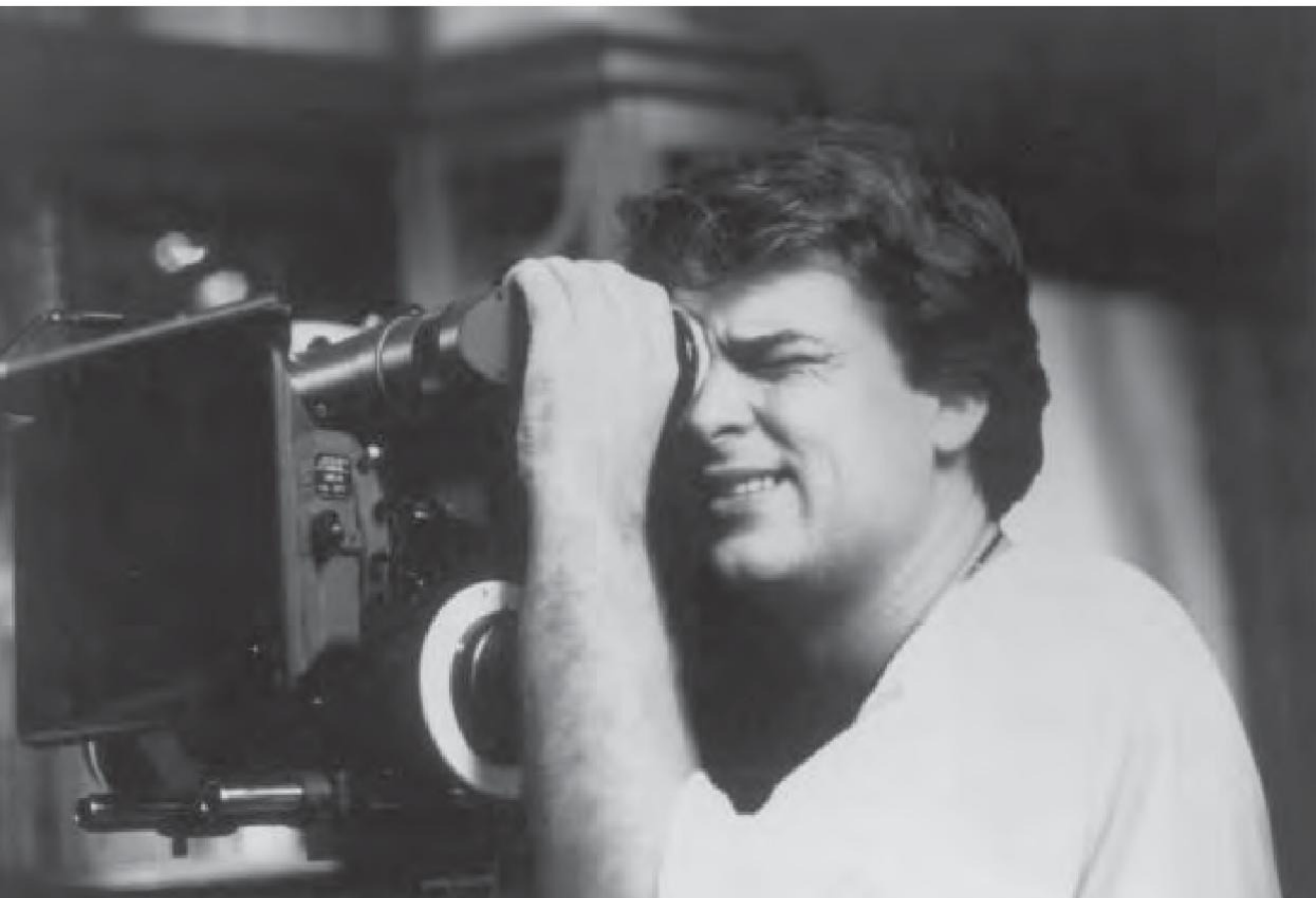


Andrucha Waddington, 1999



Nelson Rodrigues adaptado: *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, e a dupla face da transgressão rodrigueana

Carolin Overhoff Ferreira*

Quando o filme *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, adaptação cinematográfica do folhetim *As Gêmeas*, de Nelson Rodrigues, entrou em cartaz nos cinemas brasileiros em 1999, o público aplaudiu, e a crítica questionou a qualidade da adaptação. Este artigo descreve e analisa a adaptação, interrogando se a opinião da crítica resulta de preconceitos em relação à possibilidade da transcodificação dos textos de Rodrigues para a grande tela ou de mitos relacionados com a transgressão da obra do escritor, hoje em dia considerado canônico.

Adaptação cinematográfica, Nelson Rodrigues, representação feminina, psicanálise

Mitos rodrigueanos

Acerca de Nelson Rodrigues e sua obra existem muitos mitos e preconceitos. Em relação ao cinema, o preconceito mais persistente assume que as adaptações para o grande ecrã não resultam. O encenador Eduardo Tolentino (s.a.), por exemplo, lamenta que a maior parte dos filmes feitos a partir da obra de Rodrigues deve ser considerada equivocada. Perguntado por que, Tolentino responde que existiam sentidos ocultos que o cinema explicita, torna óbvios.

A opinião do próprio Rodrigues (s.a.) sobre cinema não ajuda muito estabelecer uma discussão crítica sobre suas adaptações: “Cinema eu considero uma experiência sem validade artística, aliás, cinema para ser arte tem que rebolar muito. O camarada tem que ser um gênio. O diretor tem que ser um gênio para fazer cinema de arte”.

É surpreendente o fato de que um autor que transgrediu os gêneros literários e usou os mais populares para sua arte tenha assumido essa posição algo conservadora. Ao mesmo tempo, pode ser considerado característico, visto que os diversos estudos sobre Rodrigues revelam a contradição entre seus depoimentos e sua obra.

Entretanto, não existem dúvidas sobre as qualidades dessa obra. Sábato Magaldi¹ realça a inovação estética, que influenciou mais do que a dramaturgia brasileira, e destaca sua importância no questionamento de tabus e hipocrisias da sociedade brasileira. Rodrigues pode ser considerado um clássico moderno:

* Carolin Overhoff Ferreira escreveu sua tese de doutoramento sobre dramaturgia latino-americana. Trabalhou como dramaturgista e docente de teatro e cinema em Hanover e Berlim. Desde 2000 é professora adjunta na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Departamento de Som e Imagem. Recentemente tem trabalhado principalmente sobre o cinema português contemporâneo, investigando a representação da identidade cultural por meio de diversos temas como adaptação literária, guerra colonial, imigração, entre outras.

