



A INCESTUOSA GEMEIDADE: NOTAS SOBRE THE DREAMERS, DE BERNARDO BERTOLUCCI.

Debora Breder*

Universidade Católica de Petrópolis

deborabreder@hotmail.com

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão sobre o modo pelo qual o ideal de uma “perfeita gemeidade”, comum à tradição indo-europeia, vem sendo atualizado nas narrativas contemporâneas. Do mito ao romance e deste ao cinema, o tema parece integrar os discursos simbólicos sobre a *gemeidade* a partir do motivo do *incesto*, como sugerem tantas tramas literárias e cinematográficas. Tomando como ponto de partida o longa-metragem *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, numa perspectiva comparativa com o romance *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft; e o conto *Wälsungenblut* (1921), de Thomas Mann – que colocam em cena três pares de gêmeos de sexos diferentes –, analisa-se a retórica incestuosa que permeia as narrativas sobre a *gemeidade* em nossa tradição cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Gêmeos. Incesto. Cinema.

THE INCESTUOUS TWINNING: NOTES ON BERNARDO BERTOLUCCI'S THE DREAMERS

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the way the ideal of a “perfect twinning”, common to the indo-european tradition, has been being updated on the contemporaneous narratives. From the myth to the novel and from it to the movie, the theme seems to integrate the symbolic discourse on the twinning from the incest intent, as many literary and cinematographic plots suggest. Thus, having as a starting point Bernardo Bertolucci's feature film *The Dreamers* (2003), in a comparative perspective with Lya Luft's novel *O quarto fechado* (1984); and Thomas Mann's short story *Wälsungenblut* (1921) – which set on the spot three pairs of different sex twins –, it is analyzed the incestuous rhetoric that permeates the narratives on twinning in our cultural tradition.

KEYWORDS: Twins. Incest. Movie.

* Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF/Niterói), com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris). Formada em Cinema pela Escuela Internacional de Cine, Video e Televisión de San Antonio de Los Baños (EICTV/Cuba). Pesquisadora do Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais (GRAPPA/UERJ) e profª do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Católica de Petrópolis.

Nombreux sont ceux qui ont utilisé le mot 'incestueux' pour qualifier la relation entre Théo et Isabelle. Cela me semble inapproprié. Ces deux enfants étaient ensemble dans le ventre de leur mère et sont donc les moitiés d'un tout. C'est donc étrange de parler d'inceste.

Bertolucci in L'Avant-scène cinéma, 2003

Paris, fevereiro de 1968.

Estoura o *affaire* Langlois.

A demissão sumária de Henri Langlois do cargo de diretor técnico e artístico da *Cinémathèque française*, efetuada durante a presidência de André Malraux no Ministério da Cultura, desencadeia uma série de protestos: enquanto cinéfilos, cineastas, atores, críticos, escritores e demais agentes do campo artístico e intelectual enfrentam a polícia nas imediações da esplanada do Trocadéro, de várias partes do mundo chegam telegramas de protesto exigindo a reintegração imediata de Langlois. Em poucos dias organiza-se um inaudito boicote de dimensões intercontinentais, com cineastas (ou seus herdeiros) e produtores de diversas nacionalidades proibindo a exibição de seus filmes na *Cinémathèque*, e manifestantes organizados em piquetes “desaconselhando gentilmente” eventuais espectadores a assistirem as projeções.¹

“Uma revolução cultural está começando”, proclamaria Jean Rouch ao comentar o apoio instantâneo e maciço à causa, observando ser esta a primeira vez, depois de muitos anos, que “no mundo inteiro homens se sentem solidários sobre um ponto considerável que é a cultura”. De fato, demitir o homem que capitaneava há décadas a *Cinémathèque*, que havia sido responsável pela criação de seu excepcional e heteróclito acervo, transformando-a em um reduto de cinéfilos e cineastas que acolhia

¹ Dentre os inúmeros cineastas que se manifestaram contra a demissão de Langlois, encontram-se Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Luis Buñuel, Charles Chaplin, John Ford, Abel Gance, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa, Fritz Lang, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Alain Resnais, Roberto Rossellini, François Truffaut, Luchino Visconti e Orson Welles – e os brasileiros Lima Barreto, Júlio Bressane, Alberto Cavalcanti, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Léon Hirszman, Arnaldo Jabor, Walter Hugo Khouri, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Roberto Santos e Paulo Cesar Saraceni, entre outros. Louis Aragon, Roland Barthes, Samuel Beckett, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Jean Genet, Pablo Picasso, Paul Ricoeur e Jean-Paul Sartre também integram a lista, à qual se juntam inúmeras associações, cinematecas, cineclubes e museus mundo afora, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Cf. *Cahiers du cinéma*, 1968, Nº 199.

os *sem-tela* apátridas, cassados ou desterrados de todas as partes do mundo que não encontravam onde exibir os seus filmes, parecia absolutamente fora de questão naquele fevereiro de 1968.

