação da bailarina Nina, tanto na relação com a mãe, como com o diretor da companhia e consigo mesma. Isso sinaliza para cenas ambientadas nos espaços privado, público e a junção deles, respectivamente relacionados aos sujeitos. O filme foi considerado em suas dimensões audiovisuais, composto por enunciados sonoros e visuais, como próprio à linguagem cinematográfica, do qual recortamos cenas. Percorremos o filme, mapeamos enunciados que evidenciam as relações de poder direcionadas aos nossos objetivos. Para essa análise, mesmo levantando elementos de toda a narrativa, focamos em uma cena para mostrar os enunciados que materializam as relações de poder entre os sujeitos.

Desse modo, após recortar as cenas guiados pela produção do sujeito bailarina, elegemos um conjunto de procedimentos a serem observados: abarcamos um número infinito e a dispersão fragmentada dos discursos materializados nos enunciados sonoros e visuais; delimitamos o universo discursivo circunscrito na produção de subjetividades por poderes e saberes na contemporaneidade; recortamos enunciados efetivamente produzidos, deslocando o olhar sobre o filme; e, por fim, buscamos os desdobramentos históricos dos discursos, como traços de existência do sujeito contemporâneo.

A Rainha Cisne: transformações no corpo e na alma

Todos nós conhecemos a história: garota virginal, pura e meiga, presa no corpo de um cisne. Ela deseja liberdade, mas apenas o verdadeiro amor pode quebrar o feitiço. Seu desejo quase se concretiza na forma de um príncipe. Mas antes que ele declare o seu amor, a luxuriosa gêmea, o Cisne Negro, o engana e o seduz. Devastado, o Cisne Branco sobe num penhasco e se mata. E na morte, encontra a liberdade.³ (BLACK SWAN, 2010)

Esse é o momento inicial do filme, quando Leroy, o diretor artístico do Royal Ballet de Nova Iorque, seleciona as bailarinas que participarão da nova temporada do espetáculo *O lago dos cisnes*. Assim como as outras bailarinas, a protagonista Nina deseja muito ser escolhida para o papel da Rainha Cisne e não mede esforços para conseguir. Entretanto, suas práticas e seu corpo evidenciam apenas a pureza, a inocência e a delicadeza do Cisne Branco. É necessário que ela demonstre, igualmente, a capacidade de interpretar o Cisne Negro, em toda sua sensualidade, profundidade e potência.

Diante desse desafio, Nina se sente muito pressionada a conseguir interpretar esse importante personagem duplo, mas se vê muito tolhida por uma educação familiar restritiva e isolada. Aos vinte e oito anos de idade, seu círculo de convívio estava limitado aos colegas do balé e à mãe, Érica. A relação entre elas é permeada pela infantilização da moça, como vemos no quarto decorado com pelúcias, vigilância constante, proibição de sair, falta de privacidade, além das práticas de vesti-la e nina-la.

É nesse contexto que Leroy reconhece a disciplina e a técnica da bailarina Nina e a convida para ser a Rainha Cisne, mesmo identificando suas limitações para encenar o papel do Cisne Negro. Ele se esforça para que ela demonstre sua face instintiva e natural, testando-a de várias formas: inicialmente, negando-lhe o papel; exigindo a execução de sua performance à exaustão; depois, expondo-a à situação de encantar e convencer os patrocinadores do espetáculo; fazendo-a perceber como estava negando a própria sexualidade; comparando-a com outra bailarina com menos técnica e mais espontaneidade; e demonstrando como deve seduzir ao seduzi-la.