¹ Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 193.

(...) a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ela rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios (...) Ora translúcida, ora hermética, ora aberta a exegeses contraditórias, nunca deixou indiferente o espectador, provocado no inconsciente que as defesas preferem adormecer (...) As personagens, fustigadas para deflagrar o clímax paroxístico, estabelecem perturbador contraste com nossa pacata conduta burguesa, exigindo a revisão das crenças superficiais.

O mito da inadaptabilidade resulta obviamente da complexidade de Rodrigues, porém também da canonização de sua obra. Ismael Xavier (s.a.), contudo, coloca o mito de adaptações "ruins" sob escrutínio num projeto de livro que pretende analisar os 20 longa-metragens realizados a partir de diversos formatos de texto de Rodrigues até a data.² Por enquanto, o investigador classifica em dois tipos diferentes: de um lado, o cinema rodrigueano que, pretendendo agradar o mercado, conseguiu criar o mito da inadaptabilidade dos textos de Rodrigues para o ecrã devido a seu abuso de certos elementos eróticos da obra como clichês (os escândalos, sexo, taras); de outro lado, aquele cinema cuja leitura é original e possui o propósito de intervir no espaço cultural e na realidade brasileira.

Vistos os preconceitos, é o segundo tipo de adaptações que carece de análise e divulgação. Não só em relação a uma reafirmação das qualidades inerentes à obra de Rodrigues, mas também, e lembrando os depoimentos contraditórios, para efetuar uma releitura e reavaliação de sua obra. Contudo, segundo Xavier, existem vários filmes que foram felizes em apanhar não só a essência da obra, mas também as contradições inerentes à vida e obra do grande autor. *Toda nudez será castigada* pode ser considerado um dos melhores exemplos disso, sendo que, na opinião do investigador, o filme de Arnaldo Jabor, de 1973, reflete a contradição de Rodrigues em apoiar o golpe militar e contestar a ideologia da sagrada família da ditadura, retratando a decadência da família burguesa, com o declínio da figura paterna, e realçando o olhar feminino.

A insistência na inadaptabilidade parece resultar, nesse como em outros casos, de uma definição de qualidade que se baseia na fidelidade à obra, mesmo que o discurso e a análise de adaptações cinematográficas tenham começado justamente com um artigo de André Bazin, que procurou questionar esse conceito em 1948. Em suas reflexões, o grande crítico francês chegou à conclusão de que no futuro não se deveria avaliar a qualidade de uma adaptação pela fidelidade da obra cinematográfica ao texto literário original. Pelo contrário, a crítica deveria reconhecer as qualidades próprias do cinema:

² Esse livro é referenciado no artigo "Nelson Rodrigues no Cinema", de Luiz Zanin Oricchio, em *O Estado de São Paulo*, 19/02/2000, mas ainda não foi publicado.

(...) o crítico (literário) do ano 2050 encontrará uma obra específica expressa em três formas artísticas, em vez de uma peça ou um filme que “foi feito” a partir de um romance; uma pirâmide com três lados que possuem todos o mesmo valor. A “obra” será então apenas um ponto ideal no cume dessa figura, sendo que ela mesma é uma construção ideal. A precedência cronológica de uma das partes em relação à outra não será um critério estético mais do que a precedência cronológica de um gêmeo em relação ao outro é um critério genealógico.³

Bazin parece ter intuído o quanto o mito da fidelidade iria perdurar na crítica de cinema quando utilizou o ano 2050. Quando *Gêmeas*, o primeiro longa-metragem do diretor Andrucha Waddington e da roteirista Elena Soárez, estreou, em 1999, o público aplaudiu, mas a crítica torceu o nariz em relação à qualidade da adaptação. O crítico Kleber Mendonça Filho,⁴ por exemplo, atestou à adaptação uma superficialidade espetacular, reclamando de que a obra tinha “uma maravilhosa embalagem, minuciosamente preparada com fitas coloridas e papel cintilante”, e o filme, “um estilo que mistura as linguagens barrocas do cinema com a da publicidade”. O filme era de um autor “que se mostra impregnado com os tiques nervosos do cinema americano do gênero. Escora-se fortemente nos efeitos da música hitchcockiana (...) estes efeitos encobrem a superficialidade do tema tratado”.

Gêmeas, mais um filme de cinema rodrigueano sem qualidade? Mas qualidade no sentido da fidelidade? A questão que se coloca é se a superficialidade atestada resulta dos preconceitos da inadaptabilidade na cabeça da crítica ou, outra possibilidade, dado o peso do autor, da própria fidelidade que resulta do mito da transgressão do autor canônico na cabeça da roteirista e do diretor.

O conto: Édipo carioca

Espanto. O jovem Osmar, personagem principal do folhetim *As Gêmeas*, da autoria de Rodrigues, apaixonado, lança-se na rua quando revê a menina que começou a namorar no dia anterior. Mas ela não o conhece. Rodrigues⁵ descreve a intensidade dos sentimentos, o assombro (“desconcertado”), a agressão com a qual Osmar interroga a menina (“perde a paciência”), a consolação (“aliviado”) quando percebe qual era a razão da indiferença. O autor introduz assim o abismo de sentimentos que levará ao intenso horror do final da história: essa menina matará sua irmã gêmea.

Durante o conto, é sua insistência na igualdade e proximidade das duas irmãs que faz de Osmar o autor do crime. Suas suposições sobre gêmeas “Irmãs assim, gêmeas, são muito amigas, não são?” e a fascinação com a semelhança da qual ele tira o direito de namorar ambas “Eu me sinto uma espécie de noivo de duas!”⁶

3 Bazin, André. *Adaptation, or the Cinema Digest*. In: Naremore, James: *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers, 2000, p. 26.

4 Mendonça Filho, Kleber. “Nelson Rodrigues encontra-se com Hitchcock” (on line): www2.uol.com.br/JC_2000/2801/cc2801f.htm (28.02.2003).

5 Rodrigues, Nelson. “As Gêmeas”, in: *A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 44.

6 *Ibid.*, p. 45.

iniciam o que depois parece inexplicável e horroroso. Desde o princípio, Rodrigues revela que Osmar se sente confrontado com uma situação perigosa, que consiste no fato de namorar uma menina com imagem “de espelho”. Assim, ele está sempre ameaçado de sofrer o perigo de se enganar sobre a identidade das gêmeas ou de ser por elas enganado. Osmar é obrigado a lidar com essa ameaça pela primeira vez no momento em que se engana realmente sobre a identidade de sua namorada e fica profundamente chocado. Sem uma definição clara do “outro”, sua própria subjetividade está em perigo.