Para os aficionados do cinematógrafo, o Maio de 68 já começara.

OS SONHADORES

“Na época, pensávamos que a vida imitava o cinema e não o contrário. Não é por acaso que esse grande movimento social debutou com o cinema e a Cinemateca Francesa”, declararia Bernardo Bertolucci trinta e cinco anos após o evento, na ocasião do lançamento de *The Dreamers* (2003), seu décimo quinto longa-metragem de ficção.²

Baseado no romance *The Holy Innocents* (1988), de Gilbert Adair, *The Dreamers* tem início, justamente, com o *affaire Langlois*. Após os créditos iniciais que nos descortinam a Torre Eiffel, os primeiros planos nos apresentam o protagonista – um jovem americano – caminhando despreocupadamente pelas ruas de Paris, rumo à cinemateca. Em voz off, escutamos suas considerações: “A primeira vez que vi um filme na Cinemateca Francesa, pensei: só os franceses instalariam um cinema num palácio”. Enquanto cenas de outros filmes invadem a tela dentro da tela e discernimos os olhares hipnotizados da plateia iluminados pelas imagens projetadas na escuridão, somos informados, ainda por sua voz off, de que era fim dos anos 60 e uma noite, finalmente, o mundo desprende-se da tela e irrompeu na sala escura...

Uma irrupção não exatamente pacífica, como retratam as próximas cenas do filme, nas quais vemos a reconstituição, entremeada com imagens da época em perfeito *raccord*, do famoso discurso proferido por Jean-Pierre Léaud em 1968 (e interpretado pelo próprio três décadas e meia depois), e os violentos confrontos que se seguiram entre manifestantes e policiais. Caminhando em meio à turba o jovem chega à cinemateca, onde, nesse dia memorável, trava contato com outros dois ferrenhos habitués do lugar: os gêmeos Théo e Isabelle.

Aos vinte anos, o ingênuo americano começaria a sua educação sentimental em Paris.

² ALION, Yves. *Innocents*. Entretien avec Bernardo Bertolucci. In: *L’Avant-scène cinéma*, Nº 526, Novembre, 2003.

O desenrolar da trama, dos embates pela esplanada do Trocadéro às barricadas de Maio de 68, desfia a partir de então as aventuras e desventuras de Matthew, o universitário “naïf” e “provinciano” de San Diego, nessa mítica primavera parisiense: é através de seu olhar que vamos penetrando paulatinamente o universo secreto dos gêmeos.

Cinco sequências chamam atenção ao longo do filme, iluminando o modo como na *mise-en-scène* comandada pelos gêmeos Théo e Isabelle – esses *enfants terribles* que se projetam imaginariamente a 24 quadros por segundo, 24 horas por dia – aos jogos cinematográficos superpõem-se, progressiva e inevitavelmente, os jogos eróticos que evocam o universo fantasmático do incesto.

A primeira sequência transcorre no apartamento dos gêmeos, para onde Matthew se transferira a convite de ambos após seus pais saírem de férias. Desafiado pela irmã, Théo fracassa no teste “qual o ator em que filme” e é obrigado, como castigo, a masturbar-se. Ajoelhando-se então diante do retrato de Marlene Dietrich, Théo, para incredulidade do americano, cumpre a pena sob o olhar vigilante da irmã – que coloca óculos escuros para acompanhar a performance. Cumprida a pena, Théo se retira avisando que os esperaria em um bar, e Matthew, a pedido da moça, a deixa só no quarto. Já sem plateia, Isabelle toca o sêmen deixado pelo irmão no retrato.

A segunda sequência transcorre justamente no bar, entre os rapazes, e constitui a primeira referência das personagens à gemeidade. Provocado por Théo, que insiste em saber se Matthew não ficara excitado com a cena, o americano retruca, contrariado, que ele estava “parecendo Isabelle”. Assentindo com naturalidade, Théo comenta então que Isabelle era sua irmã gêmea: “Ela seria eu se fosse homem”, explica diante do assombro do outro. Ao objetar que aquilo era bobagem, que eles “não eram idênticos”, Matthew recebe uma resposta taxativa de Théo: “Nós somos. Somos siameses, unidos aqui”, diz o rapaz apontando a cabeça, à guisa de explicação pelo ocorrido.

A terceira sequência constitui uma espécie de contraponto à primeira, invertendo, em seus jogos eróticos, a relação de voyeurismo entre os cinéfilos. Dessa vez é Théo quem aplica o teste e impõe a pena: conforme explica à irmã, por não ser perverso como ela, preferindo a inclusão à exclusão, ela deveria deitar-se com Matthew no quarto de hóspedes (e não no seu, posto que preferia evitar dormir “sobre o sêmen de outro homem”). Aterrorizado, o americano tenta protestar, mas emudece diante da reação de Isabelle, que começa um strip-tease sob o olhar aprovador do irmão.