Tais observações podem ser focalizadas nos recortes das cenas, que evidenciam a relação entre os sujeitos - bailarina, mãe e diretor - em enunciados sonoros e visuais. Primeiro, reunimos elementos da relação familiar, indo ao lugar mais íntimo, o quarto, bastante mostrado no filme, onde geralmente contracenam Nina e Érica. Elias (1994, p. 164) o explica como sendo onde “[...] paredes visíveis e invisíveis vedam os aspectos mais ‘privados’, ‘íntimos’, irreprensivelmente ‘animais’ da existência humana, à vista de outras pessoas.” Entretanto, esse espaço é construído como um dormitório infantil, em que se acumulam brinquedos e pelúcias por todos os lados. Nessa cena, o

³ We all know the story: virginal girl, pure and sweet, trapped in the body of a swan. She desires freedom, but only true love can break the spell. Her wish is granted in the form of a prince. But before he can declare his love, her lustful twin, the Black Swan, tricks and seduces him. Devastated, the White Swan leaps off a cliff, killing herself. But in death, finds freedom.

movimento de câmera em panorâmica destaca os elementos do quarto da bailarina, conduzindo nosso olhar por todos os cantos do cômodo, em que se mesclam as cores branco e rosa. Esse enunciado imagético mostra discursos que produzem a menina ingênua, “minha doce garotinha”, como Érica chama a filha. A câmera envolve, vasculha e contextualiza pistas dos exercícios de poder da mãe na produção do sujeito bailarina.

No mesmo sentido, as práticas da mãe configuram-se como estratégias de disciplina e controle da vida da bailarina e produzem uma regularidade discursiva na posição de sujeito, nas quais destacamos: a vigilância sobre o corpo e práticas, o domínio das chaves do quarto, ligações insistentes para o celular se tarda em retornar à casa. É possível que, sequer a profissão, Nina tenha escolhido efetivamente, visto que Érica era bailarina e interrompeu sua carreira por conta da gravidez e lhe exige a realização do sonho abdicado. Acreditamos que essa cena e os elementos evocados sejam emblemáticos de um sujeito mãe super protetora, porque a posição ocupada no discurso explicita o exercício de poder da mãe sobre a filha, na qual cada uma se inscreve e por meio da qual cada uma se posiciona em relação à outra e a si mesma. Pela docilidade da filha, vemos os enunciados ao redor da produção do Cisne Branco, fazendo reverberar os discursos do corpo meigo, suave e frágil.

Por outro lado, no contexto da companhia de dança, Leroy provoca Nina para assumir o papel do Cisne Negro, além do Cisne Branco. Ao ser selecionada para ser a nova Rainha Cisne, a bailarina tem um *status* mais elevado no conjunto das colegas e uma visibilidade maior, como na cerimônia de sua apresentação para a sociedade e patrocinadores. Nesse momento, o diretor lhe instrui: “Pronta para ser jogada aos lobos? Nós precisamos do dinheiro deles. Então, por favor, não se esqueça de sorrir.”⁴ (BLACK SWAN, 2010). Ela consegue ocupar o lugar de destaque e é bem recebida pela opinião pública. Entretanto, ainda se sente pressionada pelo exercício do poder disciplinar que lhe exige as práticas do Cisne Negro. Isso é marcado na narrativa pelos ensaios infinitos e exaustivos e pela metamorfose sinalizada por meio de feridas no corpo.

Nina desejou muito a oportunidade de ser a Rainha Cisne, pois ela foi criada para o sucesso no balé e esse papel representa o auge da carreira. No atravessamento das práticas de Érica e de Leroy, a bailarina fez seu esse desejo e, também, exerceu sobre si técnicas para ser a melhor da companhia. A metamorfose do corpo é mostrada várias vezes ao longo do filme: desde a cena inicial, quando Nina sonha que está fazendo a performance do Cisne Branco; depois, no treinamento em casa; no momento imediatamente antes de ser escolhida; na noite de apresentação à sociedade; também diante da dificuldade de realizar o duplo sombrio às vésperas da apresentação inaugural; ao sair com uma de suas colegas e concorrente; e, finalmente, na noite de estréia. Nas primeiras cenas, as marcas parecem sinais de automutilação nas costas, ao que a mãe parece reafirmar durante suas vitórias no corpo da bailarina. No decorrer da narrativa, o encadeamento de enunciados visuais e sonoros aponta para um corpo em metamorfose: o cisne está se manifestando de dentro para fora. Fazendo-se ver no

⁴ “Ready to be thrown to the wolves? We need their cash. So please, don't forget to smile.”

nascer de cada pena - ora branca, ora preta - e fazendo-se ouvir em seus arensares, o Cisne Branco e o Cisne Negro se materializam em Nina.