Por isso, procura controlar e utilizar as gêmeas para seu próprio prazer; denominando-as suas noivas, Osmar pretende afirmar de forma dupla sua subjetividade masculina. Mas isso significa, ao mesmo tempo, a perda da subjetividade das irmãs, e ambas reagem a essa estratégia. Marilena tenta explicar o quanto sofre com palavras e afirmações sobre gêmeas porque, também para ela, isso pode ter um resultado fatal: o medo de perder para sempre sua subjetividade é expresso em seu medo de ser assassinada pela irmã. E Lara fará exatamente isso.

O inexplicável do homicídio de Marilena após o casamento, que só foi possível porque Lara foi afastada, poderia fazer, da irmã que mata, um monstro irracional, mas Rodrigues demonstra na verdade também o fracasso da tentativa cruel de auto-afirmação por Osmar. O choque

Gêmeas, Andrucha Waddington, 1999



que a leitura do folhetim produz no final é, assim, ambivalente: de um lado, consiste na ruptura com o que foi nomeado ficção dominante, que depende, segundo Kaja Silverman,⁷ de nossa realidade ideológica, que "solicita nossa fé principalmente na unidade da família e na centralidade do sujeito masculino"; de outro lado, reafirma a força irracional que vinga a afirmação masculina e deixa-a aparecer novamente como ameaça. O casamento, acontecimento central e desfecho quase obrigatório da ficção dominante que marca a resolução do complexo de Édipo e a integração do homem na sociedade, resulta no homicídio da noiva porque o paradoxo das gêmeas e sua ameaça não foi resolvido para Osmar. O folhetim reflete, então, a subjetividade masculina em crise devida à ameaça mediante a afirmação (dupla imagem) e reafirmação (assassino) do feminino, e sua transgressão, em relação às normas e aos códigos sociais, consiste na ausência de sua reafirmação.

Entretanto, é possível argumentar, do ponto de vista contemporâneo, que Rodrigues parte no folhetim *As Gêmeas* ainda da *teoria do objeto*. Essa teoria, segundo Jessica Benjamin,⁸ defende que a subjetividade é formada pela diferença ou separação do outro, especificamente da mãe (do feminino). Ela é característica da teoria psicanalítica desde Sigmund Freud e reflete a idealização do pai como sujeito e a demonização da mãe como objeto na cultura patriarcal.

Dentro dessa teoria insere-se também um dos últimos passos da teoria psicanalítica, que consistiu na explicação da separação da mãe e da integração do homem na ordem simbólica do patriarcado, na Lei do Pai, com relação à imagem e linguagem. Jacques Lacan⁹ tornou-se famoso com o modelo da *fase de espelho* para resolver o *complexo de Édipo*, argumentando que a formação do sujeito acontece de forma decisiva no momento em que a mãe mostra pela primeira vez ao bebê sua imagem no espelho. É por meio dessa imagem que a criança constrói seu eu imaginário, identificando-se com seu corpo imaginado no espelho (eu ideal). De acordo com Lacan, é precisamente nesse momento, que deve garantir sua identidade, que o sujeito se revela a si próprio como inacessivelmente estranho: o sujeito (eu) é para si próprio o outro, porque a imagem que vê é apenas um produto de sua fantasia. Essa divisão do eu não se refere somente ao sujeito, mas também a sua condição de sujeito masculino, marcando o momento em que a criança perde a mãe (o outro/o feminino) como referência de identificação. Sob essa perspectiva, a subjetividade masculina resulta da percepção da diferença sexual no imaginário: a mulher torna-se o principal outro.

7 Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, pp. 15-16.

8 Benjamin, Jessica. *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Recognition and Destruction: An Outline of Intersubjectivity*, in: *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.

9 Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Paris: Editions du Seuil, 1973.

Para resolver o problema da alienação do sujeito de si próprio e do outro (do feminino), a teoria lacaniana encontrou uma possível solução no nível da linguagem. Sendo o ser humano falante, é-lhe praticável usar a ordem simbólica (a linguagem) para fazer falar o eu verdadeiro, o subconsciente, e abandonar o local narcisista que é o eu ideal. Contudo, essa solução não é garantida, porque é igualmente subordinada à Lei do Pai, que se torna, agora, o outro como intimidação constante em termos de poder. Susan Hayward¹⁰ resume a maneira como a subjetividade masculina não consegue pensar fora da ameaça:

(...) o eu só possui significado devido à presença significativa do outro (nesse contexto, a mãe); o outro é constituído por e na Ordem Simbólica, quer dizer, na linguagem. Sendo assim, o Simbólico está sempre presente na Ordem Imaginária devido à presença do outro (da mãe). Quando a criança entra no Simbólico, ela também entra na linguagem, porém é também sucumbida pela Ordem do Pai, as leis da sociedade, leis que estão determinadas pelo Outro (com letra maiúscula). A letra maiúscula representa então a Lei do Pai e o perigo de castração – a decapitação (de O para o).

Uma vez entrados na Ordem Simbólica, os processos de identificação tornam-se mais complexos. Na descrição de Silverman,¹¹ eles resultam, no nível imaginário, da identificação do eu com imagens que formam o eu e o outro, e, no nível da identificação simbólica, do posicionamento do sujeito na *mise en scène* de seu desejo e da encenação de suas fantasias.

De qualquer modo, no pensamento lacaniano, a mulher mantém-se posicionada ao mesmo tempo dentro e fora da ordem simbólica, porque não perde o outro (o feminino) como referência. Esse posicionamento duplo lhe dá acesso a um duplo prazer: no nível simbólico (como ser na linguagem) e – *jouissance* – no nível imaginário (permanecendo em união com a mãe). Lacan (1964) estava convencido de que a *jouissance*, que na fase de espelho acontece pela sensação de união entre imagem e eu, só é acessível às mulheres. Nessa posição privilegiada consiste outra ameaça à subjetividade masculina, que se deduz de uma possível transgressão do poder da Lei do Pai pelas mulheres:

Isso sugere que o sujeito feminino pode experimentar o que o masculino não pode: unificação com o eu e com a mãe. Ela possui algo a que o sujeito masculino não tem acesso (...) Não é difícil perceber que um mundo falocêntrico construirá o sujeito feminino de tal maneira, que o impedirá de extrair poder disso.¹²

Considerando que o homem acredita que só consegue manipular o simbólico e o imaginário, parece impossível simbolizar a subjetividade e a sexualidade da mulher, o real. Esse manifesta seu recalçamento por

10 Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. New York: Routledge, 1996, pp. 281-282.