Fascinados, ambos admiram a cena até que Matthew, exasperado, tenta escapar. Encurralado pelos gêmeos na cozinha, o herói é obrigado a render-se: após um breve desmaio, o rapaz cumpre então sua pena. Apreensivo, Théo observa a irmã enquanto se escuta o rumor de protestos nas ruas. Finda a relação, o irmão acaricia a irmã, mostrando-lhe o sangue de sua primeira relação sexual; ao ver o sangue em suas mãos, Matthew descobre, surpreso, que a jovem era virgem.

A quarta sequência apresenta de forma sintética os meandros dessa relação gemelar a partir da superposição do ponto de vista do trio. Primeiro, o de Isabelle: na cama com Matthew, a jovem é inquirida pelo americano sobre sua relação com Théo, se nunca havia feito sexo com o irmão e o que faria se seus pais descobrissem. Ela explica que havia sido “amor à primeira vista”, que seu irmão sempre estivera “dentro dela” e que se porventura um dia seus pais descobrissem – “eles nunca devem saber”, “não deve acontecer nunca” – ela se mataria. Em seguida, o dos rapazes: ao retornar de uma ida rápida à cozinha, Matthew encontra Théo ocupando o seu lugar na cama, ao lado da irmã adormecida. Resignado, o forasteiro senta-se no chão e após oferecer um pote de mel a Théo, que recusa, comenta que estava muito “agradecido”. Diante do espanto do outro, Matthew explica que Théo estava certo sobre o que lhe dissera de sua relação com a irmã – “para mim vocês são duas metades da mesma pessoa”. Mas ao confessar que estava se sentindo “parte” dessa unidade, Théo se apressa em esclarecer ao jovem apaixonado que embora o achasse uma pessoa bacana, o trio era temporário – “não é para ser nós três, sempre” –, recordando-lhe que naquela ocasião deixara bem claro que ele e a irmã eram “siameses”.

A quinta sequência, por fim, condensa imagetivamente o incesto: vemos os gêmeos deitados juntos com Matthew, despidos, no chão da sala. De madrugada Isabelle acorda o irmão, diz que o ama e insiste em saber se os dois ficariam sempre juntos; procurando tranquilizá-la, Théo confirma, sonolento, e indaga por que Matthew os chamara de “monstros”.



The Dreamers (2003), Bernardo Bertolucci

No dia seguinte os pais dos gêmeos desembarcam de surpresa no apartamento. Atônitos com a desordem reinante, eles passam pelos cômodos avaliando os estragos até que se deparam, na sala, com os três enlaçados, completamente nus, em um sono profundo. Estarrecidos, os pais observam a cena por instantes, depositam um cheque sobre a mesa e prudentemente se retiram.

Ao despertar e avistar o cheque, Isabelle, sabendo o seu segredo descoberto, se desespera: procedendo como se estivesse em um filme, desenrola a mangueira de gás até a sala, instala-se entre os meninos e espera. Subitamente, o rumor dos confrontos nas ruas invade o apartamento: Isabelle recolhe rapidamente a mangueira enquanto Théo e Matthew acordam, sobressaltados.

Na última sequência do filme vemos os sonhadores finalmente nas ruas, gritando palavras de ordem na manifestação. Em meio aos confrontos ocorre então a ruptura: enquanto Matthew proclama seu pacifismo – “isso é fascismo engarrafado” –, Théo e Isabelle partem para o enfrentamento, desaparecendo entre as barricadas, coquetel molotov na mão.

Para o herói, o sonho acabou.

DO MITO AO CINEMA: A INCESTUOSA GEMEIDADE

Diz uma versão do mito que Narciso tinha uma irmã gêmea. Ambos se assemelhavam extraordinariamente: possuíam os mesmos cabelos, usavam as mesmas

roupas e iam juntos à caça. Narciso era apaixonado pela irmã. Um dia a jovem falece. Inconsolável, Narciso vai até a fonte para contemplar seu reflexo, procurando nele a imagem da irmã.³

Ao transmutar a paixão de Narciso por seu próprio reflexo em paixão incestuosa pela irmã gêmea, como evocar melhor essa *incestuosa gemeidade* que tende, no imaginário, à anulação da diferença?

Do mito ao romance e deste ao cinema, o motivo do incesto integra os discursos simbólicos sobre a gemeidade em nossa tradição cultural: se na literatura medieval os *gêmeos metafóricos* (de mesmo sexo) evitam o incesto, constituindo este a prova crucial que interroga a perfeita identidade contratada, nas narrativas contemporâneas os gêmeos consanguíneos (de mesmo sexo e de sexos diferentes) com frequência não escapam à sua transgressão.⁴

Em *Histoire de Lynx*, um de seus últimos trabalhos consagrados à mitologia ameríndia, Claude Lévi-Strauss, observa que a noção de gemeidade é concebida nos mitos segundo dois esquemas distintos: um representado pelos *gêmeos de sexos diferentes*, destinados ao incesto e que dão origem à primeira humanidade; e aquele representado pelos *gêmeos de mesmo sexo*. Enquanto a primeira fórmula responderia à questão de como produzir a dualidade a partir da unidade, a segunda colocaria justamente a questão inversa, isto é, como produzir a unidade a partir de seu contrário. Em resposta a esta questão os mitos ofereceriam uma série de gradações, indo da perfeita identidade entre os gêmeos à sua oposição mais extrema e irreduzível.