Ao conhecer-se como sujeito heterogêneo, Nina descarta enfurecida os bichos de pelúcia e bonecas, que povoavam seu quarto, e, após uma discussão com a mãe, ela a expulsa do quarto delimitando seu espaço e sua existência. Trata-se de fazer ver os enunciados relacionados ao instintivo, irracional e selvagem, sempre silenciado em nossa sociedade. O conflito, pois, permite que as práticas do Cisne Negro possam emergir junto àquelas do Cisne Branco, conduzindo, enfim, à completude do ser Rainha Cisne, como enunciado pela bailarina: “Eu sou a Rainha Cisne, coisa que você nunca conseguiu ser”. (BLACK SWAN, 2010)

Nos momentos finais do espetáculo, interpretando o Cisne Negro e sob a euforia do sucesso, Nina comemora com um beijo efusivo no diretor, que fica encantado e surpreso. Leroy é capturado por um *close*, que faz parar o tempo da narrativa para prolongar sua emoção sob o efeito da sedução. E, como o Cisne Branco, avista Érica na multidão do público, olha-a e encontra em seu olhar o orgulho e a satisfação pelo sucesso.

O sublime e o trágico do sujeito bailarina se encontram, na busca de alcançar o sucesso profissional ela se submeteu aos exercícios da disciplina, tanto no ambiente privado com a mãe, como no público com o diretor. Na mesma direção, ela fez agir sobre si técnicas de conhecimento e cuidado de si para ocupar a posição de sujeito bailarina principal. Chegando ao enunciado: “Me senti perfeita, eu fui perfeita” (BLACK SWAN, 2010), diante do espelho. Entretanto, Nina não reconheceu o seu outro, o Cisne Negro como sendo ela mesma, e lutou para que ele não existisse e, ao existir, para que morresse. Assim podemos interpretar a cena em que briga com uma colega que demonstrava as características do Cisne Negro, tais como a sensualidade e a espontaneidade, no camarim durante a apresentação. Ela quebra o espelho: literalmente, ao se bater e estilhaça-lo; e figurativamente, ao lutar consigo mesma, perceber que o outro e o si são um e ao provocar um ferimento letal.

Temos, pois, a produção do sujeito bailarina como resultado de formas de poder que a subjugam e o tornam sujeito à mãe e ao diretor, pela dependência e pelo controle, conforme discussões de Foucault (2014a). Em alguns momentos, ela tenta fugir do controle da mãe, que a chama de “minha doce garotinha”, e vê no diretor essa janela que a levará para longe da dominação. Porém, tanto um como o outro exercem poder para controla-la e não lhe permitir a singularidade, o que fica marcado no enunciado sonoro ao perceberem sua morte: “Princesinha” - ela recebe o mesmo vocativo destinado à antiga Rainha Cisne pelo diretor.

A disciplinarização e o cuidado de si

Na atualidade, as práticas de poder estão disseminadas pela vida social e transformam as relações humanas e a produção de sujeitos. No momento em que discutíamos a constituição da bailarina Nina, indicávamos como os poderes e os saberes estão espalhados pelo tecido social, alcançando até a microinstância do seu quarto. Do mesmo modo, as práticas do sujeito diretor circulam do ambiente público, atingindo até a intimidade da bailarina. A lógica da sociedade de controle avança não

apenas no corpo, mas também na alma, no desejo e nos sonhos dos sujeitos. Nesse movimento, faz funcionar os poderes para produzir discursos e sujeitos, em geral, dóceis e produtivos.

Assim, é necessário voltar-se para si, conhecer e cuidar de si como movimento de resistência ao controle social, buscar aventurar-se num caminho singular de conversão e transformação em si. Esse movimento de resistência implica em aceitar o risco de ser relegado ao lugar do apagamento, da exclusão ou da interdição. Por outro lado, o risco da invenção de si pode ser a liberdade, como menciona o diretor sobre a narrativa do *Lago do Cisne*.