11 Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

12 Hayward, *op. cit.*, p. 293, nota 10.

meio de seu retorno, porque, em termos fálicos, ele permanece um buraco na ordem simbólica. Para Lacan, o sujeito masculino rejeita sua existência e só consegue percebê-la como alucinação que, por sua vez, é intimamente relacionada com sexualidade e morte, ou seja, quando o homem é confrontado com a sexualidade feminina, não é capaz de disassociá-la da morte: “ao impedir à sexualidade feminina o acesso à Ordem Real como *jouissance*, o sujeito masculino está na verdade experimentando-a como alucinação, como além do desejo, como morte”.¹³

A leitura de *As Gêmeas* pela *teoria do objeto* se oferece: o reconhecimento do outro (o feminino) como ameaça à subjetividade masculina devido a sua capacidade de *jouissance* (óbvio na imagem espelho das gêmeas). A solução de Osmar consiste na *mise en scène* do “noivo de duas”, que não resulta porque ele só casa com uma irmã. Do ponto de vista de Osmar, o fato de Lara matar Marilena só pode ser explicado como alucinação. Como já referido, isso é ambivalente, porque por intermédio do assassino reaparece o feminino recalcado, porém, também ocorre a reafirmação da ameaça do feminino.

Stuart Hall¹⁴ observou que Lacan, em sua tentativa de resolver o problema da formação de identidade, o complexo de Édipo, na verdade só adiou o problema:

Algumas das dificuldades pareciam resultar da fácil aceitação, sem a questionar ou qualificá-la, da proposição algo sensacionalista de Lacan de que tudo o que constitui o sujeito acontece através deste mecanismo da resolução do complexo de Édipo e num único momento (...) A noção mais complexa de um sujeito em processo é perdida nessas condensações polêmicas e nessas equivalências hipoteticamente alinhadas.

Uma possível solução do problema pode ser encontrada na teoria da intersubjetividade, de Benjamin,¹⁵ que defende a idéia de que a teoria da psicanálise se concentrou demais no complexo edipiano e acabou por exagerar a impossibilidade da identificação com a mãe. De acordo com a autora, o “destino” feminino está inscrito na construção da cultura ocidental e na patologia de suas teorias. Ela observa que, sendo capaz de dar vida, a mulher foi sempre vista por parte dos homens como um mistério e como todo-poderosa. A interpretação do poder inerente ao feminino levou à transferência da autoridade para o pai e à polarização dos sexos, seja no *complexo de Édipo* ou na *fase do espelho*. Na perspectiva de Benjamin,¹⁶ a divisão entre sujeito masculino e objeto feminino foi a única forma de lidar com a *suposta* ameaça, e dela resulta agora a dificuldade de reconhecer o outro como sujeito:

13 *Ibid.*

14 Hall, Stuart (ed). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996, p. 8.

15 Benjamin, Jessica. *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

A antítese cultural entre sujeito masculino e objeto feminino muito contribuiu para incapacidade de reconhecer o outro. A denúncia da subjetividade da mãe, na teoria e na prática, impede profundamente nossa capacidade de ver o mundo habitado por sujeitos iguais.

Os textos culturais encontraram muitas vezes uma forma de expressar a patologia inerente à cultura patriarcal por meio do retorno do feminino. Vale ressaltar nesse contexto a observação de Klaus Heinrich¹⁷ no sentido de que Sigmund Freud, quando utilizou a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, para formar o conceito do complexo de Édipo, a interpretou pela metade. Heinrich explica que Freud não falou sobre o material feminino inerente e reduziu o mito de Édipo à Lei do Pai, sem observar que Édipo é confrontado com o material feminino recalcado, primeiro na figura da Esfinge e depois no incesto com Jocasta. Na interpretação desse investigador, ambas as figuras devem ser consideradas indicadores e retornos do Real, resultando do recalçamento da passagem brutal do matriarcado para o patriarcado. Édipo, como Osmar, é um agente duplo, agindo dentro e contra a Lei do Pai, porque acaba por revelar como o material feminino é por ela reprimido, mediante a provocação de seu retorno.

Para o desfecho da narrativa, Sófocles escolheu para Édipo a introspeção final que resulta da automutilação: a perda da visão exterior para ganhar visão interior. Seu protagonista não consegue resolver o enigma da Esfinge, no entanto, entende seu significado, intelectual e fisicamente, no final da peça. É possível criticar que, dessa forma, ele acaba por refletir novamente sobre seu eu, criando outra vez um eu ideal e oprimindo o fato de que o eu humano não é autônomo. Rodrigues, por sua vez, escreveu em outro momento histórico, e sua personagem Osmar não encontra mais a possibilidade de se salvar na razão. Pelo contrário, Osmar perde-a e não consegue mais estabelecer qualquer tipo de subjetividade: "Como um louco, ele corre ao guarda-vestidos; num uivo abre as duas portas. Mas recua, numa histeria pavorosa".¹⁸

Teresa de Lauretis (1984), procurando desfechos não edipianos para o cinema feminino, denominou aqueles que não afirmam a subjetividade masculina *Édipos Interruptos*. Num certo sentido, é esse o caso de Osmar, porque o material feminino não é novamente recalcado e permanece presente até o final. Porém, esse *Interruptos* ainda não abre o caminho para o reconhecimento do outro (do feminino), sendo que a irracionalidade sobressai e leva a uma nova afirmação do perigo feminino. Para Rodrigues, o eu ideal masculino (eu penso) dá lugar apenas a um outro extremo: à loucura, porque não consegue ultrapassar a *teoria do objeto*.

16 *Ibid.*, p. 96.

17 Heinrich, Klaus. *Arbeiten mit oedipus. Dahlemer Vorlesungen (1972)* Berlin: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.