Ao considerar a mitologia ameríndia em relação à indo-europeia, o autor observa que a primeira admitiria uma série de soluções intermediárias entre esses extremos: dos gêmeos antitéticos, cuja diferença e/ou antagonismo é irreduzível, haveria

³ Essa versão é contada por Pausanias em *Descriptio Graeciae*, IX, 31, 7. HADOT, Pierre. Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. In: **Nouvelle revue de psychanalyse**, Nº 13, Paris, 1976, pp. 127-160

⁴ A *gemeidade metafórica* constituiria uma nova representação sobre a gemeidade – fundada não na consanguinidade, mas constituída mediante a palavra empenhada em um pacto. Instituída por contrato, a *gemeidade metafórica* teria como efeito estabelecer uma extraordinária similitude de traços e gestos entre os pactuantes a partir do momento em que as palavras rituais são professadas. Segundo Bohler, a instauração de uma perfeita identidade entre seres distintos, por meio de um pacto, constituiria um motivo específico à cultura medieval; em suas palavras, tratar-se-ia de um vasto conjunto de ficções a serem consideradas à luz das *exempla*, relatos inseridos por predicadores em seus sermões. BOHLER, D. Fantasmies de l'indivision : la gémellité métaphorique dans la culture littéraire médiévale”. In : HÉRITIER-AUGÉ & COPET-ROUGIER (org.), **La parenté spirituelle**. Paris, Editions des Archives contemporains, 1995, pp. 205-264.

toda uma gama de pares cuja desigualdade seria apenas relativa, um gêmeo sendo sensivelmente mais forte, esperto ou valente que o outro. Já a tradição indo-europeia, ao contrário, teria privilegiado as soluções extremas, caracterizando seus gêmeos seja como par antitético, cuja diferença é irredutível; seja como par indissociável, o que os torna quase indistintos.

Em suma, se a mitologia ameríndia recusaria a ideia de uma perfeita homogeneidade entre os gêmeos, constituindo a identidade um estado temporário, impossível de perdurar, a tradição indo-europeia caminharía em sentido inverso: ainda que seus mitos tenham assinalado, com certa frequência, pequenas diferenças entre os gêmeos míticos, tais diferenças não inviabilizariam o ideal de uma ‘perfeita gêmeidade’.

Um ideal plasmado, com recorrência, no motivo do incesto.

“*Para que haja incesto*”, como nota Françoise Héritier, “*é preciso que o mesmo toque o mesmo*”.⁵ A lógica simbólica do incesto estaria estruturada na oposição entre o *idêntico* e o *diferente*, categorias universais que articulariam o pensamento simbólico:



O critério fundamental do incesto é o contato de humores idênticos. Ele coloca em jogo o que há de mais fundamental nas sociedades humanas: o modo como elas constroem suas categorias do idêntico e do diferente. Com efeito, é baseado nessas categorias que as sociedades fundam sua classificação dos humores do corpo e o sistema de proibição/solicitação que rege sua circulação.⁶

O incesto seria concebido, simbolicamente, como o *cúmulo do idêntico*: o encontro – a partir da circulação de fluídos de um corpo a outro – de humores idênticos, de substâncias idênticas, mistura ou justaposição, em última instância, de uma mesma identidade partilhada.

Se considerarmos o incesto nessa perspectiva – como *cúmulo do idêntico* –, compreende-se, pois, a retórica incestuosa que permeia as narrativas sobre a gêmeidade em nossa tradição cultural: funcionando como operador simbólico que reduz a diferença ao mínimo, o incesto condensaria simbolicamente o ideal de uma ‘perfeita gêmeidade’, atualizando-o no imaginário contemporâneo.⁷

⁵ HÉRITIER, Françoise. **Les deux sœurs et leur mère**. Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, 376 p.

⁶ Ibid, p. 117. As traduções que seguem foram realizadas por mim.

⁷ BREDER, Debora. A incestuosa gêmeidade: notas sobre *A Zed and Two Noughts*, de Peter Greenaway. In: **Devires – Cinema e Humanidades**, Vol. 8, nº 1, 2012, pp. 160-177.

Assim, não surpreende encontrarmos em *The Dreamers* o ideal de uma ‘perfeita gêmeidade’ plasmado, uma vez mais, na temática do incesto. Como tantos de seus pares míticos e medievais, de mesmo sexo ou de sexos diferentes, os gêmeos Theo e Isabelle – os “siameses unidos pelo cérebro” – também são indissociáveis; e a extrema solidariedade do par, figurada pela indissolubilidade dos laços que os une, os faz partilhar um inelutável destino comum.