Problematizamos a produção do sujeito bailarina que se mostra dividido entre as práticas características da docilidade, pureza e candura; e aquelas relacionadas a instintos, sensualidade e potência. Trata-se de oposições marcadas em nossa sociedade, sendo valorizadas as primeiras como materialização de discursos do que é ser um sujeito normal. Nesse tensionamento construído nos discursos materializado no filme, o sujeito bailarina alcançará o êxtase da existência e da carreira ao se conhecer e se cuidar.

Essa existência heterogênea, que mescla o Cisne Branco e o Cisne Negro, leva-nos a considerar que a produção de sujeitos perpassa tanto o exercício de poder como a resistência. Considerada como processo, a subjetivação é constituída de várias formas na sociedade, evidenciando os poderes e saberes disseminados nas práticas e discursos como forças produtivas.

Nesse sentido, a narrativa de *Black Swan* materializa discursos e se constitui como um documento de nossa existência histórica, revelando práticas de poder sobre o corpo e produzindo sujeitos. Encontramos discursos sobre o corpo perfeito, belo, desejável, ligados à construção de si para o sucesso e para a liberdade. Se por um lado, a produção do sujeito bailarina é marcada pela sujeição, dependência e controle pela mãe, como uma forma de se deixar governar; por outro, ela é igualmente construída por um posicionamento sobre si, de conhecer, cuidar e governar a si mesma. Trata-se de um sujeito que luta para se produzir como sujeito de desejo, se posicionando contra as formas de dominação e a submissão. No entanto, resistir e buscar a liberdade exige sacrifícios, que no filme é o sacrifício máximo da renúncia de si.

Palavras finais

Partimos do pressuposto foucaultiano de que a produção de discursos e de sujeitos é atravessada por poderes e saberes, tramados na história para buscarmos entender como o sujeito bailarina é produzido entre o Cisne Branco e o Cisne Negro, considerando os enunciados sonoros e visuais. Buscamos, então, identificar as práticas dos sujeitos mãe, diretor e da própria bailarina, suas instâncias e suas delimitações. Pensando nisso, fizemos a análise de três cenas: na primeira, nos detivemos no exercício de poder de Érica sobre Nina, e como as práticas fazem ecoar as características do Cisne Branco; na segunda, centralizamos Leroy e Nina e a emergência do Cisne Negro; na terceira, evidenciamos o posicionamento da bailarina sobre si em busca do cuidado de si.

Dessa forma, o sujeito constitui-se devido a sua inserção em uma rede de poderes e saberes, que se atravessam, se cruzam e se deslocam em consonância com determinações históricas. O processo discursivo materializado em *Black Swan* demonstra um embate entre o discurso da moral judaico-cristã, o discurso capitalista e o discurso da resistência aos dois. São movimentos históricos que permitem a produção de um sujeito e não outro. Nessa perspectiva, a existência do sujeito bailarina está em contínuo processo de transformação, de modo que concebemos o Cisne Branco e o Cisne Negro como movimentos no processo de subjetivação na sociedade de controle.

Portanto, observamos o cinema como discurso e, assim sendo, atravessado por poderes e saberes, que produzem lugares de existência em nossa sociedade. O sujeito bailarina é produzido pelo entrecruzamento da disciplina e do cuidado de si. Na tentativa de deciframo-nos por meio da metáfora estratégica do cinema, percebemos os momentos nos quais o sujeito se transforma a pesar das relações de poder. Dessa forma, inferimos que o sujeito que emerge na contemporaneidade demonstra a prevalência das práticas do cuidado de si, perante a disseminação da disciplinarização.

Bibliografia

- BLACK SWAN.** Produção e direção de Darren Aronofsky, roteiro de Mark Heyman, Andres Heinz e John J. McLaughlin. New York, USA, 2010. DVD, 1h43min. color. son.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**, vol. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. As Damas de Companhias. In: _____. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2008, p. 195 – 209.
- _____. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007.
- _____. O sujeito e o poder. In: _____. **Ditos e escritos IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade.** Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2014a, p. 312-343.
- _____. As técnicas de si. In: _____. **Ditos e escritos IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade.** Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2014b, p. 416-427.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos.** São Carlos: Claraluz, 2004.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.