18 Rodrigues, Nelson. *op. cit.*, p. 47, nota 5.

O filme: esfinges dos anos 80

Subjetividade feminina

A transcodificação do folhetim de três páginas para o filme *Gêmeas*, de 1999, com duração de 75 minutos, consiste numa tentativa de alterar o posicionamento das irmãs na narrativa, realçando seu papel: o jovem Osmar é reduzido a personagem secundária na adaptação cinematográfica, que se inicia, por isso, com a caracterização das duas personagens principais femininas, dando ênfase à diferença das irmãs e de seus mundos profissionais e emocionais: durante os títulos, cortes separam o mundo científico de um laboratório com animais mortos em vidro do mundo doméstico com utensílios de coser; imagens de células vistas por um microscópio são separadas de uma máquina de costura em ação. Saber-se-á mais tarde que o laboratório é o lugar de trabalho da irmã mais inteligente e séria, a bióloga Marilena. A irmã mais aventureira e sensual, Lara, é costureira, como a mãe. Além da óbvia diferença de suas atividades profissionais, encontra-se nelas a indicação de que as caracterizações vão além da construção do gênero feminino: Marilena exerce uma função antigamente atribuída ao universo masculino, e Lara possui potencial de transgressão e subversão da firmeza da identidade das duas por meio da costura de suas roupas.

A primeira cena mostra as irmãs num jogo habitual que se inicia onde a fantasia do Osmar do folhetim tinha começado: Marilena chega a casa a fim de trocar a roupa com Lara, que irá sair com um dos muitos namorados delas. A mãe, debilitada na cama, sabe obviamente e não as censura. Entretanto, sua cumplicidade tem limites, explicitados quando observa "tenho pena do pai de vocês" ou interroga Marilena sobre a possibilidade de ela casar e assim tomar seu lugar previsto na ordem estabelecida.

Devido ao atraso de Lara, decorrente da troca da identidade, o pai descobre a brincadeira e revela ao pretendente o "segredo". O rapaz é puxado violentamente para o quarto da mãe, onde, confrontado com as duas irmãs iguais, revela seu espanto sobre o engano. Nesse instante, a mãe morre, e sua morte marca o momento a partir do qual não será mais possível manter o jogo das identidades. O pai fará tudo para controlar agora a transgressão das gêmeas. A atenção dada ao espanto do pretendente, mediante um *close-up*, demonstra também que o papel principal das irmãs na narrativa não é refletido em seu ponto de vista. O olhar cinematográfico é aqui equivalente ao olhar masculino, e esse reflete o medo de ser enganado pela mulher.¹⁹

19 A questão do olhar no cinema (*gaze/look*) foi levantada pela primeira vez, como é conhecido, por Laura Mulvey (1975) e aprofundado por vários estudiosos. Nesse contexto, E. Ann Kaplan (1983) chegou à conclusão de que o olhar no cinema não é necessariamente masculino; porém, ter e ativar o olhar significa estar na posição dominante (masculina). Kaja Silverman (1992) diferencia ainda entre *look* e *gaze* e defende que o olhar das personagens (*look*) revela desejo enquanto o olhar da câmera (*gaze*) é situado fora do desejo.

Obstáculos

O enterro é encenado sob chuva torrencial. As duas irmãs se apóiam uma à outra, abraçadas num ambiente de fim de mundo, em que a iconografia cristã do cemitério é realçada. No final da cena, a câmara se afasta do nível humano para uma panorâmica do cemitério com o Pão de Açúcar ao fundo: um Rio de Janeiro gótico. Essa cena do enterro ajuda na construção de uma das referências para o gênero híbrido do filme: um drama com elementos góticos, *thriller* psicológico, conto de fada e *film noir*.

Após a morte da mãe, a narrativa volta a confrontar os mundos de Marilena e Lara para melhor caracterizar as personagens, mas também para mostrar seu posicionamento perante o jogo dos enganos que só Lara pretende manter, o que é revelado por uma cena que começa no laboratório, onde Marilena trabalha concentrada e é assustada por um barulho. No plano seguinte, Lara seduz um jovem que tenta consertar uma pia com barulho. O som liga os dois planos e cria uma confusão espaço-temporal que reflete novamente o engano sobre as identidades das irmãs. Antes de identificar Lara, é possível pensar que é Marilena que está com o jovem por causa de um problema no laboratório. Dado que Lara usa novamente a identidade de Marilena para seduzir o menino, só há de fato certeza sobre espaço, tempo e identidade quando o pai chama Lara. O espectador é outra vez colocado na perspectiva de um homem jovem e é “enganado” sobre a identidade de Lara. Porém, aprende cada vez melhor a diferenciar, como o pai e por seu intermédio.

Enquanto Lara consegue reafirmar-se, Marilena mudou desde a morte da mãe. Fragilizada e nervosa, ela se sente perseguida quando sai à noite do Instituto de Biologia. Essa cena é filmada como um *thriller* clássico: o olhar da câmara vigia a personagem, e o espectador é colocado na posição de *voyeur*. Ao atravessar a rua sem atenção, Marilena é atropelada, e a narrativa muda de rumo. Como no conto de fadas *Cinderela*, Marilena é amparada pelo jovem motorista Osmar e perde um de seus sapatos no carro da auto-escola que a ele pertence. A perspectiva, entretanto, novamente dá ênfase ao ponto de vista masculino, porque Osmar estabelece seu interesse por Marilena ao olhar sua imagem no retrovisor. O espectador partilha esse olhar, que faz de Marilena um objeto carente e desejável.

Portanto, para a Marilena fragilizada, Osmar significa também uma possibilidade de construir sua própria identidade. Por isso, quando chega a casa, tenta primeiro ocultar o acontecido e depois insiste em não falar a respeito com Lara. Ela “não iria gostar deste”. Mas Marilena está enganada sobre a possibilidade de terminar o jogo. No dia seguinte,



Gêmeas, Andrucha Waddington, 1999

Osmar aparece em sua casa, mas entrega o sapato à personagem errada, ganhando um beijo da falsa Cinderela. O sapato cabe-lhe perfeitamente e, em contraste com a lara do folhetim, ela assume a identidade de Marilena e engana Osmar. Nessa altura do filme, o espectador já sabe diferenciar as duas irmãs e descobre logo o engano – é capaz, portanto, de assumir a posição do pai.

Esse representa de uma forma estereotipada a ordem simbólica e tenta impedir de forma autoritária a transgressão ou afirmação de identidade de suas filhas. Quando, durante o jantar, Marilena pede para sair na mesma noite com Osmar, o pai, pretendendo evitar outros enganos, deixa-a sair, mas acompanhada por Lara. O espanto de Osmar, quando confrontado com as duas irmãs, é breve. Diferente do folhetim, Osmar nunca fica chocado ou assustado com a possibilidade de ser enganado. Estabelece-se, mediante um plano/ contraplano com as duas personagens interpretadas por Fernanda Torres, que ele vê principalmente o potencial da dupla imagem. Existe um único plano em que as duas estão lado a lado, que é também o suficiente para mostrar que seu objeto de desejo se duplicou. Como no folhetim, Osmar fará tudo para realizar a *mise en scène* desse desejo na primeira saída dos três, em que ele se coloca no

papel de “noivo de duas” e manifesta interesse igualmente por Lara e Marilena. Ao mesmo tempo, a direção de atores não deixa dúvidas sobre o quanto elas são diferentes.