Como notaria Françoise Frontisi-Ducroux, referindo às representações sobre a gêmeidade na mitologia, se existe uma idade do mito, o mito não tem idade, e continua a falar por meio de outras vozes que não as suas...⁸

A ‘UTOPIA GEMELAR’: COMPLEMENTARIDADE E SIMBÓLICA SEXUAL

“Naquela época, escutava-se incessantemente as palavras ‘transgressão’ e ‘utopia’, que não escutamais atualmente” (Bertolucci, *Première*, 2003).

Ao considerar retrospectivamente a trajetória social de Bertolucci, pode-se dizer que essa declaração, proferida na ocasião do lançamento de *The Dreamers*, ilumina um ponto fundamental no que se refere ao discurso simbólico sobre a gêmeidade em sua obra. De fato, para este cineasta que construiu sua distinção no campo cinematográfico reivindicando uma determinada afiliação política – afiliação esta que conformaria significativamente a definição social de sua obra –, o fato de enquadrar a relação gemelar no contexto de maio de 68 não é anódino. Especialmente se notarmos o valor atribuído, em seu discurso, à ideia de “transgressão” e “utopia”. Nessa perspectiva o modo como o diretor definiria o longa-metragem não deixa de ser revelador: “Ele se passa em maio de 68, mas é um filme sobre três personagens e sobre uma época onde se conjugavam a paixão pelo cinema, pela política, pela música, pelas descobertas sexuais... Era um período mágico” (Bertolucci, *Première*, 2003).

Como se nota, a definição do autor não contempla a gêmeidade, tema que constitui, não obstante, o fio condutor da trama, entretecendo a relação e o destino das personagens. A ênfase posta no contexto sócio-político da época e a rarefação de referências quanto ao motivo gemelar não são, certamente, destituídas de sentido: de certa forma é como se esse “período mágico” – no qual “tudo era político” e o sexo

⁸ FRONTISI-DUCROUX, F. Les Grecs, le double et les jumeaux. In: **Topique: revue freudienne**, Nº 50, Paris, 1992, pp. 239-262.

“revolucionário” – esclarecesse o tema, ainda que por preterição. Conforme alegaria o cineasta, uma das razões que o teriam levado a realizar *The Dreamers* seria a vontade de transmitir aos jovens de hoje a visão que se tinha da vida em 68: “Veicular as mensagens da época e transmitir o senso do futuro: ‘É proibido proibir’, ‘sejam realistas, peçam o impossível.’”⁹

Transgressão e utopia: utilizadas por Bertolucci para se referir à época, essas palavras não poderiam condensar melhor o discurso simbólico da trama, que ao contrário das declarações do cineasta, enfatiza a singularidade do laço que une os irmãos em um inexorável destino comum. Na trama, efetivamente, se a transgressão (do incesto) é figurada pelos jogos sexuais aos quais os gêmeos se entregam, a utopia (de uma ‘perfeita gemeidade’) o é pela cinefilia, que os mantêm em huis clos no apartamento, abstraídos do mundo como se ainda estivessem no ventre materno, enquanto as ruas de Paris se incendeiam. É nesse apartamento – desertado pelos pais¹⁰ – que os irmãos elaboram suas próprias regras, iniciando o forasteiro, temporariamente incorporado ao universo da díade, nos meandros da relação gemelar.

Assim como em tantas narrativas sobre a gemeidade em nossa tradição cultural, a solidariedade do par em *The Dreamers* é fundada na completa identidade entre os gêmeos: Théo e Isabelle também são estreitamente unidos e indissociáveis – e partilham a mesma sorte. Se a diferença sexual não permite a permutabilidade de posição entre ambos, como ocorre amiúde nas narrativas literárias e cinematográficas sobre gêmeos de mesmo sexo, ela não anula, contudo, a perfeita identidade da díade, plasmada em seu inevitável destino comum. Como diria Theo a Matthew, “ela seria eu se fosse homem”. Nesse sentido pode-se dizer que a simbólica sexual não apenas tematiza a relação de oposição e complementaridade entre os gêmeos, como potencializa a complementaridade do par.

⁹ Bertolucci, *L’Avant-Scène cinéma*, 2003, № 526

¹⁰ A ausência dos pais constitui um traço recorrente nas narrativas sobre o incesto entre irmãos. Nos textos literários do final do século XIX versando sobre essa modalidade de incesto, os pais geralmente são figuras ausentes, ou não desempenham um papel preponderante na trama. Segundo Bouchenafa, essa ausência problematizaria, entre outras questões, a da identidade reivindicada pelo casal incestuoso e a da legitimidade acordada à autoridade patriarcal. BOUCHENAF, Houria. **Mon amour, ma soeur. L’imaginaire de l’inceste frère-soeur dans la littérature européenne à la fin du XIX siècle.** Paris, L’Harmattan, 2004, 239 p.