O delírio de seu desejo e a ausência do medo de ser enganado é revelado na próxima cena, em que um cliente de sua auto-escola testemunha a conclusão de Osmar: “não há possibilidade de traição” com uma cunhada gêmea. A cena realça ainda mais o fato de que Osmar não sabe e não quer distinguir entre elas. Compartilhando o ponto de vista do pai, elas são idênticas para ele. Assim, elas não representam nenhuma ameaça e afirmam seu direito de prazer duplo. Também não é preciso, primeiro porque a ameaça já foi introduzida por intermédio de duas personagens masculinas. Segundo, porque possui um efeito dramático: no final da narrativa o choque será maior para alguém com essa inocência.

Carnaval *versus* identidade

A roteirista optou por uma alteração de tempo, situando a narrativa nos anos 80. A importância dessa decisão revela-se mais claramente na cena que manifesta a estratégia de Osmar como “noivo de duas” em uma data com significado próprio: uma festa de carnaval.

Desde os estudos de Michael Bakhtin é notório que o carnaval oferece a possibilidade de inverter os valores e questionar a ordem estabelecida. No filme, essa possibilidade de transgressão sofre uma releitura. O carnaval, festa principal do calendário brasileiro, revela-se primeiro como instrumentalização da afirmação da subjetividade masculina de Osmar e da subjetividade de Lara, e, depois, como momento de crise de identidade em geral.

Para a festa, ele oferece, dentro de sua lógica de dono das duas, fantasias de odaliscas às irmãs e ele próprio vai vestido de *sheik*. É o momento em que Osmar pode quebrar as regras de uma sociedade que oficialmente defende a monogamia e que poderia questionar a realização de seu desejo duplo. Marilena, que decidiu não dividir mais, representa agora essa ordem e não está muito entusiasmada com a idéia de Osmar. A transgressora Lara, por sua vez, fica encantada com o jogo, porque lhe oferece novamente a possibilidade de afirmar sua subjetividade, que é interligada com a da irmã.

Mas, mesmo que Marilena aceite o “ninguém é de ninguém” do carnaval e da fantasia de Osmar, a festa só resulta em confusão, visualizada através da câmara, que acompanha as personagens que se perdem constantemente na pista de dança e ficam rodando, à procura do outro. A suposta transgressão revela a crise de identidade devido à ausência de um outro

bem definido. Nesse contexto, a opção pelo início dos anos 80 aponta para um momento de crise da identidade nacional, como observou Paulo Henrique Martins (*on line*):

Com muita frequência, ouve-se dizer que a década de 1980, no Brasil, foi uma “década perdida” (...) os anos 80, quando formulados nesses termos, estariam comprovando que a redemocratização do país não teria sido um avanço com relação à enorme dívida externa; foi a gota d’água que fez derramar ladeira abaixo toda a bolha de ilusões que tinha sido criada artificialmente em torno do “Brasil real”.²⁰

Intrigas

Voltando da festa, o conflito entre as irmãs fica evidente, e elas retomam a ação. Marilena afirma que o carnaval acabou e que pretende Osmar só para ela. Lara deixa igualmente claro que não vai desistir. Mesmo que as duas personagens voltem ao primeiro plano nessa cena, suas razões e necessidades não são reveladas. As diferenças não demonstram que existem estratégias diferentes para conseguir o mesmo: construir a própria subjetividade. Também no nível do trabalho da câmara é realçado novamente que elas são diferentes: a discussão das duas é visualizada em uma coreografia na qual atriz e *doublé* sobem a escada, permitindo ao diretor conseguir a perfeita ilusão de que são duas personagens discrepantes.

Sem conhecimento do conflito, Osmar mantém as tentativas de realizar sua fantasia, oferecendo duas gatinhas como presente às gêmeas. Marilena reage em defesa de seu objetivo e vai à oficina de Osmar para devolver as gatinhas, tentando fazê-lo perceber que ela não o quer dividir com a irmã, porque isso representa para ela um problema existencial: “não queria parecer com ninguém”. Osmar parece entender: “não fazia idéia”. Contudo, o medo de ser assassinada, articulado no folhetim, que indicava a dimensão da importância da própria subjetividade não aparece nem aqui, nem em outro momento da adaptação.

Quando Marilena volta para casa e revela a Lara o que fez, a irmã fica quase enlouquecida. É possível entender por que: Lara agora está em perigo de perder a possibilidade de afirmar sua subjetividade. Sua reação, entretanto, parece histérica porque também não é contextualizada nesse sentido. Para vingar-se pela devolução das gatas, Lara vai por sua vez à auto-escola de Osmar e, assumindo a identidade de Marilena, faz amor com ele. Essa alteração é obviamente uma diferença em relação ao folhetim, em que o primeiro contato sexual leva ao horror. Em outro contexto histórico, realça sobretudo a indiferença de Osmar, que deveria ser capaz de reconhecer as duas. Essa cena também serve, posteriormente, como pretexto a Marilena para se vingar e se defender.

20 Deve ser observado o fato de que a transposição temporal não é muito evidente ao longo do filme. Não existem indicações específicas, além da direção de arte.

No entanto, Marilena chega mais perto da realização de *seu* desejo de ter Osmar com exclusividade. O rapaz pede ao pai das gêmeas a mão de Marilena em casamento: “Quero casar com sua filha”. A reação do pai evidencia que assim tão fácil não será resolvido o “problema” das gêmeas. Primeiro, ele demonstra novamente a atitude da Lei do Pai, negando às filhas uma subjetividade própria: “Qual delas?”. Depois, adota posição mais radical, culpando Osmar por ter provocado a situação (a separação das duas), que não considera aceitável. Segundo o pai, Osmar deveria ficar com ambas. Essa posição é pouco credível dentro dos padrões da sociedade brasileira, mesmo que destaque o perigo das irmãs gêmeas. A narrativa parece novamente tomar emprestado do conto de fada, em que o pai anuncia o final horroroso, preparando o *suspense* a respeito da maneira como o anunciado se procederá. Nesse ambiente fantástico, Osmar acaba por ser uma vítima do destino, porque o casamento com apenas uma das irmãs é uma maldição.