Tema recorrente nos discursos contemporâneos sobre a gêmeidade, o motivo da complementaridade entre gêmeos não seria estranho à tradição indo-europeia, no qual à nossa moderna “complementaridade psicológica”, inspirada em grande medida no discurso científico moderno – especialmente nos saberes ‘psi’ que se desenvolveram a partir da segunda metade do século XIX –, teria precedido uma espécie de “complementaridade de funções”. “Funções opostas, mas destinadas a fundir”, como diria Danielle Bohler, aludindo as representações sobre a gêmeidade na literatura medieval: “A complementaridade dos gêmeos promove nas narrativas o nivelamento favorável à integração numa comunidade por fim reencontrada: ela demonstra a aniquilação benéfica dos conflitos e tropismos adversos”.¹¹ Na mitologia indo-europeia a complementaridade entre gêmeos também teria constituído um motivo frequente; nos mitos gregos, por exemplo, o tema estaria presente, sobretudo, nas narrativas versando sobre o compartilhamento do poder soberano.¹²

Nesse sentido é interessante notar que ao contrário das narrativas contemporâneas sobre gêmeos de mesmo sexo, nas quais estes geralmente figuram como sendo “idênticos fisicamente” e “psicologicamente complementares”, os heróis de *The Dreamers* são “complementares fisicamente” e “psicologicamente idênticos”: são “siameses unidos pela cabeça”, como diria um deles a Matthew.

“Tinham sido uma unidade, nada fora deles mesmos parecera interessar-lhes grandemente, empenhados numa encarniçada, silenciosa busca de unidade”.¹³

Para Bertolucci, como vimos, os gêmeos Théo e Isabelle constituiriam a “metade de um todo” – ou “duas metades da mesma pessoa”, segundo a definição de um dos protagonistas. No romance *O Quarto Fechado* (1984), de Lya Luft, deparamo-nos com esta representação da gêmeidade: as personagens Camilo e Carolina, gêmeos de

¹¹ BOHLER, D. *Fantasmes de l'indivision : la gémellité métaphorique dans la culture littéraire médiévale*. In : HÉRITIER-AUGÉ & COPET-ROUGIER (org.), **La parenté spirituelle**. Paris, Editions des Archives contemporains, 1995, pp. 205-264.

¹² SERGENT, Bernard. *De quelques jumeaux indo-européens*. In: **Topique: revue freudienne**, Nº 50, Paris, 1992, pp. 205-238; FRONTISI-DUCROUX, F. *Les Grecs, le double et les jumeaux*. In: **Topique: revue freudienne**, Nº 50, Paris, 1992, pp. 239-262.

¹³ LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo, Ed. Siciliano, 1994, 133 p.

sexos diferentes, são um “fruto que nascera partido em dois, dedicados a refazer essa fragmentação”, um “estranho ser, duplo por engano”:

Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras. (...) chamava-se Carolina, mas poderia ser Camilo: o nome lhe assentaria igualmente bem. O que a determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usava cabelo comprido. Os detalhes externos serviam para aplacar os outros: a realidade era o palco interior, onde os gêmeos representavam sua verdade: medir passo a passo a geografia da sua separação e analisar a possibilidade de a superar.¹⁴

No romance, a perfeita identidade entre os gêmeos – que “Não tinham nascido iguais. De sexos diferentes, seriam como dois irmãos quaisquer” – é denotada pelo apagamento voluntário das diferenças – “Precisavam ser parecidos, precisavam tornar-se um só.”

Operando no sentido de reduzir ao máximo as distâncias diferenciais, a solidariedade do par torna esses gêmeos de sexos diferentes praticamente indiscerníveis ao olhar dos outros, inclusive dos próprios pais, que os confundem – “Gostavam de vestir roupas iguais; podiam-se confundir, com suas calças justas e blusas largas, até as vozes parecidas, roucas”. Confusão esta que se possibilita a permutabilidade de posição entre as personagens – “Divertiam-se burlando a família, os conhecidos, trocando de identidade” – curiosamente, não os torna exatamente equivalentes: Carolina, a metade feminina desta “unidade”, constituiria um “eco”, a versão “mais fraca” de Camilo, ou mais precisamente, “o rastro, a sombra que o seguia passiva.”

Nesse sentido dir-se-ia que ao contrário de Théo e Isabelle, os “siameses unidos pelo cérebro” cuja perfeita identidade é ressaltada pela diferença sexual – psicologicamente idênticos, eles são fisicamente complementares –, entre Camilo e Carolina, os “gêmeos andróginos” fisicamente tão parecidos que se confundem, a diferença sexual é simbolicamente deslocada. Tudo se passa como se esta diferença, menos marcada entre os segundos, mas, ainda assim, incontornável simbolicamente, devesse reaparecer transcrita no “temperamento”: embora não se possa falar, aqui, em uma complementaridade psicológica, Carolina é uma espécie de “sombra” que segue “passiva” o irmão.

¹⁴ LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo, Ed. Siciliano, 1994, p. 31.

Como não poderia deixar de ser, a relação entre esses seres que “treinavam para ser iguais” é modificada pela chegada de um terceiro, um elemento perturbador que se interpõe entre ambos: o “intruso”, ao relacionar-se com Carolina, acaba descobrindo “o terror da própria ambiguidade”, pois compreende o tácito pacto dos irmãos: “caçando-a e sendo caçado por ela, perseguia o irmão e era por ele perseguido”. A evocação deste universo incestuoso é evidenciada em diversas passagens do livro, como nesta, em que um dos gêmeos, o primeiro a ser atingido pela tragédia, se interroga: “Se o Convidado [o “intruso”] se apaixonasse por Camilo e Carolina, seria mais uma prova de que eram um só? E se eles dois, ao mesmo tempo...”. O notável é que o romance invoca explicitamente um incesto de primeiro tipo entre irmãos por adoção: “criados juntos, desde tão pequenos, era como se tivessem nascido do mesmo ventre” –, enquanto sugere um incesto de segundo tipo entre os gêmeos andróginos por intermédio de um terceiro termo que se interpõe na relação gemelar.¹⁵

Em *The Dreamers* (2003) pode-se dizer que o incesto entre os gêmeos cinéfilos, se não é representado por uma relação sexual entre os irmãos, é exemplarmente evocado no voyeurismo compartilhado de Théo e Isabelle: ambos veem o que não era para ser visto e tocam o que era para ser mantido à distância. A irmã vê o irmão masturbar-se e toca seu sêmen; o irmão vê a primeira relação sexual da irmã e toca seu sangue. Esta sequência, na qual Isabelle é iniciada sexualmente sob o olhar vigilante do irmão, não poderia figurar melhor o incesto: acompanhando passo a passo o ato, é como se Théo se relacionasse sexualmente com a irmã por intermédio de Matthew.

Em *O quarto fechado*, Carolina também tem sua primeira relação sexual sob o olhar do irmão, que descobriria, atormentado, que “as almas precisam dos corpos para se tocar”.

¹⁵ Definido como “a relação que une dois consanguíneos de mesmo sexo que partilham o mesmo parceiro sexual”, a noção de *incesto de segundo tipo* foi desenvolvido por Hérítier para tentar abarcar, de um lado, uma série de interditos que não se referem nem ao casamento, nem à reprodução e, de outro, os que se referem aos parentes por afinidade. Mais abrangente que a clássica definição de incesto (que considera apenas a relação sexual entre consanguíneos e afins nos graus proibidos pelas leis ou pelos costumes), o *incesto de segundo tipo* estabelecer-se-ia entre pai/filho, mãe/filha, irmão/irmão, irmã/irmã por intermédio de um parceiro comum. Nesse sentido, pode-se dizer que embora Camilo e Carolina, os consanguíneos em questão na trama, não sejam de mesmo sexo, o fato de serem gêmeos – ou seja, dois seres pensados como possuindo uma “identidade consubstancial” potencialmente maior por terem coabitado a mesma matriz – de certo modo os equaliza, tornando-os “idênticos”. Cf. HÉRITIER, Françoise. *Symbolique de l'inceste et de sa prohibition*. In: IZARD, M. & SMITH, P. (org.), *La fonction symbolique*. Paris, Gallimard, 1979, pp. 209-243.

Numa atmosfera de pesada sensualidade, o jogo durara várias semanas (...). Certa manhã o rapaz deitou-se com Carolina (...) de repente ele soube: era um instrumento nas mãos daqueles dois, um jogo assustador que não entendia. (...) Carolina, num longo espasmo embaixo dele, tivera o lampejo: Eu sou Camilo. Para esse aí em cima de mim, eu sou Camilo. (...) E soube também que Camilo se oferecia ao Outro nela (...). Então, virando a cabeça de lado, sentindo que ia morrer naquela cristação, enxergara Camilo encostado ao umbral, vendo a si próprio, devassado sobre os lençóis.¹⁶

A extrema solidariedade dos gêmeos, inscrita no corpo – “um se machuca, o outro sangra” –, conduz inevitavelmente a um destino comum: “se Camilo estiver morto, eu já comecei a morrer”, constataria Carolina após o suicídio do irmão. Na última sequência de *The Dreamers* (2003), como vimos, Théo e Isabelle correm juntos em direção à polícia, coquetel molotov nas mãos.