Final inevitável

Iniciam-se os preparativos para o casamento. Como no começo do filme, são confrontados novamente os mundos e as atividades das irmãs: enquanto Lara faz compras para dois vestidos (ela tinha insistido em fazer o vestido de noiva) e inicia seu trabalho, Marilena escolhe a louça da casa, preparando sua integração tradicional na Lei do Pai, como esposa.

A estratégia de Lara para também ficar com Osmar é revelada na próxima cena, em que Marilena ouve barulho à noite e vê Lara fazendo os dois vestidos. Além disso, ela descobre, por um comentário de Osmar, no futuro apartamento dos noivos, que ele a traiu com Lara. No local em que os noivos supostamente terão seu lar é também introduzida outra faceta de Lara. Ela demonstra a Osmar que está verdadeiramente apaixonada por ele e, melodramática, desenha com o próprio sangue um coração no chão da cozinha. É o único momento em que sua personagem ganha alguma dimensão devida ao sentimento verdadeiro.

De volta a casa, Marilena reage contra a ameaça de Lara, tomando as agulhas que usa para coser com o objetivo de envenenar a irmã. Sua ação tem os frutos esperados. Quando a futura noiva prova pela primeira vez seu vestido, Lara desmaia, envenenada. Antes de perder a consciência, comenta que “teria feito o mesmo”. Fora uma guerra de vida e morte de ambos os lados. Osmar vem socorrê-la – uma cena densa que revela, mediante campo/contracampo entre as três personagens, a complexidade de sentimentos: culpa, medo e espanto, talvez amor de Osmar por Lara. Mas a ambigüidade dos sentimentos que a câmara produz é breve. Osmar permanece passivo, e a narrativa avança: Lara é levada ao hospital e Marilena se prepara para ir ao altar.

Quando os noivos entram no apartamento, o plano não deixa dúvidas: entram dois casais, um real e um no nível imaginário, pelo espelho. Novamente, o olhar da câmara assume uma posição que afirma os mitos do patriarcado, porque o espelho revela a suposta alienação do eu de si próprio e a ameaça da dupla imagem da mulher. Além disso, roteiro e direção privilegiam na última cena novamente a perspectiva masculina. Durante alguns longos minutos de *suspense*, Osmar espera a tímida Marilena que fora trocar de roupa. Quando Lara abre a porta, Osmar não desconfia. A personagem dele é tão cega, que só um coração de sangue no chão da cozinha abre seus olhos, no dia seguinte. O seu é o espanto do espectador. A câmara afasta-se e olha com grande distância para seu desespero depois de ter encontrado Marilena morta no guarda-roupa, assassinada pela irmã que, relaxada, fuma um cigarro num plano médio. Lara é mais um monstro, porém uma das poucas *femmes fatales* do cinema que sobrevive.

Conclusão

No folhetim é a insistência da personagem principal na igualdade das irmãs que faz de Osmar o autor do crime. Essa insistência é a suposta garantia do duplo prazer e, assim, da construção da subjetividade masculina dentro da *teoria do objeto*, porém revela sua insustentável incongruência por meio da responsabilidade de Osmar por seu próprio fracasso e o retorno do feminino. Essa leitura é mantida no desfecho do filme quando Osmar pede a mão de Marilena em casamento, porém, é expressa pelo pai.

Entretanto, a narrativa do filme muda o enfoque sobre a história, privilegiando as duas irmãs como personagens principais e trabalhando a partir da diferença entre elas, de sua individualidade. Mas essa estratégia de elevá-las a sujeitos autônomos causa efeitos contraditórios, porque a lógica da formação do sujeito masculino e da Lei do Pai é mantida: enredo e câmara fazem do espectador, na maior parte do filme, um aprendiz cujo prazer consiste em ser capaz de reconhecer essa diferença. Mediante seu posicionamento, *ele* acaba por ocupar a posição do pai, e essa posição representa a ordem simbólica porque possui a chave para a identidade das irmãs.

A narrativa do folhetim situa as personagens femininas à margem, e nem mesmo a insistência do filme na sua diferença e em manter o desfecho consegue recuperá-las dessa posição:

Medusa e a Esfinge, como os outros monstros antigos, sobreviveram inscritos nas narrativas dos heróis; nas histórias dos outros em vez de nas próprias; assim elas figuram ou marcam lugares – espaços ou *topoi* – pelos quais os heróis e suas histórias passam para encontrar seu destino e seu significado (...) Para nós, esses monstros assinalam a transposição simbólica do lugar no qual se encontram (...) limiar para os recessos internos da cave e do labirinto metaforiza a fronteira simbólica entre natureza e cultura, o limite e o teste imposto ao homem.²¹

21 De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 109.

Lauretis ficou inquieta quando observou que esse é o lugar da mulher na maioria das narrativas e perguntou se isso era definitivo: “Temos que concluir que todas as representações do desejo de sujeitos femininos são presas na correlação entre imagem e narrativa, na rede da lógica masculina edipiana?”.²² A adaptação de *As Gêmeas* afirma que a representação feminina é capturada dentro da rede, não tendo, roteirista e diretor, conseguido dar uma solução à marginalidade da posição feminina presente no folhetim. As várias estratégias cinematográficas que manifestam a procura de um caminho diferente acabam por remitificar as duas mulheres como monstros contemporâneos.

É preciso especificar a problemática do desfecho que resulta, no folhetim, do retorno do Real como “alucinação” do protagonista Osmar, que vive o primeiro encontro sexual com uma única irmã, Marilena, como morte da mesma, devido à ameaça do outro. Para revelar essa morte a partir das protagonistas de um longa-metragem, foram procuradas motivações psicológicas para Marilena e Lara, e essas motivações, também marcadas pela diferença, caem em lugares-comuns e estereótipos.

A motivação de Marilena nunca é sustentada, porque o possível efeito da morte da mãe e a angústia de ter perdido a referência não são desenvolvidos. No caso de Lara, a motivação é óbvia demais, porém reduzida ao apetite sexual. Em apenas um momento cada uma delas ganha profundidade: Marilena quando percebe que conseguiu envenenar a irmã, e Lara quando revela a Osmar que o ama. Na maior parte do filme, seus motivos parecem irracionais e desmedidos. Reações como ciúmes e vingança, aliás, explicam suas ações e são o motor do enredo. Quase nada indica que seus desejos são existenciais porque garantem a subjetividade própria.