Em *O sangue dos Walsungs* (*Wälsungenblut*/1921), de Thomas Mann, os “gêmeos wagnerianos” Siegmund e Sieglind irrompem na trama “mão na mão”, e deste modo prosseguem, embalados pelas Walkírias, até consumarem sexualmente o incesto. Assim como entre os gêmeos andróginos em busca de uma quimérica fusão de Lya Luft, a perfeita identidade entre esses gêmeos burgueses *fin de siècle* de Thomas Mann é denotada pela extraordinária semelhança física: “nariz curvo”, “lábios cheios”, “maçãs do rosto salientes”, “olhos negros e brilhantes”. Se a similitude de traços e gestos denota na carne a afinidade espiritual que une essas “criaturas refinadas e delicadas”, é preciso notar que justamente o que tinham de “mais parecido” fisicamente – as “mãos longas e finas” – assinala uma diferença significativa entre ambos: as mãos do irmão, nada “viris”, eram, contudo, de um tom mais “avermelhado” que as da irmã.

Como vemos, neste detalhe tudo está dito no que tange à simbólica sexual: se a falta de “virilidade” que caracteriza o jovem Siegmund (assim como Camilo, um “menino fraco”, um “adolescente efeminado” aos olhos do pai) diminui as distâncias diferenciais entre esses gêmeos de sexos diferentes tão unidos e indissociáveis, a oposição simbólica masculino/feminino subsiste em sua dimensão hierárquica no momento mesmo em que é decantada a semelhança física entre ambos mediante a oposição *quente/frio*: embora pouco “viril” na “forma”, as mãos do rapaz, ainda assim,

¹⁶ LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo, Ed. Siciliano, 1994, p. 116-117

são mais “vermelhas” (ou seja, têm maior afluxo sanguíneo, o que as torna mais quentes) que as da irmã.

Em diversas sociedades, como notam Françoise Héritier e Thomas Laqueur, à oposição *masculino/feminino* corresponde também o par de oposições *quente/frio* e *seco/úmido*: o masculino seria associado ao quente e ao seco; e o feminino, ao frio e ao úmido.¹⁷ Nessas oposições cujos termos são diferentemente marcados, as diferenças transformam-se invariavelmente em valores. Conforme observa Laqueur, referindo-se à construção histórica, social e simbólica do sexo e do gênero em nossa tradição cultural, enquanto os humores frios e úmidos da mulher seriam não raros relacionados à “mentira”, à “mutação”, à “instabilidade”, os humores quentes e secos do homem o seriam à “honra”, à “bravura”, à “fortaleza geral de corpo e espírito.”¹⁸

Em suma, ao considerar esses três pares de gêmeos estritamente quanto aos signos corporais que inscrevem no corpo a singularidade do laço que os une, dir-se-ia que Siegmund e Sieglind estão em uma posição intermediária entre Théo e Isabelle – cuja perfeita identidade é tematizada pela complementaridade física, sublinhada por sinais externos que reforçam a diferenciação estética dos sexos –, e Camilo e Carolina – cuja perfeita identidade é tematizada, ao contrário, pela androginia, que permite a permutabilidade de posições. Nos três casos, os signos corporais figuram a indissolubilidade dos laços que os unem: por mais distintos (diferenciados) que sejam fisicamente (sexualmente), os “siameses unidos pelo cérebro” de *The Dreamers* (2003) têm um sinal de nascença absolutamente idêntico no braço que inscreve no corpo a gemeidade.

Assim, colocando em cena variações de um antigo tema, pode-se dizer que essas narrativas literárias e cinematográficas ajudam a iluminar o modo pelo qual o ideal de uma perfeita gemeidade, comum à tradição indo-europeia, vem sendo

¹⁷ HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, 332 p.; LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo. Corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, 313 p.

¹⁸ Tanto no que Laqueur denomina de *modelo de sexo único* – no qual a mulher figura como uma versão imperfeita do homem, anatomicamente como um “homem invertido”, havendo uma conversibilidade simbólica de fluídos (modelo que em sua ótica teria prevalecido até o século XVII) – quanto no que denomina de *modelo de dois sexos* – no qual homens e mulheres figuram como sendo essencialmente distintos fisicamente, constituindo-se estas distinções não em diferenças de “grau”, mas de “natureza” (modelo que teria emergido entre os séculos XVIII e XIX) –, evidencia-se a construção simbólica, e hierárquica, da diferença masculino/feminino – ainda que esta diferença, bem entendido, tenha sido pensada de formas distintas ao longo dos séculos, conforme demonstra o autor no que se refere à nossa tradição cultural.

atualizado no imaginário contemporâneo. Como tão bem notou Bohler, referindo-se às representações sobre a gemeidade na literatura medieval, “Nos sistemas de parentesco, nas fratrias reais assim como nas fratrias de associação em literatura, encontram-se as harmônicas de um mesmo sistema como exploração dos possíveis: é o lugar de gestação do pensamento mitopoético.”¹⁹

RECEBIDO EM: 17/11/2015

APROVADO EM: 13/10/2016



www.revistafenix.pro.br

¹⁹ BREDER, Debora. A incestuosa gemeidade: notas sobre A Zed and Two Noughts, de Peter Greenaway. In: **Devires – Cinema e Humanidades**, Vol. 8, nº 1, 2012, p. 215.