A *mise en scène*, quando resulta de referências a outros gêneros cinematográficos, usa tradições que estigmatizam igualmente as personagens. O olhar do *thriller* psicológico que observa Marilena saindo do Instituto de Biologia e a deixa assustada resulta na criação de *suspense*: quem está olhando e o que acontecerá? Porém – e lembrando que, de acordo com Pam Cook²³ o *thriller* funciona particularmente bem para normalizar a miscigenação –, é esse mesmo *suspense* que a faz vítima. Assim, a decisão de Marilena de ter um homem só para ela resulta de um momento de medo não contextualizado e irracional. O mesmo acontece com Lara, cuja representação de mulher fatal é emprestada do *film noir*, em que o protagonista masculino normalmente é confuso sobre o que está acontecendo na narrativa, e a mulher fálica e forte é representada como sexualmente armada e perigosa. Seu potencial de transgressora acaba por ter conotações puramente negativas. Lara também carece de situações em que se possa entender que ela precisa mesmo de Marilena para manter sua subjetividade.

²² *Ibid.*, p. 152.

²³ Cook, Pam. “Duplicity in *Mildred Pierce*”, in: Kaplan, E. A. (ed): *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.

É óbvio que existe no primeiro filme da dupla Soárez/ Waddington o propósito de intervir no espaço cultural e na realidade brasileira e que ele desenvolve várias contradições. Mas todas as críticas acima apresentadas não fazem de *Gêmeas* cinema rodrigueano. Ver nele uma “maravilhosa embalagem” resulta de um preconceito superficial e não de uma análise detalhada. Esse tipo de crítica ignora também que, além das contradições, existem vários elementos de transcodificação que enriquecem a história e atualizam o folhetim. Aqui devem ser lembrados a idéia original de realçar o ponto de vista feminino, a transposição para os anos 80 e o acréscimo de várias cenas, como a do carnaval e a do confronto das três personagens quando Lara desmaia, envenenada.

O desfecho é a questão mais complicada. Ele mantém o *interruptus* do folhetim, e Lara, a *femme fatale*, não sofre o destino, como afirma Linda Williams,²⁴ que o *film noir* reserva para ela: pagar pela transgressão e pagar por ter olhado. Pelo contrário, ela consegue afirmar sua subjetividade ao longo de todo o filme, mas só como estereótipo. Devido à fidelidade ao texto de Rodrigues, que não ultrapassa essa visão do feminino, a mulher permanece um enigma, uma espécie de Esfinge que lembra de novo, como descreve Lauretis,²⁵ o eterno dilema entre homem e mulher:

A Esfinge (...) é a enunciadora da questão do desejo, precisamente como enigma, contradição, diferença irreduzível à igualdade pelo significado do fato ou a um corpo fora do discurso; um enigma que é estruturalmente indefinido, mas articulado diariamente nas diferentes práticas da convivência.

A diferença sexual e os medos a ela relacionados são normalizados e naturalizados porque o filme de 1999 não se libera do folhetim o suficiente para realmente contar uma história do ponto de vista feminino. Na altura, o folhetim atualizou o recalçamento do feminino com uma personagem que reescreve o mito antigo de Édipo: Osmar é “punido” e enlouquece porque a insistência na mulher como outro/ ou objeto já não leva mais ao conhecimento. Entretanto, pode ser relido.

Uma possível releitura da relação das gêmeas permaneceu na vontade de desenvolver uma perspectiva feminina, porque a narrativa se volta para a perspectiva masculina que pensa a relação humana como incapaz de ultrapassar a divisão entre eu e outro. Contudo, Benjamin,²⁶ entre outros, já oferece uma abordagem diferente do relacionamento humano, realçando o paradoxo da dependência do outro sem permanecer na objetivização do mesmo:

24 Williams, Linda. “When the Woman looks”, in: Doane, M.A.; Mellencamp, P.; Williams, L. (ed.): *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Maryland: The American Film Institute, 1984.
25 De Lauretis. *op. cit.*, p. 157.

Cada ser deseja ser reconhecido, porém quer manter ao mesmo tempo sua identidade absoluta: o eu diz, eu quero ter um efeito sobre você, mas eu não quero que algo que você faça ou diga possua efeito sobre mim, eu sou quem sou. Nesse encontro com o outro, o eu procura afirmar sua independência absoluta, mesmo quando a carência do outro e seu semelhante desejo interferem nessa afirmação.

Na tentativa de fazer uma leitura contemporânea do ponto de vista feminino, o filme fracassa porque lê o texto de Rodrigues de forma canônica e fiel, utilizando como resultado um discurso cinematográfico inadequado, inspirado no *film noir*, no *thriller*, no conto de fada. Teria sido mais interessante entrar em diálogo com a obra de Nelson Rodrigues e, se preciso, transgredir o mestre da transgressão.

Bibliografia

BAZIN, André. Adaptation, or the Cinema Digest, in: NAREMORE, James: *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers; 2000.

BENJAMIN, Jessica. *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

_____. Recognition and Destruction: An Outline of Intersubjectivity, in: *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.

COOK, Pam. "Duplicity in Mildred Pierce", in: KAPLAN, E.A. (ed): *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.

MENDONÇA FILHO, Kleber. "Nelson Rodrigues encontra-se com Hitchcock" (on line): www.2.uol.com.br/JQ_2000/2801/cc2801f.htm (28.02.2003).

HALL, Stuart (ed). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

HAYWARD, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. New York: Routledge, 1996.

HEINRICH, Klaus. *Arbeiten mit oedipus*. Dahlemer Vorlesungen (1972) Berlin: Stroemfeld/ Roter Stern, 1993.

KAPLAN, E. Ann. *Women & Film. Both Sides of the Camera*. London: Routledge, 1983.

LACAN, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MARTINS, Paulo Henrique. O mito da década perdida. (on line): www.service-public.com/complexo/rio/part8/12.html.

MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". In: *Screen*, Vol. 16, Nº 2: 6-18.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ORIOCHIO, Luiz Zanin. "Nelson Rodrigues no Cinema", (on line): www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/00/02/19/ca2827.html (28.02.2003).

26 Benjamin, Jessica. *op. cit.*, 1995, p. 111, nota 8.

RODRIGUES, Nelson. "As Gêmeas", *in: A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992: 44-47.

SILVERMAN, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

TOLENTINO, Eduardo. "Depoimentos". (*on line*): www.nelsonrodrigues.com.br/home_canal.asp?cod_canal=168 (28.02.2003).

WILLIAMS, Linda. "When the Woman looks", *in: DOANE, M.A.; MELLENCAMP, P.; WILLIAMS, L. (ed.): Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Maryland: The American Film Institute, 1984.